Георгий Товстоногов. Собирательный портрет: Воспоминания. Публикации. Письма / Авт.-сост. Е. И. Горфункель, И. Н. Шимбаревич, ред. Е. С. Алексеева. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. 527 с.

Елена Горфункель. От составителей ..... 5 Читать

ВОСПОМИНАНИЯ

Эрвин Аксер. Страничка из дневника ..... 7 Читать
Олег Басилашвили. Чудо режиссуры ..... 14 Читать
Александр Белинский. Если бы не Георгий Александрович… ..... 28 Читать
Геннадий Богачев. Времени благодаря и вопреки ..... 30 Читать
Римма Быкова. Всего только год! ..... 36 Читать
Нина Василькова. Мой первый театр ..... 42 Читать
Екатерина Вачнадзе. Наше богатство ..... 46 Читать
Владимир Ветрогонов. Разговор о режиссуре ..... 48 Читать
Валентин Гафт. Ему в театре нужна была личность ..... 55 Читать
Михаил Гижимкрели. Участвующий в сумасшедшем деле ..... 59 Читать
Кама Гинкас, Генриетта Яновская. Театр с тоталитарным режимом ..... 61 Читать
Вадим Голиков. Портрет без ретуши ..... 80 Читать
Светлана Головина. С каждой датой мы мудрее ..... 100 Читать
Анатолий Гребнев. Рядом с Товстоноговым ..... 106 Читать
Акакий Двалишвили. Поздняя благодарность ..... 121 Читать
Татьяна Доронина. О моем любимом режиссере ..... 125 Читать
Изиль Заблудовский. Он был такой разный… ..... 130 Читать
Татьяна Иванова. Вспоминаю о нем только с любовью… ..... 135 Читать
Валерий Ивченко. С ним было легко и просто… ..... 137 Читать
Юрий Изотов. Я старался жить тем же, чем и он ..... 143 Читать
Елена Иоселиани. Товстоноговщина ..... 149 Читать
Валериан Квачадзе. Педагог ..... 153 Читать
Игорь Кваша. Вместе в «Современнике» ..... 154 Читать
Александр Колкер. Опера «Смерть Тарелкина» в БДТ ..... 159 Читать
Эдуард Кочергин. Нежный командир ..... 164 Читать
Владимир Куварин. Незабываемый человек ..... 171 Читать
Нелли Кутателадзе. Великий мастер праздника ..... 175 Читать
Кирилл Лавров. Это моя собственная жизнь ..... 193 Читать
Георгий Лордкипанидзе. Первым учителем считаю его… ..... 199 Читать
Натэлла Лордкипанидзе. «Искусство не учит, как поступать…» ..... 203 Читать
Людмила Макарова. Из нашей памяти он никогда не уходил ..... 209 Читать
Нина Ольхина. Два автографа ..... 215 Читать
Ефим Падве. Лучшие годы моей жизни ..... 219 Читать
Геннадий Печников, Валерия Маньковская. Мы звали его в Москву ..... 222 Читать
Борис Покровский. Я общаюсь с ним ..... 226 Читать
Елена Попова. Он дал мне шанс ..... 232 Читать
Владимир Рецептер. Хроника юбилейного спектакля ..... 240 Читать
Юрий Рыбаков. Фрагменты воспоминаний ..... 259 Читать
Людмила Сапожникова. Он не прощал безволия ..... 268 Читать
Лев Стукалов. Все было как открытие ..... 271 Читать
Татьяна Тарасова. При чем тут маленькие роли?.. ..... 277 Читать

Натэлла Товстоногова. Он надорвал сердце… 283 Читать
Александр Товстоногов. Я стал его учеником 291 Читать
Андрей Толубеев. Восемь заметок и один рассказ 300 Читать
Геннадий Тростянецкий. Абсолютный театр 306 Читать
Михаил Туманишвили. Старое письмо 318 Читать
Натэлла Урушадзе, Георгий Гегечкори. Все начиналось на родине… 320 Читать
Алиса Фрейндлих. Режиссер-садовник 325 Читать
Ирина Цимбал. «Хотите совет?..» 329 Читать
Медея Чахава. Он до сих пор с нами 334 Читать
Реваз Чхеидзе. Его уроки незабываемы 337 Читать
Темур Чхеидзе. Один час с Товстоноговым 343 Читать
Зинаида Шарко. Мое счастье 347 Читать
Татьяна Шах-Азизова. Шах и Гога 366 Читать
Дина Шварц. Я пошла за ним 372 Читать
Елена Шварц. Воздух юности 392 Читать
Исаак Шварц. Круг нашей жизни 394 Читать
Ирина Шимбаревич. Лидер художественного заговора 404 Читать
Георгий Штиль. Я знал только двух гениев 434 Читать
Сергей Юрский. Главный режиссер моей жизни 439 Читать

ПУБЛИКАЦИИ

«Разбойники». Режиссерская экспликация 445 Читать
А. С. Грибоедов «Горе от ума» [1935 – 1936] Режиссерский план 453 Читать
Что такое репетиция? 459 Читать
«Смерть Тарелкина» *(Запись репетиций Д. М. Шварц)* 462 Читать
«Жить, думать, чувствовать, любить» 477 Читать
Ирина Шимбаревич. Уроки психологического превосходства 482 Читать

ПИСЬМА

1. Г. А. Товстоногов — Н. А. Урушадзе 499 Читать
2. Г. А. Товстоногов — Н. А. Урушадзе. *1946, 6 декабря* 502 Читать
3. Г. А. Товстоногов — Н. А. Урушадзе. *1947, 11 января* 503 Читать
4. Г. А. Товстоногов — М. Б. Храпченко. *1947, 29 апреля* 503 Читать
5. Г. А. Товстоногов — Н. Ф. Погодину. 505 Читать
6. Н. П. Акимов — Г. А. Товстоногову. *1962, 24 сентября* 506 Читать
7. Г. А. Товстоногов — К. М. Симонову. *1964, 19 июня* 506 Читать
8. В. С. Голиков — Г. А. Товстоногову. *1966* 507 Читать
9. С. А. Ерванд — Г. А. Товстоногову. *1968* 508 Читать
10. Г. А. Товстоногов — В. К. Кетлинской 509 Читать
11. Н. В. Богословский — Г. А. Товстоногову. *1968, конец* 509 Читать
12. Г. А. Товстоногов — А. А. Гончарову. *1970, 7 февраля* 510 Читать
13. Г. А. Товстоногов — Э. Аксеру. *1970* 510 Читать
14. В. Н. Плучек — Г. А. Товстоногову. *1976, 26 мая* 511 Читать
15. О. В. Басилашвили — Г. А. Товстоногову. *1977* 512 Читать
16. Г. А. Товстоногов — Е. Д. Суркову. *1979* 512 Читать
17. Г. А. Товстоногов — Дж. Картеру. *Конец 1979 – начало 1980* 513 Читать
18. Г. А. Товстоногов — Р. С. Агамирзяну. *1981, 9 января* 514 Читать
19. Г. А. Товстоногов — Т. Н. Чхеидзе. *1982, 12 января* 515 Читать
20. В. М. Ивченко — Г. А. Товстоногову. *1983, 23 апреля* 515 Читать
21. Г. А. Товстоногов — В. М. Ивченко. *1983, 1 мая* 516 Читать
22. А. В. Бартошевич — Г. А. Товстоногову. *1983* 517 Читать
23. Н. Н. Алешина — Г. А. Товстоногову 518 Читать

24. З. Я. Корогодский — Г. А. Товстоногову. *1983, 8 июня* ..... 519 Читать
25. Г. А. Товстоногов — Й. Свободе. *1983, 12 января* ..... 520 Читать
26. Г. А. Товстоногов — Р. Я. Райт-Ковалевой. *1983, 23 апреля* ..... 520 Читать
27. Г. А. Товстоногов — А. А. Котария. *1983, 31 января* ..... 521 Читать
28. Е. М. Падве — Г. А. Товстоногову ..... 521 Читать
29. М. А. Захаров — Г. А. Товстоногову. *1985* ..... 521 Читать
30. Л. С. Броневой — Г. А. Товстоногову. *1986, 8 сентября* ..... 522 Читать
31. А. Я. Альтшуллер — Г. А. Товстоногову. *1988, 23 августа* ..... 522 Читать
32. Э. Аксер — Г. А. Товстоногову. *1989, 11 января* ..... 523 Читать

Елена Алексеева. От редактора ..... 524 Читать

От составителей

Воспоминания о Георгии Александровиче Товстоногове появлялись и раньше, а после его кончины в 1989 году настало время собрать их вместе, создать «Собирательный портрет». Первому эта идея пришла в голову Александру Аркадьевичу Белинскому, тоже театральному режиссеру, ученику Товстоногова. В 1998 году он стал искать театроведа, взявшегося бы за это дело, и передал его в конце концов действительно театроведу, уже занимавшемуся творчеством Товстоногова (речь идет о сборнике «Премьеры Товстоногова», вышедшим в издательстве «АРТ» в 1994 году). Но выпустить сборник воспоминаний к 1999 году, то есть к десятилетней годовщине смерти Товстоногова, не удалось, работа растянулась на годы — по объективным и субъективным причинам. «Собирательный портрет», однако, ничуть не устарел и не мог устареть. Все это еще наше время. Людей, которые написали или могли написать воспоминания о Товстоногове, или тех, кто посвятил ему или хотел бы посвятить отдельные сочинения в жанре публицистики, беллетристики, таких авторов собирательного портрета — много. К сожалению, не все они стали участниками этого сборника. Некоторые — по немощи, другие — по мощи. Одни благодаря хорошей памяти, прочие — благодаря плохой (в прямом и переносном смысле). Портрета, устраивающего всех свидетелей, конечно, не получается. Люди есть люди. Говоря о Товстоногове, они говорят о себе. В жанре лирической комедии, меланхолических заметок, проблемной драмы. Это создает ни с чем несравнимый драматизм истории и жизни Товстоногова.

Это не только его драма — художника, на жизни которого отразились события русской и советской реальности. Отдельные судьбы соединялись в общей, так и судьба Товстоногова слилась с общенародной. Радости, горести, правда и кривда, правота и обиды, победы и поражения шли на всех скопом и на каждого персонально. Воспоминания об одном выдающемся человеке вбирают в себя города, события, народы большой страны на протяжении почти восьмидесяти лет. А если учесть, что память — это не пассивное вложение, а действующий метод разума, то окажется, что втянуты в эти воспоминания, пожалуй, почти сто лет. Век. Масштаб долгожителя, пророка. Так что, несмотря на разноголосицу мнений, несмотря на разнозначительность и авторский эгоцентризм, портрет выходит крупный, в полный рост, вполне правдоподобный.

Это первый итог, о котором хотелось бы предупредить читателя (предвосхитить, но не навязать). Второй итог иным покажется слишком прагматичным. Воспоминания, собранные в общий портрет, представляют собой ценнейший Документальный материал, опять-таки о Товстоногове и об его времени. О театрах, которые в это время складывались и разрушались, о героях того времени, о закулисной стороне творчества, о некоторых тайнах прошлого, о подробностях известных событий и о фактах неизвестных. Тем,

кто захочет окунуться в театральную эпоху послевоенного СССР, прямой резон взяться за «Собирательный портрет». Иные документы, то есть бумаги, на которых стоят печати и подписи, видео-, аудиосвидетельства, не смогут дать столько пищи для пытливого разыскателя истории театра, сколько дают дотошные рассказы и мимоходом брошенные реплики. Да и для теоретических изысканий тут целина — сколько определений, выводов, попыток вознести и сбросить, развеять и посеять.

Первый том «Собирательного портрета» состоит из трех разделов, которые, кстати, в разной степени документальны. Первый раздел — воспоминания. Некоторые воспоминания написаны, причем специально для этого сборника, некоторые — давно, иногда — только что; другие — записаны на диктофон, расшифрованы. Малая часть воспоминаний уже публиковалась целиком и не раз, что-то печаталось фрагментарно. Ведь сборник составлялся в течение почти десятилетия, за этот срок прошли несколько юбилейных дат Товстоногова, БДТ, были и печальные события, уходили не только герои, но и авторы мемуаров… Авторы воспоминаний живут в Санкт-Петербурге, в Москве и, что особенно ценно для полноты портрета — в Тбилиси, где прошла треть жизни Товстоногова, где он начинался. Поездка в Тбилиси, встреча с учениками Г. А. была бы невозможна в наши «дорогие» времена, если бы не помощь Г. Б. Хотяновой.

Второй раздел тома — публикации. На первом месте — режиссерские разработки, относящиеся ко времени обучения Товстоногова в ГИТИСе, который он окончил в 1939 году. Эти ученические экспликации показывают, в чем Товстоногов подчинялся времени, а в чем противостоял ему; где он не похож на себя в будущем, а где предощущается будущий первооткрыватель и пророк.

Далее публикуются в порядке хронологии другие документы из архива Товстоногова в БДТ — стенограммы собраний и бесед, интервью, большой монолог о себе, времени и театре, который представляет собой так называемый синхрон, то есть звуковую дорожку документального фильма «Жить, думать, чувствовать, любить». Завершается раздел публикацией небольшой части записей, которые на протяжении многих лет вела помощница Г. А. — Ирина Шимбаревич.

В последнем разделе книги — первая публикация писем из того же товстоноговского архива в БДТ. От первых посланий в Тбилиси и Москву из Алма-Аты в 1946 году до последнего — от Эрвина Аксера с планами и творческими предложениями в 1989 году. Конечно, это не все письма к Товстоногову и от него. Архив богаче и таинственней — часть писем пока что недоступна читателю по соображениям этическим. Да и список адресатов Товстоногова много длиннее.

Достаточно ли цельным получился портрет? Похож или не похож? На эти вопросы каждый отвечает по-своему. Во всяком случае, он получился не каноническим. Проступили новые черты, ушли в тень случайные. Последний штрих еще не нанесен.

Елена Горфункель

ВОСПОМИНАНИЯ

Эрвин Аксер
СТРАНИЧКА ИЗ ДНЕВНИКА

Что-то детское сохранялось в нем до конца его жизни, и до конца жизни он был человеком с подлинным мужским характером. Довольно беспомощный в быту (тут его выручали женщины), он во всем, что касалось творческих вопросов, проявлял необыкновенную проницательность и поистине мужскую твердость. Ему довелось побывать в разных странах, однако привычки гулять по родному городу он не имел. Был случай (он жил тогда в помещении театра), что он года два не выходил на улицу. Просто не испытывал потребности. Он хорошо разбирался в живописи, осмотрел многие галереи мира, но свою обожаемую машину украшал изнутри весьма курьезными талисманами. Покупал себе куртки экзотических расцветок и иногда даже носил их.

Его постановки, как те, которые он осуществил сам, отдав им многие месяцы упорного труда, так и те, которые готовились режиссерами-ассистентами, а они либо воплощали идеи своего руководителя, либо он отшлифовывал их работу, — все эти постановки носили особый отпечаток, всегда чувствовался его почерк.

Русские зрители считали Товстоногова режиссером-интеллектуалом, поднимающим острые, злободневные темы. Можно и так сказать, ведь решающее слово всегда за публикой. Однако, на мой взгляд, он в эти рамки не умещался. Товстоногов соединял в себе тонкое художественное чутье и склонность к барочному, порой даже резкому, эффекту. В нем слились славянский лиризм и южный, неукротимый сценический темперамент. Именно в силу этих качеств он обладал более широким кругозором, излучал более мощную энергию и достиг большего влияния, чем тот, кто способен обеспечить театру вполне современный и вполне интеллектуальный уровень.

К тому времени, когда я соприкоснулся с театром Товстоногова, я был уже полностью сформировавшимся человеком, немало пережил и много чего повидал на своем веку. Я уже в значительной степени утратил юношескую свежесть восприятия, благодаря которой какая-нибудь роль или целый спектакль запоминаются на всю жизнь, а впечатления переворачивают душу и меняют видение мира. И все же несколько товстоноговских спектаклей глубоко взволновали меня. «Мещане», позднее «Дачники» и «Три сестры», и один из последних — «История лошади» — остались в моей памяти наравне с самыми замечательными постановками, которые мне посчастливилось видеть в молодости. Они остались в памяти нерасторжимо с исполнителями ролей, актерами БДТ, театра, вполне способного соперничать с лучшими театрами Европы. Ведущие актеры его отличаются блестящим талантом и высоким профессионализмом и не уступают прославленным на весь мир «звездам», а

быть может, и превосходят их умением соединять искусство игры в ансамбле с индивидуальным мастерством. Ибо актерский коллектив, взлелеянный, сцементированный и руководимый одним режиссером, крупной, масштабной личностью, являлся, по-моему, самым сильным магнитом БДТ. Режиссер этот, к тому же, оказался еще постановщиком, который вымел со сцены натуралистический мусор, решительно очистил репертуар от выспренних, ходульных вещей. Он обратился к лучшим традициям Московского художественного театра 1920 – 1930-х годов и взял из методологии Станиславского наиболее ценное — то, что относится к актерскому мастерству.

Австрийский гений театра Рейнхардт любил повторять, что мерилом актерского дарования является его, актера, личность. То же самое относится к режиссеру, к художественному руководителю. Личность Товстоногова вылепила его театр, сформировала его актеров, определила весомость его суждений. Мы знали, чего от него ожидать, — в положительном смысле этих слов, поскольку точно понимали, чего он сам требует от себя. В этом художнике, наряду с детской впечатлительностью и наивностью, уживался отнюдь не равнодушный политик и гражданин со страстным темпераментом публициста. В России 1960 – 1970-х годов выражение «гражданская позиция» парадоксально означало не конформизм, а все то, что удавалось «протащить», высказать, в отличие от официальной, иную, свою точку зрения, не обрекая при этом театр на катастрофу, а спектакль на снятие. Совершалось это при поддержке общественного мнения (нечто подобное все-таки имелось в стране, несмотря на зажим), путем дипломатических маневров, различных уловок, а также благодаря личным связям, игравшим большую роль, и, наконец, благодаря попустительству некоторых политиков. Театр в Советском Союзе значил примерно то же, что арена в Древнем Риме. Иные партийные деятели хаживали в театр ради собственного удовольствия и не слишком рвались урезать его и без того скудные права. С другой стороны, зрительская элита (как бы тогдашняя оппозиция, отстаивавшая не идеологические, а нравственные критерии, хоть и не менее важные), нередко сурово осуждала постановщика.

Товстоногова, как он сам не раз говорил, не привлекала роль мученика. Люди театра, если уж и становятся мучениками, то, как правило, не по собственной воле. Товстоногов восхищался Солженицыным, однако не завидовал его столь дорого оплаченным лаврам. Впрочем, писателем Товстоногов и не был. Он любил немедленный эффект, любил высокий накал состязания с публикой. Как истинный человек театра, он не чурался похвалы, не уклонялся от официальных признаний его заслуг. Но и риска не избегал, поступая так, как диктовали ему совесть и темперамент. Не единожды сгущались над ним тучи, как это было, например, с постановкой «Горя от ума», когда он поместил на занавесе в качестве эпиграфа цитату из Пушкина: «Догадал меня черт родиться в России с умом и талантом!» Спектакль навлек на театр громы и молнии, даже вызвал гнев самого Хрущева. А в репертуаре, между тем, появился ранее запланированный спектакль по пьесе Бертольда Брехта[i], автора, которого до тех пор в России не ставили и относили к числу не вполне благонамеренных. На генеральную репетицию пожаловал член

Политбюро, пятый или шестой после самого Всевышнего. Он грозно вопросил: «Почему этот Гитлер держит руки на причинном месте?» — «Потому что у него была такая привычка». Вельможа строго заметил: «Но советский зритель к этому не привык, — и, помолчав, добавил. — И незачем ему привыкать». И еще строже помахав указательным пальцем, удалился.

«Ну, и что мы теперь будем делать?» — спросил я Товстоногова. «А ничего, — ответил он. — Это так, для острастки».

В другом случае, при постановке пьесы Уайлдера «Наш городок», мы столкнулись с религиозными мотивами. До того я их как-то не замечал. Товстоногов, впервые увидевший пьесу в Нью-Йорке, тоже не обратил внимания на опасные акценты. Но когда с ленинградской сцены прозвучал вопрос из будущего, с расстояния в тысячу лет, обращенный к сегодняшнему зрителю: «Помните ли вы, господа, чем была христианская религия?» — зрительный зал замер. Слышно было, как муха пролетает. Цензоры, присутствовавшие на спектакле, встревожились не на шутку… Бывал, бывал Георгий Александрович легкомысленным! Полагаю, что его легкомысленность объяснялась нежеланием сосредотачиваться на опасностях, верой в свою звезду, а нередко — гражданским темпераментом или страстной увлеченностью творческой задачей. Талант и умелая дипломатия, воля сильной личности плюс немного везения, всегда сопутствующего истинному таланту, помогали ему выбраться из любой западни. Но, поддерживая дипломатические отношения с сильными мира сего, он неизменно оставался предан своему делу.

В частной жизни Товстоногов был необыкновенно обаятельным человеком. Неутомимый рассказчик анекдотов и всяких забавных историй, ясно осознававший весь сюрреализм советского бытия, он подкреплял свои «байки» замечательной актерской игрой и радостно смеялся, когда видел, что до слушателей «дошло». Он с упоением предавался «пиршеству ума» — красочным повествованиям, острым дискуссиям о Боге, о происхождении русского языка, об искусстве, о театре, о Сталине, которого он превосходно копировал, об актерах и об актерском мастерстве, о кино, о нравах партийного «высшего света» (все это по ходу рассказа представлялось в лицах), а еще о художниках, балете, режиссерах, встречах с выдающимися людьми — и так далее, и так далее, и так далее, пока рассвет не окрасит Неву, и не сведут мосты, что даст возможность гостям, живущим на другом берегу, вернуться домой.

Когда встречи происходили в более широком кругу, Товстоногов, сын русского дворянина и грузинской дворянки, не упускал возможности произнести тост — торжественный, длинный, уснащенный всяческими ораторскими фигурами, и, как положено мастеру, с совершенно неожиданной «концовкой».

Воспоминания о ком-нибудь из близких людей неизбежно являются воспоминаниями о своей собственной жизни. В моей судьбе Товстоногов сыграл большую роль. Он дал мне возможность взойти на богатую традициями русскую сцену, к тому же, сцену русского театра, к тому же, ведущего театра страны, доверил мне свой несравненный актерский коллектив, окружив меня

при этом заботой и всемерно помогая советами. И он же подарил мне нечто гораздо более ценное — свою дружбу, длившуюся до конца его жизни и продолжающую жить в моей душе.

А познакомил нас случай, подобный тому, как это вышло у меня с Карлом Хейнцем Штроуксом, выдающимся театральным деятелем, который тоже стал моим другом и открыл мне дорогу на немецкую сцену. Да, случай порой оказывается предназначением. Две эти личности относятся к тому небольшому кругу людей, которым я необыкновенно благодарен. Оба — и это придавало нашим дружеским связям особую ценность и сообщало особую щепетильность — оба являлись представителями народов, отягощенных большой виной в отношении моего народа. Я отдавал себе отчет в том, что моя режиссерская работа как в Германии, так и в России (особенно, когда речь идет о человеке моего поколения) в глазах моих соотечественников могла выглядеть (а возможно, и выглядела) неоднозначно. И если я, как многие польские артисты, не хотел считаться с этим обстоятельством, то такова была моя личная позиция, не имевшая ничего общего с расхожими представлениями. Дружеские связи — отдельная статья. Я считаю их важнее и ставлю выше других нравственных обязательств.

Товстоногов, наполовину грузин, был русским режиссером. К Грузии поляки, как известно, всегда питали симпатию. Так что дружба наша обретала в наших глазах еще большую ценность, поскольку ради нее требовалось преодолевать известные преграды, а это, как мы знаем, всегда нелегко.

Однажды — дело происходило в 1969 году — на банкете после премьеры польской пьесы «Два театра» Георгий Александрович произнес тост. Чтобы понять его смысл, надо пояснить, что в то время руководимый мною театр, да и я лично, испытывал определенные трудности — не очень серьезные, но неприятные, связанные с политическими событиями в Варшаве. Характер их не имеет значения. Существенно то, что в ПНР, как, впрочем, и в СССР, никогда нельзя было предугадать, не перерастут ли мелкие неприятности в крупные, а крупные — в грандиозные. Примеров хватало. О наших проблемах я, разумеется, Товстоногову ничего не говорил. Из чего вовсе не следует, что сам он о ситуации не был информирован.

Традиционный прием по случаю премьеры происходил в здании театра. Присутствовала и польская делегация, так как спектакль входил в программу Дней польской культуры в СССР. Были тут и партийные функционеры.

«Это функ?» — спросил у меня Товстоногов, присмотревшись к одному из польских гостей. — «Как вы это узнали?» — поразился я, ибо у данного товарища был вполне европейский вид. — «По глазам», — ответил Товстоногов и мгновенно изобразил физиономию функционера, с общим для всех них, и левых, и правых, выражением — этакое сочетание полуулыбки, философской задумчивости, деловой озабоченности и чиновной благости. Он, в самом деле, был замечательным актером, зорко подмечавшим самое характерное в человеке.

Я помню первые слова его речи: «Сегодня родился спектакль…» Затем начался монолог, вроде бы далекий от основной темы. Сюжет вился крутыми

тропами, подводя нас то к одной остановке, то к другой; не миновал он и самого представления, актеров, зрителей, все более кренясь в сторону автобиографических замет. Я слушал со все возрастающим интересом, пытаясь угадать, куда же клонит оратор. Слушали напряженно и актеры, и гости эту речь, которой наверняка предстоит завтра стать предметом обсуждения в Ленинграде, Москве, а может, где-нибудь еще дальше.

Оратор, между тем, подбирался к сути, начиналась кода. Говорил он приблизительно следующее: «Судьбы людей складываются прихотливо. Взять к примеру меня. Сегодня я — режиссер и, возможно, не худший, пользуюсь признанием соотечественников, меня и мой театр знают в разных странах: в Польше, Англии, Америке. Кроме того, я являюсь руководителем этого не самого плохого театра в России; короче, дела у меня совсем даже ничего. Да, я еще преподаю в государственном институте Театра и музыки[ii], выпускающем актеров для театров всей страны. Насколько я помню, там я тоже состою в руководстве. Я не являюсь членом партии, но являюсь членом Верховного Совета. Вероятно, занимаю еще ряд должностей, выполняю какие-то обязанности. К чему я упоминаю обо всем этом, заведя речь о дружбе? А ведь именно о ней я и хотел с вами поговорить. Итак, вы видите, мне грех жаловаться на судьбу, но я знаю, и вы тоже знаете, что со мной, как с любым другим, всякое может случиться. “Нынче ты на возу, завтра под возом”, — гласит пословица. В этом смысле судьба ни для кого не делает исключений. Люди всегда этого боятся. Только не я. Да, уверяю вас, у меня нет повода для страха. Я ничего не боюсь, потому что у меня есть друг. Его зовут Эрвин Аксер. Он живет за две тысячи километров отсюда, но горе тому, по чьей вине хотя бы волосок упадет с моей головы. Я не сомневаюсь, что он этого никому не спустит».

Резюме, как всегда, было неожиданным, и не только для меня. По возвращении в Варшаву оказалось, что проблемы у нас возникли вследствие недоразумений. Никаких сложностей, собственно, не было. Осталось только чувство стыда, потому что приведенный выше эпизод красноречиво свидетельствовал о ситуации в моей стране. И осталось чувство глубокой благодарности, вызванное не столько неожиданной поддержкой, сколько доказательством истинной дружбы. Товстоногов, рассчитывая на эффект своего выступления, не мог полностью исключить перспективу самому оказаться «под возом». В Москве тогда сидели правители, ценившие только послушание и не прощавшие вмешательства в политику даже в не слишком важных вопросах. И, разумеется, у меня не было бы возможности отплатить Товстоногову подобным же действенным доказательством дружбы. Что для него, конечно, никакой тайной не являлось.

10 сентября 1991 г.

Перв. публ.: Dialog. — 1992. — № 2. — С. 190 – 194. Пер. с пол. Р. И. Бело (1993).

В 2000 г. выправлен Р. И. Бело специально для этого сборника.

Есть еще заметки «Встречи с Товстоноговым», предназначавшиеся для телепередачи 11 апреля 1970 года, они сохранились в архиве Товстоногова в БДТ в переводе С. П. Свяцкого (опись 1. № 1275). Там Аксер рассказывает о знакомстве и первых встречах с

Товстоноговым. Заканчиваются эти две с половиной страницы так: «Признаюсь, мне дороги не только встречи с Товстоноговым в его спектаклях и с детищем Товстоногова — его театром, мне дороги также мимолетные встречи на аэродроме и на перроне и долгие наши свидания, когда мы обмениваемся словом и взглядом, а также встречи, может быть, самые важные, когда мы просто идем рука об руку по улицам Ленинграда или Варшавы — молча, потому что нам не нужны слова, чтобы понимать друг друга».

[i] «Карьера Артуро Уи». Премьера состоялась в БДТ в 1963 г.

[ii] ЛГИТМиК, или Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ныне — СПбГАТИ).

Олег Басилашвили
ЧУДО РЕЖИССУРЫ

В БДТ мы с Т. Дорониной были приглашены вместе, в основном, я думаю, из-за Татьяны Васильевны, потому что Георгий Александрович искал исполнительницу на роль Надежды Монаховой в «Варварах». Мне в «Варварах» была дана роль Степана Лукина. Невыигрышная, маленькая роль, вне русла основного действия: студент, прибывший на побывку, выполняет какие-то поручения инженеров. Когда я после Театра им. Ленинского комсомола попал в Большой драматический, театр произвел на меня гнетущее впечатление. Уйдя из Ленкома, Георгий Александрович оставил там атмосферу праздничную, оставил комсомольско-молодежную ауру. Там было весело, радостно и удивительно легко работать, потому что вокруг были люди почти моего возраста, старшее поколение относилось к молодежи с большим вниманием и участием, поощрительно. Первую роль со мною делал И. П. Владимиров в «Чудесном сплаве» В. Киршона, потом — работа с А. А. Белинским, другие роли за три года, что я там проработал[iii], — все это было не страшно и легко. В этом не было пытки. Запомнились полустуденческие настроения. В БДТ я видел «Метелицу» М. Сулимова, это был очень хороший спектакль, но в зале сидело человек двадцать-тридцать. С приходом Товстоногова, на наших глазах, театр стал преображаться, но, когда меня пригласили, когда я пришел туда, атмосфера мне показалась очень тяжелой. Видимо, сказывался возрастной состав артистов, здесь не было такого количества молодежи, как в Ленкоме. Но дело даже не в этом. Отношение к делу было не столь «радостно-щенячьим», оно было куда серьезнее. Это первоначальное ощущение у меня не прошло до сих пор. Словно на голову положили чугунную плиту, и я все время ее чувствую. Может быть, это было связано с большой ответственностью, с другой совсем сценической площадкой. Да и первая роль, как я уже говорил, была неинтересная. А для меня важны были в каждой роли какие-то болевые точки. Пусть откровенно фарсовая роль, или пусть бытовая, но с какой-то болью, драматизмом, скрытым или явным. А Лукин — чисто проходная роль, почти эпизодическая. Мне казалось, что как мастер с трехлетним опытом, рядом с мастерами, я должен по крайней мере доказать свою состоятельность. Я должен показать себя. В результате дулся, дулся — и провалился. Не так уж плохо сыграл, но ничего особенного, и прошло совершенно незаметно. Товстоногов со мной работал мало, потому что

его внимание занимали главные персонажи — Черкун, Монахова, Цыганов. Георгий Александрович добивался ансамбля, и от меня требовал ощущения ансамбля. В общем, он остался мною недоволен. В это время я увидел спектакли, им поставленные: «Пять вечеров», «Шестой этаж», «Синьор Марио пишет комедию», «Идиот».

Я очень любил Московский Художественный театр и все, что осталось к тому времени от его студий. Сила МХАТа заключалась даже не в блистательных актерах и не в режиссерских работах, тоже блистательных (еще шли «На дне», «Мертвые души», «Три сестры», все знаменитые постановки), — а в атмосфере. У каждого спектакля была своя атмосфера, особенно у чеховских. Эта атмосфера буквально «лилась» со сцены. В этих спектаклях не играли, нет, — было ощущение абсолютно реальной жизни. Даже на таком гротесковом спектакле, как «Горячее сердце», ты в этот мир сразу верил. Никаких режиссерских «указательных пальцев» не было. Все персонажи были живые, начиная от Вершинина в «Трех сестрах» и кончая Курослеповым в «Горячем сердце», хотя это были люди из разных миров, даже из разный галактик. Открывался занавес в «Трех сестрах», и ты оказывался в странной атмосфере радости и печали. Еще никто не произнес ни одного слова, еще только прозвучало «Отец умер ровно год назад…», но ты уже был захвачен непонятно откуда взявшимся настроением. Для артистов МХАТа биополя, создаваемые режиссурой, были очень важны, без этого они не могли играть, а зрители сразу же оказывались в плену общей атмосферы спектакля. Я мечтал работать в Художественном театре, меня туда не взяли. Я посмотрел массу спектаклей в других театрах — в Малом, им. Вахтангова… Там были отдельные прекрасные спектакли, замечательные исполнители, но это был *театр*. А Художественный *театр театром* не был. Это было нечто иное. Конечно, были занавес, зал, сцена, но задачи были совсем другие. Когда я не стал артистом Художественного театра, мне уже было абсолютно все равно, куда идти работать. Приехав в Ленинград, посмотрел в Ленкоме и Театре им. А. С. Пушкина ряд спектаклей, тоже многое понравилось, но это тоже был просто театр, хороший, с замечательными артистами.

Лишь когда я увидел «Пять вечеров», «Лису и виноград», на меня вдруг пахнуло Художественным театром. Это было очень родственно моим юношеским впечатлениям от МХАТа. Достоинство театра, отсутствие пустоты, сценической пыли, уважение и вместе с тем густая, знакомая мне атмосфера театра — это в БДТ было. Конечно, я сразу понял, что хочу в этот театр. Одновременно мы с Татьяной получили еще ряд приглашений, например, к Л. Варпаховскому, в Театр им. М. Н. Ермоловой в Москве, ну, и еще… Но мы пошли к Товстоногову. Мне сразу захотелось быть именно там, в завораживающем мире его спектаклей, а не просто быть узнаваемым, заслуженным артистом и орденоносцем. И этот завораживающий мир оказался довольно тяжелым. Это не значит, что здесь были интриги, ничего подобного. Я понял, что театр — мхатовский, товстоноговский — это тяжелейший труд. В «Театральном романе» М. А. Булгакова затронута эта тема, хотя она как бы укрыта шутовством, иронией. Ежедневный, рабский труд — вот что такое

театр…

После провала в «Варварах» у меня были только маленькие эпизоды, на большее я не рассчитывал. Но вот в спектакле «Океан» я получил роль Куклина. Там были две блестящие работы: Платонов К. Лаврова и Часовников С. Юрского. А у меня на их фоне самая невыигрышная партия — интриган, карьерист. Я начал репетировать очень хорошо, я вдруг почувствовал абсолютную свободу в смысле выражения иронии — иронии над тем, как два мои приятеля, Платонов и Часовников, решают какие-то важные морально-нравственные проблемы. А мне, Куклину, наплевать на эти проблемы! Потому что меня, Куклина, волнуют только проблемы собственной карьеры. Чтобы быть ироничным, надо быть совершенно свободным. Георгий Александрович был очень доволен мной. А потом — чем ближе к премьере, тем быстрее свобода моя таяла, уменьшалась. Я был зажат страхом перед надвигавшейся премьерой. Георгий Александрович вызвал меня к себе: «Что с вами происходит? Вы были лидером, а сейчас вы на десятом месте. Почему вы все меняете?» Но я ничего умышленно не менял, просто из меня «выходил воздух».

Адской работой был и Хлестаков. По многим причинам. Первая: пьеса смешная, когда ее читаешь. Но она становится абсолютно не смешной, когда ее видишь на сцене. Говорят, Пушкин дико смеялся, когда слушал пьесу в исполнении Гоголя, а в конце сказал: «Боже, как грустна наша Россия». Говорят, что замечательно играл Городничего М. С. Щепкин. Я видел ряд спектаклей по этой пьесе Гоголя. На меня большое впечатление произвел Игорь Горбачев, который играл эту роль. До сих пор помню. Даже ауру этого персонажа не могу забыть. Блистательная игра. Игоря Ильинского помню. Он уже был полненький, маленький, в возрасте далеко за шестьдесят, но все равно это был концерт. Состязаться с Ильинским? И вообще что мне-то делать? Гоголь — это необъятный мир.

Плюс к этому — мы же назначены на роль Хлестакова вдвоем с Олегом Борисовым. Это оказалось очень тяжелым моментом. У нас с Олегом были неплохие отношения, но по ходу репетиций они становились все более напряженными. Мне очень жаль, что так случилось. Олег Борисов интереснейший человек, прекрасный артист, я не хотел быть его оппонентом. И нас разлучила именно эта роль[iv].

Мучительно было все, но особенно репетиции первой сцены — «В комнате под лестницей». Георгий Александрович спросил меня, читал ли я книгу Михаила Чехова (а Чехов гениально играл Хлестакова). Я не читал. Хотя и был выпускником Школы-студии МХАТа. Но имя Михаила Чехова там тогда вообще не произносилось. Как будто такого артиста не было в истории русского театра. Он был эмигрант, «предатель родины». А у Гоги была эта книжка[v], и он дал мне ее почитать на одну ночь. Я ее переписал, чтобы потом понять написанное. Под влиянием Михаила Чехова стал думать, что такое — «центр тяжести» у Хлестакова? Что такое «психологический жест»? — до сих пор мне не очень ясно. Хотя ученику могу детально объяснить, но сам не очень понимаю. А «центр тяжести» — понятие рабочее, это толчок, зерно роли. Обсуждал это с Георгием Александровичем, и он предложил попробовать это в

работе. Начал примерять это к другим ролям. Например, где «центр тяжести» у Лыняева? Наверное, в животе: любит поесть, попить, поспать. Куда его «центр тяжести» поволокет, туда он и пойдет. В постель или в погоню за преступником. А дядя Ваня? Его «центр тяжести» — в голове. От бессонных ночей, от переживаний голова тяжелая, она его тянет; сердце болит.

А где же этот «центр тяжести» у Хлестакова? В животе? Нет. Он вполне может ничего не есть. В ногах? В голове? Там пустота. В сердце? Он в принципе человек бессердечный, хотя Осипа бить ногами не будет. Карьеру хочет сделать. Без царя в голове, но и царем стать не хочет. Если назначат, дней пять, может, продержится. Это его не интересует. Что же им руководит в таком случае? Поскольку в нашем спектакле был введен персонаж-фантом, едущий в карете, — он возникал наверху, над декорацией, а Юрский — Осип существовал рядом, как настоящий булгаковский Коровьев, — мне показалось, что Хлестаковым руководит какая-то другая сила. Она находится вне этого тела. Он — пустышка. Им управляют сверху. Болтает о том о сем, вдруг совершенно неожиданно перескакивает на одно, другое. Литераторы, Пушкин, Загоскин… Откуда это берется? Не задумываясь, человек переключается с третьего на пятое и не ведает о мотивах этих переключений. В течение трех актов он так и не может понять, почему ему дают взятки, — город, мол, хороший, люди добрые… Только к концу спектакля до него доходит, что тут что-то не так, что его не за того принимают. Его «центр тяжести» где-то далеко, «там», а он — послушная марионетка, которая выполняет задания «центра». Товстоногов выслушал меня и сказал: «Попробуйте. Если это вам помогает, пусть будет такой центр тяжести».

Товстоногов в «Ревизоре» истратил на меня громадное количество энергии. При этом он оставлял мне зоны для импровизации. «Сцена вранья» отдавалась мне на откуп целиком. Играй, как хочешь. До и после — все выстроено, а здесь — свободен, пустота. Другая такая зона — между уходом Осипа и приходом Городничего в первом акте. Вся фантасмагория монолога Хлестакова — бессвязность мысли, мальчишество, какие-то глупые мечты, плевки в окно, возня с каким-то клопом-мутантом, муки голода — все выстраивалось актерски. Процесс внутренней пустоты и неожиданно возникающих мелких решений возникал сам собой, но чтобы он возник, нужно было все организовать до и после.

Очень мне мешало, что режиссер требовал карточного фокуса, когда колода должна перелетать с ладони на ладонь, а у меня он не получался. Тут нужны особенные руки. Я просил снять фокус, потому что плохо делаю его, нет эффекта, одна грязь, а шеф требовал: «Вы обязаны это сделать». К сожалению, я так и не выучился, и этим его огорчил. Я понимал, почему Товстоногов настаивает: ведь это единственное, что Хлестаков делает блестяще. Собственно в карты проигрывает, а удаются только фокусы.

Порядок репетиций был таков: я репетировал первым, меня вело мое импровизационное чутье. На следующий день то же самое повторял Олег Иванович, но уже лучше. Он осваивал рисунок роли, переводил его на себя, плевелы отбрасывал, главное брал. Я смотрю на это и думаю: «Так. Я вчера

потел, импровизировал. Теперь берут полуфабрикат, из него делают продукт и показывают». Я стал волноваться, даже обижаться. Меня, как волнорез, пускают вперед, а за мной идет корабль по чистой воде.

Не в моем характере ходить, жаловаться, требовать. Но в роли соревнование невозможно. В нашем театре никогда не было такого, чтобы актеры старались переиграть друг друга. Поэтому приходилось делать все, чтобы забыть о существовании Борисова, но постепенно мне становилось все тяжелее и тяжелее. За несколько недель до премьеры я пришел к Георгию Александровичу и сказал: «Я совсем не против, чтобы Олег Иванович репетировал. Но мне очень трудно и тяжело. Я прошу вас об одном: выберите одного исполнителя — я не о себе говорю; пусть он; тот, кого вы изберете, спокойно дойдет до премьеры». Я объяснил, что возникает ревность, что работа отчасти идет не по существу. Это был жестокий эксперимент, пытка продолжалась около четырех месяцев… Товстоногов мне тогда на это ничего не ответил, мы продолжали репетировать вместе. А потом все-таки на премьеру назначил меня. Для Борисова это, конечно, была травма, но, повторяю, я в этом никак не виноват. Я думаю, Товстоногов специально создал этот тандем, зная мою импровизационную сущность и надеясь, что я буду прокладывать дорогу, а Борисов отшлифует роль как мастер. Во всяком случае, случайности тут не было, скорее был режиссерский ход, эксперимент, который дорого обошелся и мне, и Олегу. Почему он выбрал все же меня, надо было спросить у него самого.

Трижды за все годы я слышал от него похвалу. Первый раз это было на банкете после «Трех сестер». Шеф произнес тост за то, за другое, «а также за Олега Валериановича, который сделал такой рывок!»

Второй раз — когда у меня умирала мать, а мы репетировали «Волки и овцы». Я все время ловил себя на ужасном чувстве: «Как же так? Умирает мать, а я репетирую». Я ночь проводил в больнице, утром ехал в театр, после снова возвращался к ней. Теперь я понимаю: то была защитная реакция организма — быть на сцене, работать, забыть о трагедии. И вот как-то я шел с женой и с Георгием Александровичем после репетиции из театра, и жена спросила у Товстоногова: «Как Олег репетирует?» — «Замечательно!» Эта похвала могла быть вызвана, конечно, и желанием поддержать меня. Кстати, я ему очень благодарен за то, что он был на похоронах моей матери — от и до. Они были мало знакомы, и я был очень тронут.

Последний раз он меня похвалил, когда мы с ним ехали куда-то в поезде и стали рассуждать о спектакле «На всякого мудреца довольно простоты». И вдруг он мне сказал: «Вы играете дядю Ваню на уровне Добронравова. Это великое создание актера, как у Жени — Крутицкий». Были еще, конечно, мелкие похвалы и одобрения, но вот таких, основополагающих — три за всю жизнь.

«Холстомер» в нашем театре был замыслен Марком Розовским. Он очень много сил вложил в первый акт. Огромную роль играло и участие Лебедева — несмотря на капризы, с трудами, но он цементировал весь акт. Розовский —

мастер атмосферы, он точно это делает. В «Холстомере» был прилив атмосфер. Ничего не менялось — ни декорация, ни свет, звучал Толстой, и актеры перевоплощались, создавая подвижный, живой мир.

Но на втором акте мы встали, застопорились. От первой картины — ни с места. Если первый акт шел в общем по Толстому, по канве его повести, то для второго Розовский придумал другого главного героя — Серпуховского (его играл я). Это черная сила, волк, который сожрал Холстомера. У Толстого не было ничего похожего. Есть только три упоминания о Серпуховском в повести: рассказ Холстомера о барине, потом то, как этот барин стал старым, а потом как его похоронили, причем от Холстомера после смерти все пошло в дело (и кости, и кожа), а этого просто зарыли в землю и все. Как жизнь его была бессмысленна, так и смерть никчемна. Розовский из этого решил выстроить целую пьесу. Но стилистика первого акта нам мешала. Нам самим нравилось то, как толстовская проза — эти картины природы, жизнь лошадей в ней — превращалась в театр. Задача передать повесть театральными средствами нас безумно грела и увлекала. Во втором акте все это уходило, начинался какой-то другой театр.

Месяц мы бились, потом пришел Гога и тоже встал в тупик. Надо отдать ему должное, он крепко взял режиссуру в свои руки. Первый акт он сократил чуть ли не в два раза, но сохранил основу режиссуры Розовского. Во втором акте он пошел только по Толстому. После всех этих «волков» по Розовскому (у Серпуховского, например, должны были быть волчьи зубы), шеф вернулся к толстовской фабуле. Использовав стилистику Розовского, Товстоногов перенес ее на второй акт, придал спектаклю гармонию и завершенность. Ко мне многие артисты подходили и сочувствовали, даже возмущались: «Ты же был при этом, это было так интересно, как ты это позволяешь?» Но Товстоноговым это делалось совсем не в угоду игравшему главную роль Лебедеву, как многие думали. В результате его трудов первый и второй акт слились воедино. Георгий Александрович многое добавил и многое убрал в первом акте и придумал весь второй акт. Разговоры о том, что он будто «перешел дорогу» Розовскому, совершенно несправедливы. Я был свидетелем, Георгий Александрович, наоборот, спас спектакль, вернее, продлил жизнь тому, что могло погибнуть. Спектакль Товстоногова вошел в историю театра.

С «Холстомером» связана одна смешная история. Однажды на «Ревизоре» во время действия у меня лопнуло ахиллово сухожилие. Мне даже показалось, что Вадим Медведев, который играл Ляпкина-Тяпкина, ударил меня по ноге палкой. Я обернулся — что он, с ума сошел? Но нет, Вадим был далеко. Этой травмой я был выбит из строя надолго. Я не мог ходить, нога была «по грудь» в гипсе, а после того, как я снял гипс, нога не слушалась, не ходила совершенно, пришлось ее разрабатывать. Мне помог спортивный врач. Я лежу в больнице. Ужасно не хочу терять роль Серпуховского, хотя роли как таковой там не было. Каждый раз на спектакле я с ужасом повторял текст — обычной логики диаложной нет, есть отдельные фразы, характеризующие моменты жизни моего персонажа. Во втором акте только есть небольшая сценка, а так — реплики на зрительный зал. Но все равно мне это безумно нравилось. Я прочел биографию

Толстого В. Шкловского в серии «Жизнь замечательных людей». Посмотрел телевизионный сериал Шкловского. А Георгий Александрович вовсю репетирует в театре и меня торопит, все время спрашивает, когда я вернусь в театр. Потом мне передают, что Георгий Александрович просил меня приехать на репетицию, он сделает так, что мне не придется двигаться. Будут переходы от стула к стулу — и все. Я приехал, вышел на сцену, сел в кресло, которое для меня поставили. Проходит пять минут, и вдруг он мне кричит: «Олег, почему вы сидите? Вы должны быть там!» Все забыто: и нога, и травма, и гипс, и обещание. Мне пришлось двигаться — что же еще оставалось? У Серпуховского была основная поза — «a la портрет Дениса Давыдова» — она появилась потому, что мне надо было встать так, чтобы уменьшить нагрузку на больную ногу… Товстоногов был как ребенок. Репетируя, забывал обо всем.

Главная работа над Серпуховским, правда, прошла еще с Розовским. Когда включился Товстоногов, роль была уже сделана. Помогал Лебедев с его знанием русской жизни, помогал по атмосфере, по характеру. Кстати говоря, сравнительно недавно я встретил Розовского, и он мне сказал: «После “Холстомера” я чувствую, что должен театру. История, с которой я уходил из БДТ, и волны от нее оставили осадок. Я бы очень хотел поставить здесь спектакль». Он действительно был раздосадован тем, что не доделал спектакль, и, уходя, говорил, что ему не дали это сделать. Георгий Александрович не дал. Но это неправда. Ни у него, ни у нас ничего не выходило, пока не взялся Георгий Александрович. На афише стояло: «Режиссура М. Розовского, идея М. Розовского, слова М. Розовского, песни М. Розовского, постановка Г. Товстоногова». Это абсолютно правильно. Но это и задело, видимо, Марка, которого я очень люблю, он очень талантлив. По прошествии лет он изменил свою точку зрения, понял, что обижался напрасно. Отсюда — желание вернуться в БДТ для постановки. Мне приятно было это услышать, потому что вокруг «Холстомера» было этакое темноватое облачко слухов и пересудов. Истина же в том, что спектакль сделал Товстоногов с гигантской помощью Розовского.

Я начал свой рассказ с воспоминаний о мхатовских спектаклях и их атмосфере. В БДТ я ощутил нечто похожее. Я думаю, что, с одной стороны, это загадка театра, а с другой — загадка искусства режиссера. К сожалению, я как артист не был занят в «Мещанах» — а, может, к счастью, потому что смог видеть спектакль из зала. Я вспоминаю сцену, когда крутится шаляпинская пластинка, а Тетерев говорит свой монолог. Я убежден, что Панков, игравший Тетерева, не ощущал того, что видел и чувствовал я, смотревший на него. Пение Шаляпина заканчивалось, граммофонная игла начинала щелкать на пустом месте; щелканье и постепенные сумерки как бы растворяли и делали фигуру Тетерева бестелесной. Крупный, здоровый, толстый человек на наших глазах исчезал, таял. Актер не видел себя в этой мизансцене, не слышал, как сливаются голос актера, всхлипыванье, щелканье граммофона… А какой силы обобщение! Когда вы наблюдаете, как серый мрак поглощает человека… Это настоящее чудо режиссуры. На сцене декорация — обои, часы, банки с вареньем на буфете, гигантский этот буфет… И во время этого тихого

щелканья вы вдруг с ужасом понимали, что ничего этого нет, что обои, оказывается, нарисованы на дальнем занавесе-горизонте, а рисунок на обоях огро-о-омный, он только кажется небольшим — это обман зрения. У меня волосы дыбом встали, когда я понял, что это вовсе не обои, наклеенные по стенам (стен-то нет), а гигантские узоры далеко на заднике. Это было фантастически страшно.

В «Трех мешках сорной пшеницы» была любовная сцена Теняковой и Демича. Она — в ночной рубашке, он — в кальсонах, на столе бутылка водки, оловянные кружки. Перед этим они раздеваются и идут к постели, хотят заняться любовью. Садятся на постель… и вдруг — раздается веселая детская песенка про комара — и я не могу сдержать слез, потому что вижу: это же дети, они же ничего не умеют. Этого у Тендрякова не было! Это гениально найдено и сделано только посредством пластики. Но мы понимаем, что эти дети — надежда России. Как это осторожно и просто показано. Актеры, конечно, всего объема сцены не чувствуют, это — режиссура. У Товстоногова нигде не было в спектаклях так, чтобы читалось: «Посмотрите, как я это сделал». Как только у него появлялось желание «показать себя», получалось чудовищно. Он понимал это — и отменял. В «Третьей страже» Товстоногову запало в голову, чтобы Бауман и Морозов взлетали в розвальнях, запряженных тройкой коней, прямо в зал. Он заказал муляжные головы коней, которые как бы выстреливали с авансцены. Я пришел посмотреть, как это у него получится. Сели актеры в сани — и вот конские головы — три головы, как у драконов, — летят в зрительный зал. Ощущение сумасшедшего дома. Попробовали несколько раз со светом — смотреть страшно. Я Товстоногову сказал про это. Он рассердился: «Вы ничего не понимаете!» Мол, дуракам полработы не показывают! Продолжал биться с этими лошадьми несколько недель, почти до премьеры. Так ему хотелось, чтобы кони взлетели! Но накануне премьеры отказался от задумки. Понял, что это тот самый «указательный палец» режиссуры, который вылезает в спектакле.

Он был воспитателем, конечно, но воспитывал на собственном примере. И не словами, а с помощью задач, которыми он грузил актеров, и желанием добиться их выполнения. Воспитание в тренинге, а не на словах. О задачах он мог говорить весьма и весьма приблизительно и часто мог увести этими разговорами актера в сторону, потому что не это было для него главным. А главным была правильная психофизика актера: на эту пьесу, на эту атмосферу, на эту роль и т. д. Он всегда видел перед собой картинку, наподобие булгаковской, и его безумно раздражало, когда актер не вписывался в нее. Актеру что-то мешало, но как помочь ему, Георгий Александрович знал не педагогически, а практически, через атмосферу.

Я вспоминаю один эпизод из моих первых лет в БДТ. За что я ни брался, все проваливал. Роль в «Океане» у меня не получалась. Господин N. в «Горе от ума» — провал, хотя репетировал блистательно. На сцену выхожу — ничего не получается (зажим, что ли?). Таня Доронина, тогда моя жена, замечательно выступила в Софье, в Надежде Монаховой, еще в ряде ролей. А я все маялся,

кормильцем в доме не был. Появились мысли о Москве, там у меня — бабушка, мама и отец… «В конце концов надо уехать и жить нормальной жизнью. Поступлю в Театр им. К. С. Станиславского…» Так я думал.

Однажды сижу, греюсь у батареи в коридоре. Идет Гога — он часто бродил по театру, как будто проверял, все ли на месте, все ли в порядке. Я встал: «Здравствуйте!» Вдруг он подходит ко мне и говорит: «Олег, у меня ощущение, что вы хотите уйти из театра». Я молчу. «Я вас очень прошу, не уходите, вы мне очень нужны». Я прекрасно понимал, что в то мгновение я был ему абсолютно не нужен. Видимо, он уловил мое настроение, мое состояние и решил меня так поддержать. И он действительно меня очень поддержал этими словами. Я подумал: раз я Товстоногову нужен, значит уходить нельзя. Я за это ему очень благодарен, он вдохнул в меня жизнь.

А вот еще черточка к портрету Георгия Александровича.

Мы часто ездили в зарубежные поездки, и это тоже была заслуга Георгия Александровича. Театр был популярен во всем мире. В Японии даже организовали общество «Любителей искусства Большого драматического театра». Мы не были разве только в США. В других странах — во многих, причем раньше всех наших театров. Иные театры сидели на «голодном пайке», а мы уже весь мир объездили, как вот теперь артисты Малого драматического…

У нас в театре есть очень хороший гример, Тадеуш Щениовский. Он художник, учился в художественном вузе, потом стал гримером. Он талантливый и творческий человек. Он создает грим, приходит на репетиции, помогает найти характер. Он мне помогал на «Дяде Ване». За границу мы ездили в лучшем составе, а его, лучшего гримера, все время обходили. По характеру он мягкий человек и ни на чем не настаивал. Мы с В. Стржельчиком пришли однажды к Георгию Александровичу и сказали, что нашего художника обижают, все ему объяснили. Он нас понял. Он направился к мужской гримерке, долго ходил возле нее, дождался, когда придет Щениовский, потом подождал, когда соберется полный цех народу, и вошел: «Здравствуйте! Тадеуш, вы можете не волноваться, вы поедете в эту зарубежную поездку». Он знал, что его слово — закон. Мы были счастливы. Правда, все кончилось тем, что Тадеуш все равно никуда не поехал, может, КГБ не пропустило, не знаю. Но такой неожиданный ход Гога сделал, совершил такую акцию. Кто бы из главных режиссеров пошел на такой шаг? Дождаться, все выстроить, чтобы народ видел, слышал… В конце концов, — простой гример… В этом проявлялись особые человеческие качества Георгия Александровича, многие пытались их не замечать — и не замечают до сих пор.

Он был очень добрый, честный и порядочный человек. У нас работала славная женщина — Вера Григорьевна Грюнберг, костюмер. Старая петербургская дворянка из очень богатой старинной семьи. Отец ее был расстрелян, сама она провела в ГУЛАГе полжизни. Немного она походила на Ольгу Берггольц — такая же прическа, облик, манера говорить. Лагерь на ней оставил очень сильный отпечаток. Когда она вернулась после лагеря в

Ленинград, никто на работу ее не брал — она еще не была реабилитирована. И ее взял к себе в театр Товстоногов, без оформления. А это были серьезные времена — пятидесятые годы. Отдел кадров с партийным комитетом и «Большим домом» держали все это под контролем. Я вспоминаю, как в свое время так Станиславский взял к себе Мейерхольда…

Он, Георгий Александрович, учил нас государственному пониманию жизни. Он шел во имя главной цели на компромиссы. Но при всей доброте он понимал, что надо быть жестким и жестоким, чтобы тебя боялись, а иначе театр развалится. Вместе с тем, он был наивен как ребенок. Обожал свой зеленый «мерседес», подержанный, купленный за рубежом, в Германии.

Помню, когда он вернулся из-за границы со своим «мерседесом», то после репетиции вышел во двор продемонстрировать, какой он «плейбой». Стоял возле машины и курил «Мальборо», который ему, кстати, нельзя было курить. А мы со Стржельчиком взяли и договорились не обращать на новый автомобиль внимания, а расспрашивать шефа, как там, мол, в Германии спектакль идет «На всякого мудреца довольно простоты», который он ездил ставить. Минут сорок мы так стояли и все отводили разговор от «мерседеса», а шефу все хотелось, чтобы мы восхитились его покупкой. Он обиделся на нас — мы не заметили автомобиля, мечту его жизни. Потом предложил: «Ну, хотите, я вас прокачу? Вы поймете, что это за машина». Мы сказали: «С удовольствием». Он сел за руль и стал заводить машину ключами от квартиры…

Говоря о том, что Товстоногов не был педагогом, я не хотел сказать, что он был плохим педагогом. Я наивно ждал от него скрупулезной работы, которая была в студии Художественного театра. Так работал Борис Ильич Вершилов, такую работу демонстрировала иногда Роза Абрамовна Сирота. Но ему было некогда этим заниматься. Я понимаю теперь, что в принципе он был прав. В задачу режиссера входит нечто иное, нежели просто воспитание актера. Как-то он сказал полушутя: «Вы артист, вам платят деньги, поэтому вы должны играть роль. Почему кто-то должен вас тянуть? Сами идите».

Когда взяли пьесу «Пиквикский клуб», Гена Богачев очень хорошо репетировал Джингля. А я очень любил мхатовский спектакль, в нем великолепно играл Массальский — да все актеры были хороши. Яркая трагикомедия, густая мхатовская атмосфера, диккенсовский Лондон… Я часто ходил на Гогины репетиции, особенно когда перешли репетировать на сцену, просто ходил, чтобы получать удовольствие от текста, от игры. Не пытаясь никого подсиживать, боже меня сохрани! Вдруг заболевает Гена Богачев, буквально за две недели до премьеры. У него фолликулярная ангина, высочайшая температура, потерян голос. Георгий Александрович обращается ко мне: «Олег, вы текст более или менее знаете?» — «Более или менее знаю». — «Я к вам обращаюсь с просьбой: вы не могли бы вместо Гены порепетировать? Гена выздоровеет и вернется в спектакль». — «Хорошо, я с удовольствием». И тут полная безответственность, которую я ощутил (репетиции шли три месяца, я же попал вдруг и на время), меня раскрепостила. Я стал трепаться, валять дурака, подыгрывать своим партнерам. Я был

совершенно свободен, а свобода дает импровизационное состояние. Я начал импровизировать на одной репетиции так, на другой иначе… Все было очень легко и приятно. Потом узнаю, что Гена выздоровел. Я прихожу к Георгию Александровичу: «Богачев здоров, я свободен?» — «Нет, репетировать и играть премьеру будете вы». — «Как? Почему?» Опять у меня чувство вины — молодой артист, я дорогу ему перебежал… Потому я был так счастлив потом и рад за Гену, когда он создал ряд замечательных образов. Я все время чувствую себя его должником. Я ходил к Георгию Александровичу отказываться: «Поймите, вокруг меня артисты, которые три месяца серьезно репетировали. Я ведь даже не знаю, какая у меня задача, в чем состоит моя сверхзадача». На это он мне ответил: «Давайте будем откровенны. Все это чепуха и шаманство. Вспомните, как у Корша: репетировали — две недели и “Гамлет”, две недели и “Отелло”. Важно выучить текст, а все остальное — чепуха, забудьте про это». Сказано было полушутя, но доля истины тут есть. Спектакль Товстоногова, конечно, был не таким, как мхатовский, другим, но что-то от МХАТа, от атмосферы его было в БДТ.

Что касается Джингля, то мне некогда было думать даже над гримом, я просто взял грим Массальского и его же фрак, хотя у художника костюм был приготовлен другой. Но я повторил костюм Массальского — короткий, тесный маленький сюртук надет прямо на голое тело. Этакий артист погорелого театра, который на холостом ходу рассыпает массу монологов, неожиданных интонаций всяких, и этим немудреным багажом он оперирует. Получился этакий беспоместный эсквайр.

Товстоногов очень любил четкую форму. В нем сочетались требовательность к абсолютно безусловной внутренней жизни — и склонность к яркой выразительной форме, которая была бы продиктована этой жизнью. Форма, тем не менее, не была самоцелью. Я вспоминаю работу над спектаклем «Волки и овцы», где я играл Лыняева. Я много раз видел в Малом театре эту пьесу с Садовским, Светловидовым. В этом же ключе я и делал своего Лыняева: ленивый помещик, существо, живущее позевывая. Георгий Александрович мне говорит: «Вы очень мило это делаете, но, мне кажется, неверно. Вы читали книги об Эркюле Пуаро? Этот французский сыщик — колобок, но с такой энергией, такого огненного темперамента, что вокруг земля трясется. Тема нашего спектакля — попустительство. Лыняев завелся на то, чтобы поймать преступную группу, которая подделывала бумаги. Он завелся не потому, что ему надо навести в России законодательный порядок, а потому что ему безумно интересно поймать преступника. А поскольку задача достаточно примитивная — получить удовольствие от детектива — то он бросает все, как только устает. Он должен ворваться на сцену, он уже близок к тому, чтобы схватить этого человека, преступника. Почему он спит потом на сцене? Потому что всю свою энергию отдал этой охоте. Едва встречается препятствие, он машет рукой — а, ладно, лучше поспать. И на этом попадается. На этом попадаемся все мы, попустители, в силу того, что в России живем. Тут же его и сожрали. Умных, хороших, добрых людей хапают, как овец».

Мысль, которую он мне тогда изложил, засела во мне, и это сыграло гигантскую роль в моей жизни. Я стал соизмерять свою жизнь и жизнь окружающих меня людей с тем, что он говорил. И понял, что все плохое, что происходило, происходит и будет происходить у нас в стране, возможно только благодаря попустительству беззаконию, безнравственности. Поскольку все мы понимаем, что бороться с этим почти безнадежно. В результате — отдаем страну на откуп ворам и мошенникам. Когда передо мной встал вопрос, идти ли в народные депутаты, эта роль и слова Георгия Александровича получили для меня лично большое значение. Надо ведь было сражаться за это место, выходить в толпу незнакомых людей. Начинаешь что-то говорить — тебя грязью обливают. Очень неприятное занятие. Но меня поддерживала позиция Георгия Александровича. Он чувствовал себя гражданином России, и это ощущение было подлинным, хотя он никогда на эту тему не распространялся. Гражданский пафос пронизывал его творчество, Георгий Александрович как бы чувствовал и себя ответственным за все, что происходит вокруг…

Мне всегда казалось, что с «Дядей Ваней» связано какое-то чудо в жизни А. П. Чехова. Его ранние пьесы «Платонов», «Леший», «Иванов» много шли на сцене, были популярны, он был довольно известным драматургом. Потом он едет на Сахалин, возвращается оттуда уже с пьесой «Дядя Ваня», как бы выжимкой из этих ранних пьес. Осталось только самое существенное, то, что на самом дне. Что же с ним произошло, пока он ехал по России на перекладных, на телегах? Да и сама поездка загадочна — талантливый писатель вдруг бросает все и едет составлять списки каторжников. Совершился какой-то процесс переоценки ценностей, в результате которого сюжет, смысл ранней пьесы совершенно изменились. На мой взгляд, ключевая фраза пьесы «Дядя Ваня» — это реплика Войницкого Серебрякову: «Ты будешь получать то же, что получал раньше». Бунт с пистолетом против Серебрякова, против собственной жизни — и вдруг этот человек-«бунтарь» говорит, что все будет по-старому. Георгий Александрович меня спрашивал — что же, по моему мнению, произошло с дядей Ваней? И сам отвечал так: человек понял, что во всем виноват сам. Не мать, не Соня, не Серебряков, не Елена — виноват Иван Войницкий. Недаром пьеса называется «Дядя Ваня». «Из меня мог бы выработаться Достоевский, Шопенгауэр…» А Георгий Александрович мне говорил: «Этот человек мог стать только Иваном Петровичем Войницким, дядей Ваней, замечательным управляющим этой усадьбой». Что же послужило причиной этого прозрения? Войницкий чуть не убил ни в чем не повинного человека, и как только он это понял, он одумался, прозрел.

Мне кажется, Чехов писал сцены из деревенской жизни и одновременно — историю России. Наша перестройка, новая история подтверждают правоту Чехова. Вот вам Государственная дума, выстрелы, танки. Бах-ба-бах — и все по-старому. Конечно, я не дословно воспроизвожу то, что говорил Георгий Александрович, но на репетициях он все время муссировал эту тему — восстание. Он прекрасно понимал, что если у актера возникает правильное психофизическое самочувствие, он начинает импровизировать в нужном

направлении. Поэтому он не добивался школярских точностей, не формулировал задачу с математической точностью — это дело театральной студии — он пытался заставить артиста почувствовать атмосферу, в которой тот должен жить, создать поле для импровизации. Например, появление дяди Вани в самом начале было мучительно трудным для меня. Дядя Ваня выходит, не здороваясь с Астровым, а Астрова он еще не видел сегодня. Ну, друзья, ну виделись вчера-позавчера, но что происходило до начала пьесы? Уже было чаепитие, дядя Ваня затеял какой-то спор с Серебряковым, на что интеллигент профессор сказал: «А я, пожалуй, пойду и посмотрю окрестности». Уступил поле боя. Дядя Ваня пошел к себе, шарахнул стакан водки и заснул. Это было в восемь утра. Проснулся от звуков разговора на террасе. Вышел в помятых брюках, в помятом пиджаке, только галстук очень хороший. Состояние омерзительное — усадьба, водка, жара, стыд за себя, говорить ни с кем не хочется. Он все время находится в этом состоянии и может сделать все, что угодно. Недаром пистолет всегда с ним. Товстоногов добивался от меня правды этого состояния. Войницкий мне напоминал работу Бориса Ильича Вершилова в спектакле МХАТа по Горькому «Сомов и другие». Люди сначала сидели целый день в душной прокуренной комнате — июльский вечер, восемь часов; наконец они впервые выходят на свежий воздух, видят красные стволы деревьев, освещенные от корней заходящим солнцем, сине-золотое небо, слышат крик кукушки — и все, о чем говорилось там, окрашивается в другие цвета. Георгий Александрович заставлял нас в первом акте «Дяди Вани» жить таким же способом: ощутить день, температуру, головную боль, стыд. Весь комплекс чувств. Это было очень трудно, много репетиций шли под его реплики: «неправда», «не верю», «не так». Предлагал жесткие рамки мизансценических решений, рвал мой монолог на части. Войницкий уходил качаться на качелях… И только когда я почувствовал нужную психофизику, стало легко и свободно. Я ему чрезвычайно благодарен за эти поиски, на которые он потратил много времени. Второй, третий акты шли легче, потому что в первом был найден закон существования.

Бывали мгновения, когда Георгий Александрович словно не хотел тратить силы на вроде бы очевидные вещи. Тогда, должен признаться, я шел на провокацию. Меня всегда считали спорщиком, но если я чего-то не понимал, то должен был выяснить все до конца. Теперь, когда уже десять лет, как его нет рядом, я понимаю, насколько нагло я себя вел. Просто так и говорил: «Я не понимаю». — «Чего вы не понимаете? То-то и то-то». — «Нет, Георгий Александрович, вы скажите, какая задача». Мол, объясните, покажите, поработайте со мной.

Был спектакль «Оптимистическая трагедия», где он сам с собой спорил — то есть, с первой «Оптимистической» в Пушкинском театре, которая получила Ленинскую премию. По тем далеким временам это было и артистическое, и режиссерское открытие современной советской пьесы. А тут, ставя пьесу в 1981-м, он оставил голый планшет на сцене — и больше ничего. Он заставил себя пересмотреть собственные взгляды. Многое ему удалось, многое нет. Я играл пленного белого офицера — эпизодическая роль из шести примерно

фраз. Но эпизод трагический. Два русских офицера возвращаются из немецкого плена, один из них контужен и оглох. Идут к себе домой и напарываются на анархистов… Господи, сколько крови я у шефа выпил! Я думаю, что Смоктуновский столько не выпил ее на «Идиоте», сколько я на «Оптимистической» в одном эпизоде. А Георгий Александрович был немного в плену того спектакля, ему было трудно отрешиться от уже сделанного. Мы разговаривали так: «Понимаете, — говорил он мне, — вы идете из Польши в Россию. Вы счастливы, что вы на родине. Вы уже в России». — «Что значит в России? Там Польша, а здесь Россия? Почему я должен радоваться, увидев этих вшивых, сифилитических мерзавцев? Я же дворянин, офицер, я их ненавижу». В том спектакле игралась встреча русских людей, радость была обоснована. Я помню, как на пятой или шестой репетиции ассистент или студент Георгия Александровича, который присутствовал в большом репетиционном зале наверху, сказал: «Георгий Александрович, он действительно не понимает, объясните ему». — «Да все он понимает, просто заставляет меня работать». Потом встал, снял пиджак, подошел ко мне и сказал: «Вот сейчас начинается настоящая работа». И тут он мне объяснил, что мне надо найти в этих людях человеческое. В плену они передумали многое, о судьбах России, о монархии, о революции. Они увидели самое плохое — что есть народ. Грязные, вонючие, в лампасах. «Обратились же вы к каждому, к их человеческому достоинству».

Вот еще о понимании Товстоноговым человеческого достоинства.

Я вспоминаю, как мы были на гастролях в Венгрии. Гастроли проходили успешно, и в эти дни нас пригласили в какую-то организацию типа Общества дружбы. Вечером был спектакль, поэтому артистам во время встречи, где-то примерно в полдень, предложили лишь по бокалу вина. После этого мы поехали в гостиницу, где был запланирован обед. Я сижу за столом и вдруг слышу удар посуды об пол. Подбегает официант и тут же все убирает. Я решил, что это чья-то неловкость и даже подумал, как здорово и незаметно официант справился. На следующий день утром, часов в шесть или семь (!), звонит заведующий режиссерским управлением: «Немедленно к Георгию Александровичу». Сразу мысли: «Зачем? Что я натворил?» Прихожу. У Георгия Александровича в двойном люксе — вся труппа. Он начал: «Вчера актер нашего театра имярек совершил, на мой взгляд, безнравственный поступок». И, обращаясь к имярек: «Вы понимаете, что вы были пьяны?» — «Я не был пьян. Я и сейчас повторю все, что говорил тогда. Я считаю…» Ну, тут можно повторить набор выражений макашовских, ждановских, илюхинских мерзавцев. Он говорил про Фурмана, который тренировал то ли Карпова, то ли Корчного. Юрский, оказывается, так любил и оправдывал нашу прессу потому, что он еврей. И так далее. Он говорил, оправдывая то, что он говорил накануне в ресторане. Я точно не помню, но в принципе он говорил о засилье еврейского народа и о том, что русских унижают и прочее. Оказалось, он сидел рядом с артисткой Эмилией Поповой, которая отличалась крайней эмоциональностью. Когда имярек стал все это нести, она схватила стакан с компотом и швырнула этот стакан говорившему в лицо. Этот-то звон упавшего и разбившегося стакана я и услышал, так и не поняв, что произошло. Георгий Александрович:

«Вы все сказали?» — «Да». Я помню, как встал Копелян, сказал: «Мне плохо» — и вышел. После паузы Георгий Александрович подытожил: «Ну, что же, не буду давать оценку вашему поведению. Могу только сказать, что никогда, ни при каких условиях вы ничего больше играть у меня не будете. Я понимаю, что вы артист, и я даю вам слово, что постараюсь задействовать вашу судьбу. Выбирайте сами, я вас уволить не имею права. Я поговорю с Игорем Олеговичем Горбачевым, может быть, он вас примет на работу. Ну, а сейчас — такое-то число, семь часов утра, самолет на Москву в десять». Больше в нашем театре этого актера не было. Это случилось то ли в конце шестидесятых, то ли в начале семидесятых годов, когда никакой свободы слова и демократии не было в помине. То была со стороны Товстоногова глубоко человечная акция. На эту тему — кто русский, кто еврей, кто татарин, кто турок — в нашем театре разговоров не было никогда. Плохой или хороший человек — это другое дело.

А вот что случилось однажды на приеме в ЦК КПСС, и бывшие тогда на этом приеме люди могут это подтвердить. Это был семидесятый год или чуть раньше, когда после оттепели «закрутили гайки». Товарищ Шауро (возглавлял отдел культуры в ЦК) задал Товстоногову вопрос: «Почему так мало молодой режиссуры?» Дескать, вы, Товстоногов, преподаете, обучаете студентов режиссерской профессии, а режиссеров мало. И вдруг Георгий Александрович врезал: «В этом виноваты вы, ваша партия. Потому что вы боитесь любого свежего дыхания. Я, как режиссер, в своем театре, конечно, не потерплю рядом с собой молодой талант, который будет делать все не так, как я. В моем театре я отстаиваю свои позиции. А вы не даете этому молодому таланту развернуться, организовать свой театр — пусть в подвале, в клубе, где угодно. Вы боитесь этого. Я — защищаюсь, а вы — боитесь. Поэтому у нас нет режиссеров». По-моему, это был гражданский поступок.

Его плохие отношения с партийной элитой постепенно обострялись. Когда один партийный босс сказал Товстоногову: «Вы должны подумать о вашем уходе из театра» (это после-то «Трех мешков сорной пшеницы», «Холстомера» и пр.), то потребовалось вмешательство товарищей из Москвы. Кто-то из больших начальников убедил Романова, что этого нельзя делать. Театр тогда бы умер. А вспомните обвинения в газете «Правда» (это 1972 год) в том, что Товстоногов проводит антисоветскую линию? Тогда от этого волосы дыбом вставали. После этой статьи Гога сказал: «Пока передо мной не извинятся, я работать в театре не буду». Ушел, и мы около месяца ждали, когда он придет. А он терпеливо ждал, когда где-нибудь, в какой-нибудь газете какое-нибудь официальное лицо извинится перед ним. И в газете «Труд» появилась публикация [vi], оспаривающая рецензию Ю. Зубкова в «Правде» на наши гастроли. В этой войне он победил.

Запись беседы. Публикуется полностью впервые. Фрагмент беседы опубликован: Экран и сцена. — 1999. — № 21. — Май – июнь. — С. 14 – 15.

[iii] Басилашвили работал в театре им. Ленинского комсомола в 1956 – 1959 гг. Товстоногов курировал постановку спектакля «Маленькая студентка» (режиссер И. Владимиров, 1958).

[iv] См.: Борисов Олег. Без знаков препинания. — М. — 2002. — С. 170 – 171.

[v] Чехов М. О технике актера. New York. — 1946.

[vi] Обзор гастролей Е. Суркова, ответ на статью: Зубков Ю. Высота критериев // Правда. — 1972. — 15 авг.

Александр Белинский
ЕСЛИ БЫ НЕ ГЕОРГИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ…

Если бы не Георгий Александрович Товстоногов, я бы никогда не вернулся в Ленинград, ныне, слава Богу, опять Петербург.

О Товстоногове написано много при его жизни. И то, что написано, и что написал он сам, даже в малой степени не отражает масштаба его творческой личности. Подчеркиваю — творческой, ибо вне творчества он и не существовал.

Георгий Александрович, приехав в Ленинград после Тбилиси и недолгой работы в Москве, не вошел в театральную жизнь города, а ворвался. А ведь в городе работала неплохая режиссерская команда. В Александринке — Кожич, пользующийся абсолютным авторитетом среди тамошних актерских аборигенов. В Театре Ленсовета, после своего изгнания из Театра комедии (одна из постыднейших акций Георгия Маленкова), начал свою недолгую, но очень успешную деятельность Николай Павлович Акимов. Скажу больше. После своего возвращения в Театр комедии Акимов не сделал таких нашумевших спектаклей, как «Тени» Салтыкова-Щедрина и «Дело» Сухово-Кобылина в Театре Ленсовета. Рядом с ним и параллельно в ТЮЗе ставил сказки Павел Карлович Вейсбрем. Этот незаслуженно забытый мастер ставил сказки так, как их никто не ставит. Его сказочные спектакли были веселыми и грустными, всегда трогательно поэтичными. В Театре Комиссаржевской работал неудачник Евгений Густавович Гаккель. Это редкий пример неудачника. Его заставляли ставить современные пьесы о производстве и разоблачать американский империализм. Он не умел ни того, ни другого. Как гневалось на него начальство! Когда же ему удавалось поставить «Трех сестер» или «Тристана и Изольду» Александры Бруштейн, он создавал спектакли, как бы написанные тонкой акварелью, причем даже с очень слабыми исполнителями.

Как это ни покажется странным, театральный Ленинград сразу же признал лидерство молодого Товстоногова. Тон задали Григорий Михайлович Козинцев и дуайен театральной режиссуры Леонид Сергеевич Вивьен. «Пантофельная почта» — называл театральные слухи худрук цирка Венецианов. «Пантофель» по-немецки туфли. Зрители следами своих туфель разносят слухи о виденном спектакле. В пустой зал Ленинградского театра имени Ленинского комсомола после первого же спектакля Товстоногова по плохой пьесе Ирошниковой «Где-то в Сибири» повалил народ. То же произошло спустя несколько лет в Большом драматическом театре после первой его премьеры «Шестой этаж» Жерри.

Бывает абсолютный слух, абсолютное чувство ритма. У Товстоногова было абсолютное чувство театра. Я видел спектакли его предшественников. И Попова, и Охлопкова, и Завадского, и Лобанова. Никто из них не добивался

такой абсолютной гармонии между сценой и зрителем, какая была в спектаклях Георгия Александровича. Достигал он этого железной, всесокрушающей логикой построения сценического действия. Он брал пьесу, равную по бездарности выбросам выхлопной трубы, и строил спектакль, ломая, перекраивая текст, меняя ситуацию, сочиняя новый сюжет с одной-единственной целью — добиться правды жизни. И добивался в таком литературном бреде, как «Студенты» Владимира Лифшица, или словесном поносе «Шелковое сюзане» Абдуллы Кахара. Товстоногов был, боюсь, последним великим худруком русского театра. Тридцать лет — только Немирович-Данченко превосходит его по сроку — держал он высоко планку лучшего в стране, а думаю, что и в Европе, Ленинградского Большого драматического театра, БДТ, сейчас, слава Богу, имени Товстоногова.

Труппа лучших времен БДТ — Полицеймако, Лебедев, Смоктуновский, Луспекаев, Юрский, Стржельчик, Копелян, Доронина, Шарко, Попова. Нет, не уверяйте меня, что труппа МХАТа с Хмелевым, Добронравовым, Тарасовой и другими была лучше. Я видел и тех, и других. Авторитет Георгия Александровича в этой могучей труппе был равен авторитету Станиславского во МХАТе. И, как великие мхатовские старики в годы расцвета, он не занимался шаманством, а работал. Ежедневно, ежечасно. Он приезжал в театр каждый вечер после утомительнейшей утренней репетиции. Он считал это необходимым, и хотя сам не смотрел спектакль, все знали, что он в театре, и играли по-другому, то есть так, как следовало.

Я не буду здесь описывать репетиций и спектаклей мастера, его творческий метод. Это сделано, хотя и недостаточно, и я сам принял в этом посильное участие. А вот о неповторимых его человеческих качествах хотел бы кое-что рассказать.

Товстоногов отличался абсолютной искренностью и непосредственностью. Как он слушал анекдоты и как смеялся, особенно когда рассказывал сам! А как он шел по пустой сцене, сняв головной убор, нет, не для показухи, а потому что не мог иначе. Вот замечательный рассказ Олега Басилашвили. Репетировались «Три сестры». Басилашвили пришел на пустую сцену задолго до начала репетиции и увидел за роялем одинокую фигуру в пальто с поднятым воротником. Товстоногов сочинял марш, финальный марш после ухода полка. Страшно волнуясь, он сыграл его Басилашвили. Первый режиссер страны волновался, как школьник!

Я работал с ним в Театре Ленинского комсомола всего два года. Взял он меня вопреки категорическим возражениям обкома и управления культуры. Можно ли это забыть! Он был и добр, и жесток, но жесток только во имя театра. Умел восхищаться чужими спектаклями. Пожалуй, ни у кого из своих знаменитых коллег-режиссеров я подобного не встречал. Георгий Александрович был подозрителен, мнителен, вспыльчив и очень отходчив. Увлекался женщинами. До чрезвычайности! Но по-настоящему любил только свою младшую сестру Натэллу, умнейшую женщину, глубоко преданную брату.

В последний год жизни Товстоногова я встречался с ним особенно часто.

Он был уникально интересным собеседником, то есть одинаково увлеченно умел и рассказывать, и слушать. Я умолял его начать фиксировать свои воспоминания, предлагал даже расшифровывать надиктованный на магнитофон текст. Он обещал, но не успел. Каждую минуту жизни он отдавал театру. И умер в машине по дороге из театра.

Фрагм. кн.: Белинский А. А. Записки старого сплетника. — СПб., 1996. — С. 188 – 190. В книге «Театральные легенды» (СПб., 1992. — С. 33 – 50), посвященной памяти Товстоногова, «первого читателя этой рукописи», Белинский в очерке «Время и мода. (О режиссуре Георгия Александровича Товстоногова 1950 – 1960-х годов)» выстраивает линию становления и развития режиссуры Товстоногова на примерах мизансцен.

Геннадий Богачев
ВРЕМЕНИ БЛАГОДАРЯ И ВОПРЕКИ

Как-то на одной из пресс-конференций Кирилл Юрьевич Лавров высказал пугающую меня мысль, к которой я уже сам подспудно подходил, но боялся озвучить: в нынешнее время Товстоногов не мог бы руководить театром, и вряд ли сейчас он был бы тем Товстоноговым, которым стал. Актеры уже не стремятся закрепиться в театре, следовать традициям — у них много возможностей сниматься в сериалах, делать самостоятельные работы. Да и режиссерам гораздо выгоднее быть варягами: выпустил спектакль, получил хорошие деньги и дальше ни за что не отвечаешь. Какова дальнейшая судьба театра, это, как говорится, уже не его проблемы.

Мы же еще помним время, когда все боготворили Георгия Александровича, дорожили маркой БДТ, хотя много снимались в кино и, пожалуй, больше всех К. Ю. Лавров. Но театр был всегда на первом месте. Сейчас, когда театр уже не является главным и основным содержанием актерской профессии, нет уверенности в том, что Георгий Александрович смог бы в новой ситуации руководить современным театром.

Я поступил в институт в 1962 году. С третьего курса меня взяли в армию. Отслужив три года, лишь в 67-м попал на курс Зона. Перед моим возвращением он умер, и обучение продолжали Сергей Васильевич Гиппиус и Давид Карасик. Поскольку я пришел, когда у них уже была сформирована эстрадная программа для группы войск в Германии, места в ней мне не нашлось. Курс отправился в ГДР. А когда ребята вернулись, я уже был артистом БДТ.

У меня ведь хорошая школа: и Сойникова, и Гиппиус, и Карасик были замечательными преподавателями, хорошо учили ремеслу — и поскольку меня обучили «методу», я всегда стараюсь сам выстроить роль.

Мне повезло: я участвовал в экзамене режиссеров, которые учились на курсе Товстоногова, в числе которых был незадачливый молодой выпускник (ныне известнейший человек, занимавший пост председателя СТД, директора столичного театра). И Товстоногов начал учить его, как надо работать с актером (то есть со мной). Нет, он не показывал — объяснял (редко с показа работал). «Ну, видите, — говорит, — у меня артист выполняет все, что ему

скажу. Почему же вы не ставите такие задачи?» После чеховского «Дипломата», убедившись в том, что я довольно хорошо его понимаю, Георгий Александрович предложил А. И. Кацману: «Вы поговорите с этим — не знаю, как его фамилия — пусть показывается к нам в театр».

1 марта 1969 года я показался, и в тот же день мне объявили, что я зачислен в труппу. Так, благодаря не очень хорошему режиссеру и моей смекалке я стал артистом БДТ.

Смотрел на великих коллег снизу вверх, они казались мне недосягаемыми. И никакой фамильярности! При том, что Сергея Юрского я могу назвать своим товарищем (играл в его спектаклях, когда он был режиссером). Встречаясь, всегда обращаюсь к нему только на «вы». Хотя он не раз предлагал перейти на «ты», я не могу переступить черту: может, такое воспитание дали. Для меня эти актеры были великими, и до сих пор я с огромным пиететом к ним отношусь.

Товстоногов, действительно, был велик и недоступен. Вот потому с Сережей Юрским гораздо легче работалось: он актер. Но я у него всего-то в двух ролях был занят. Первая — Муаррон в булгаковском «Мольере». Мы гордились тем, что играем такого автора, имя Булгакова осенял тогда ореол диссидентства, но, прежде всего, сама по себе работа, конечно, была интересной.

Гениальность же Товстоногова пугала.

Несмотря на то, что с ним отработал я двадцать лет, когда слышал, что он идет по коридору, хотелось уйти в сторону, спрятаться: такой человек суровый был. Хотя ко мне очень хорошо относился, даже ласково: называл «Геня» — никто в театре меня так не звал.

Но, к сожалению, в товстоноговских спектаклях у меня были второстепенные роли. Можно, конечно, сказать, что каждая роль, как экзамен, но какого-то особенного испытания не было. При Георгии Александровиче я первый получал лучшие зарплаты, почетные звания, но, по его словам, всегда был человеком, который «дышит в затылок другому», ведущему. Товстоногов даже в интервью, упоминая о молодых актерах, в том числе и обо мне, говорил о том, что я «дышу в затылок Басилашвили». Так вот всю жизнь я кому-то в затылок дышал. И все время был вторым! Нет, я не о премьерстве говорю, премьерство — это же отсутствие воспитания и мозгов. Я любил и люблю, когда два состава, честно говоря, меня это заводит. Мне помогает наличие второго исполнителя: если вижу в его игре недостатки, стараюсь их избежать, искоренить в себе.

Словно оправдываясь передо мной, Товстоногов говорил, что вино должно выстояться в бочке. И когда я читал о себе такое, думал: может, действительно?.. Хотя понимаю, он так хитрил, чтобы я никуда не сбежал, но я его очень уважал. Я не получал ролей, а получал зарплаты и звания. Он меня все время держал на скамейке запасных, дескать, подожди еще чуть-чуть. И это «чуть-чуть» продолжалось двадцать лет.

Действительно, ну куда я мог рыпаться, если тут были такие потрясающие артисты. Хотя, когда взяли Юрку Демича, моего друга покойного, которого я любил и обожал, мне казалось, что я же тоже могу его роли играть. Мог бы, но

Товстоногов не рисковал, у него было слишком много хороших артистов — это его (или наша) беда.

Поначалу у меня были какие-то вводы, обычно их делали режиссеры, работавшие тогда в БДТ, в том числе и Юрий Ефимович Аксенов. Первым моим спектаклем стал «Валентин и Валентина», поставленный сыном Товстоногова, Сандро. А непосредственная встреча с самим Товстоноговым произошла на «Хануме». Не могу сказать, что меня там сразу покорила моя роль. Как оказалось, всем в то время нужен был этот музыкальный спектакль: мы ужасно устали от чудовищно тяжелого груза идеологии. А тут вдруг возникла чудесная сказка о близких и дорогих Товстоногову людях, прекрасных и жизнелюбивых — с их акцентом, колоритным бытом, вином, лавашем и всем остальным. Мы вдруг туда окунулись, а вместе с нами и он с огромным удовольствием нырнул в тот удивительный мир. Сложилась потрясающая команда. Музыка Канчели. Танцы ставил Зарецкий, чудесный хореограф. А какие великолепные декорации создал Сумбаташвили по мотивам картин Пиросмани! Они заразили всех нас радостью, и мы играли какое-то чудное новогоднее представление. Было здорово! «Ханума» для нас стала отдушиной после серьезных и глубоких постановок, вдруг эдакий пустячок. «Ханума» — «Амаркорд» товстоноговской жизни.

В жизни суровый и серьезный человек, Товстоногов на репетициях «Ханумы» вдруг превращался в ребенка, ему все очень нравилось, словно сам прыгал и танцевал вместе с нами.

Такая яркая праздничность кругом царила, что мы себя вдруг грузинами ощутили. Да мы ходили среди грузин: сам Георгий Александрович превращался в грузина мгновенно, Юра Зарецкий всю жизнь прожил там, да еще Сумбаташвили. Случилось чудесное погружение в сказку детства. Помню, как Стржельчик, тогда уже не очень молодой человек (хотя по сравнению со мной сегодняшним — молодой), с огромным удовольствием играл престарелого князя, прелестного дурака.

Я впервые увидел Товстоногова, доселе мне неизвестного. Оказывается, как человек стеснительный и закрытый он постоянно прятался за маской. У него маска всегда была, такой вот фасад, а за фасадом — невероятная детскость. И я это могу подтвердить. На репетициях он всегда был очень суров, но, сталкиваясь с противостоянием, терялся. Так, например, бывало в работе с Юрой Демичем, Светой Крючковой, людьми для нас пришлыми. Он говорит: «Надо делать так», а Света Крючкова в ответ: «А я не буду это делать». Я видел, как у Г. А. менялось выражение лица, словно выходил воздух: «А почему?» Она же на десять тонов выше: «Потому-то и потому-то». Он ей тихо: «Ну, пожалуйста, пробуйте…» И так же с Юрой Демичем, когда тот был не согласен, сразу «да, пожалуйста, пробуйте». Но когда он чувствовал слабину какого-то актера, и тот был в себе не уверен, Г. А. очень возмущался, становился агрессивным, возмущался: «Почему же вы не делаете?»

Ему нравилось играть роль диктатора, и не зря он придумал фразу «театр — это добровольная диктатура».

Мне в жизни повезло: попасть в такую команду, где Копелян, Стржельчик,

Кузнецов, Медведев, Макарова — это чудо-ансамбль, да еще во главе Георгий Александрович. Такое бывает раз в жизни.

Впрочем, я вообще везунчик. Вроде, в кино так мало снимался, но попал к Мельникову в картину «Отпуск в сентябре», где Лебедев, Даль, Богатырев, Гундарева, Бурляев — это же чудо, надо же было умудриться в такую компанию попасть!

Владислав Игнатьевич Стржельчик мне всю жизнь помогал, он меня сразу принял за своего, похлопал меня по плечу и сказал: «Из тебя получится артист».

Это дорого стоило, особенно после неприятного инцидента, случившегося на «Ханума» — вот тогда я, наверное, возмужал. В одной из главных сцен очень известный артист поворачивался спиной к залу и, глядя на нас, еще совсем молодых актеров, говорил: «Ну, что вы не улыбаетесь, надо улыбаться» — во время спектакля (!). Раз так прошло, два, три… Наконец, мое терпение лопнуло… и, выйдя после очередного такого выговора на сцене, я поднял этого человека буквально за горло и сказал со всей откровенностью: «Если ты… еще раз… скажешь мне что-то на сцене, то я тебя убью». Я был раза в три его младше. С той Поры этот человек стал всегда обращаться ко мне: «Геннадий Петрович».

Я мало сыграл, мало: «Ханума», Замыслов в «Дачниках» и какие-то маленькие эпизодики. На одной руке могу счесть роли, которые сыграл за двадцать лет У Георгия Александровича. И что за роль — Ветерок в «Амадеусе»? Так, участник кордебалета. В «Дачниках» тоже эпизодическая роль.

Вот Мурзавецкий в спектакле «Волки и овцы» — это роль, но мне кажется, у меня не вполне получилась. Среди общей дури есть еще какой-то человек, который сам себе казался стоящим человеком, но ему не дали прожить жизнь так, как он хотел, и он винил в этом кого-то — хорошая русская тема, когда я не виноват в том, что пью… Я там много фантастических вещей придумал. Помню, как под юбку залезал к Крючковой… Надо было неожиданно оказаться под юбкой, увидев, что там, вылететь, чуть не сдохнув… Я всегда любил *эксцентрику*. Да вообще, гениальная пьеса, уморительно смешная. Гениально играл Басилашвили! Не знаю Лыняева лучше. Ну, и Крючкова здорово играла.

«Пиквикский клуб» — одна из самых тяжелых для меня историй. В тот год умер отец. Товстоногов сказал: «Искусство, Геннадий, требует жертв» и не пустил на похороны. Через неделю у меня был приступ ангины с температурой сорок один, меня забрали в больницу. Ко мне пришел Басилашвили, извинялся передо мной, говорил, что поскольку видел репетицию, то Георгий Александрович ввел на мою роль — Джингля, заверил, что по возвращении я буду играть снова… Но так мне и не дали сыграть. А то, что потом мне досталось… я такие роли играл левым мизинчиком. Тем более я получил ее после Миши Волкова (меня поставили, чтобы компенсировать утраченное). Но это же опять эпизод, я старался играть свою роль чисто. И вот проиграл более двадцати лет.

У меня есть фотография, где мы едем на пароходе по какой-то реке в

Чехословакии. И Товстоногову то ли от ветра в уши дуло — завязали платок женский. На фото он в женском платке, из-под которого выглядывают надвинутые на огромный нос очки и наивные глаза. И он рассматривает проплывающие мимо замки, речки, не замечая, что в женском платке — огромный нос и эти очки…

Он нас пытался излечить от нашей неграмотности. По его настоянию устраивались просмотры кинофильмов, которые в СССР были запрещены. Помню, мы посмотрели «Пролетая над гнездом кукушки», «Иисус Христос суперзвезда», когда еще никто этих фильмов не видел. И, конечно, мы были благодарны, мы как бы приобщались к западной культуре.

Товстоногов, как правило, либо все это уже видел, либо слышал об этом. Он взахлеб рассказывал о своих впечатлениях, восхищаясь увиденным (все-таки был большой ребенок). Вступать с ним в полемику было бесполезно, спорить с ним невозможно: его слово всегда последнее, ну, дескать, что вы понимаете.

Он просто больше знал. А тем более, про театр. Я пришел, что называется, только прописи в театре выучив, освоив чистописание… а этот человек, условно говоря, на компьютере работал, конечно, я в каждое его слово вникал, подолгу обдумывал. На репетициях он помнил все, что сказал. Через неделю, на следующую репетицию, если не дай Бог, ты забыл сделанное им замечание, то жди выволочки: «Вы должны были записать сразу же, почему я должен повторять». Он не без основания ценил свой труд. Мы должны были его уроки навсегда усваивать. И надо было все записывать, потому что говорил он уникальные вещи. Когда Товстоногов выходил и показывал, сразу все становилось ясно, он выявлял суть, не подавляя актера, не заставляя подражать. В показах он был очень убедителен, очень. Так точно показывал, что ты думал: господи, как же это так сделать, чтобы суметь передать главное?! Он показывал суть — и это очень помогало. Ты задумывался: как добиться требуемого результата, получал повод для размышлений, для домашней работы.

Когда он появлялся в ложе, у нас, как у сусликов, навострялись уши. И все играли, вспоминая, что он говорил и, конечно, старались угодить Мастеру. Даже просто, когда знали, что Товстоногов в театре, появлялась особая степень ответственности.

Не диктатор он был для нас, а царь-батюшка. Мы просто его любили, именно так, как царя можно любить. Мог прибить, а мог и осчастливить, любое его слово мы ловили и считали за высшую честь, если он тебя похвалит: «Молодец, хорошо», — больше ничего не надо, никаких премий, никаких наград. Самые счастливые моменты в моей жизни, когда он говорил мне: «Получилось!» — или когда меня вдруг взял в худсовет. Меня! В худсовет БДТ! Или же когда предложил на звание подать. Тогда это была честь, а от него дорогого стоит удостоиться такой чести.

Думаю, у Товстоногова была какая-то *детская* жестокость… он играл в диктатора, а по натуре им не был. Просто являлся человеком, владевшим огромным предприятием. Мы ведь всегда жили при капитализме, потому что у нас были точно налаженные, жесткие производственные отношения. Люди

держались за свое место: они получали приличную зарплату, ездили за границу, имели какие-то блага, и в то же время с ними тут же расправлялись, если они нарушали свои обязанности. И поэтому, несмотря на то, что после смерти Товстоногова прошло столько лет, до сих пор говорят, что у нас самая лучшая постановочная часть, что организация дела прекрасная… Да много чего у нас самого лучшего… Это его заслуга. Мы же не крепостные были, кто не хотел принять «добровольную диктатуру», мог уйти. Только где найдешь лучше? Поэтому люди взвешивали, и если уходили, то уходили опять в кино, как, к примеру, Смоктуновский…

С уходом Товстоногова возникла какая-то пропасть внутри. Мне было уже сорок пять лет, я понимал, что большая часть жизни уже позади. Но ведь я не дожил еще до немощи! И меня очень обижало его высказывание, что с его уходом театр должен умереть. Почему же он о нас, обо мне не думает?! Честно говоря, у меня была обида еще и потому, что он, конечно, прав, без него театр не может быть таким же, как при нем… Но мы же составляющие театра, мы-то куда! Почему о нас не подумал, не подготовил преемника? Конечно, легко рассуждать, не будучи в его положении. А с другой стороны, казалось, что это какой-то эгоизм с его стороны. За Товстоноговым я был, как за каменной крепостной стеной, абсолютно уверенным в завтрашнем дне…

Нам потрясающе повезло с Кириллом Юрьевичем Лавровым. Если бы не Лавров, я даже не представляю, что было бы. Я ему благодарен так же, как и Товстоногову, потому что вот эти семнадцать лет — самые тяжелые.

Когда из Товстоногова делают мученика, по судьбе сродни Солженицыну, то это против правды. Только благодаря (и вопреки!) тому времени он смог стать замечательным режиссером, сумел найти столь необычный театральный язык, выразительный, содержательный, многозначный. Приходя на его спектакли, люди не просто восхищались полнотой жизни, происходившей на сцене, но вникали в недосказанность и многозначность произносимых актерами слов — ведь тогда невозможно было говорить прямо и открыто, необходимо было изъясняться эзоповым языком. Георгий Александрович — продукт того времени. На его счастье он родился и работал именно в то время, ему так повезло, что именно в то время собралось много замечательных артистов, стремившихся попасть в БДТ и работать именно здесь…

Запись беседы. 2006 г. Публикуется впервые.

Римма Быкова
ВСЕГО ТОЛЬКО ГОД!

Георгий Александрович Товстоногов! Кто не знает этого имени, не видел его творений на сценических подмостках! Кто не был восхищен и покорен им! Тем труднее моя попытка добавить что-либо о Деятеле, стоящем в одном из самых первых рядов творцов Театра.

1955 год. Февраль. Уехав в Москву из Сталинграда (где я работала в драмтеатре) на поиски «пропавшего» моего друга (в будущем моего мужа, с

которым нас связывает более сорока лет жизни и творчества), уехав практически «в никуда», случайно узнаю, что Товстоногов (его имя я услышала впервые) ищет актрису на роль Насти Ковшовой для спектакля «Первая весна» по повести Галины Николаевой.

«Ищет? Странно… Так обычно происходит в кино, — думала я. — Надо приехать и показаться. В случае неудачи — туда и обратно за свой счет». А счета у меня, разумеется, нет. Решаюсь. Показываю в малом зале театра им. Ленинского комсомола три отрывка из игранных мною ролей. Много любопытствующих… Поблагодарив актеров за помощь в показе, не спросив ни о чем дальнейшем, довольная, что показ вроде понравился, — уехала в Москву. Потом узнала, что по моем отъезде были недоуменные вопросы: «Куда исчезла, почему не оставила заявления?» и т. д. — «Говорят, у нее в Москве жених». — «Давайте и его возьмем».

Читаем с моим другом повесть Николаевой — нравится, но мое ли это дело, смогу ли? Утвердительный ответ моего друга: «Справитесь, езжайте, а я приеду потом». Решаюсь. Приезжаю. На трамвайной остановке «Театр им. Ленинского комсомола» выхожу; мне вослед голоса: «Девушка, а чемодан?»

Начинаются репетиции с режиссером А. А. Белинским. Показ Товстоногову первого акта.

Георгий Александрович (мне, очень осторожно): «По-моему, в этой сцене она плачет?»

Я (обрадованно): «А можно?»

Георгий Александрович: «По-моему, нужно».

Дело в том, что Настя, только что испеченный агроном, приехав в голодные послевоенные колхозы, жаждет быть полезной, но обстоятельства против нее — и земля, и люди. Она одна.

После репетиции обговариваем с Товстоноговым развитие конфликта, движение роли — ведь это инсценировка, не пьеса, что еще сложнее, — костюм и пр. Мне очень понятен ход мысли Георгия Александровича, простой, ясный, сразу попадающий «вовнутрь».

На репетициях, уже на сцене, в зале появляется Товстоногов. Привношу много своего — в характер поведения, мизансцены, приспособлений. Репетируем приезд Насти. Театр Ленкома — полторы тысячи мест. Сцена огромная. На сцене — «настоящий» паровоз. «Машинист» протирает поручни. Пар заполняет пространство, на подмостках — большая лужа. Репетируют долго, обстоятельно. Я за кулисами жду, когда уйдет паровоз и встречающие скажут: «Она не приехала», — а я, появившись из-за их спин, произнесу свою первую реплику: «Она приехала».

Товстоногов (раздраженно): «Где же Римма?»

Я: «Как же я выйду, здесь целое озеро?»

Товстоногов (сердито): «Вплавь!»

Кое-как заканчивается репетиция…

Кстати, на премьере паровоза и других постановочных эффектов — падения с мотоциклом с высокого станка, моего прыжка с двухметровой высоты в ночной степи и др. — не было. Когда я узнала про это и с

недоумением спросила: «А что же, как же будет?», — в ответ услышала: «А ничего, вы выйдете и будете играть».

Помню похвалу Георгия Александровича на одной из репетиций (не в обиду актерам будет сказано): «Почему вы все кричите и вас не слышно, а Римма говорит тихо и ее слышно?»

Наконец премьера! Успех. Приехала автор. Довольна.

Галина Николаева: (мне) «Как это вы убеждаете, что ложитесь под идущий прямо на вас трактор?»

Был такой эпизод, очень впечатляющий по драматургии и по постановке. Заканчивался он репликой одного из персонажей: «Прямо как Раймонда Дьен на рельсы легла». Зал взрывался овацией. После премьеры, во время банкета мы сидели рядом, и Георгий Александрович сказал мне, что у меня есть редкое для актеров свойство — врожденное владение темпо-ритмом роли и спектакля в целом. Этому, мол, трудно научиться… Частая смена картин, и я (т. е. Настя) веду их в разном душевном состоянии, по нарастанию, то есть крещендо. Я постаралась понять через это объяснение самое себя, как актрису, и наши «профессиональные секреты». Раньше я об этом не задумывалась.

Обилие хвалебных рецензий поразило меня. В провинции я привыкла к одной, редко двум рецензиям, а тут — одна за другой… И вдруг — разгромная статья В. О. Топоркова в центральной газете — уничтожают Е. Самойлова за «Гамлета» и… меня за Настю, да и весь спектакль заодно. Обо мне: «Особенно беспомощной была Быкова…» Это я запомнила крепко. Я была потрясена не только уничтожающим приговором, но и самой формой — недоброй, просто злой бранью в адрес молодой актрисы. Не укладывалось в голове, как старый мастер Художественного театра может так? Совсем убитая, больная гриппом, пришла к Георгию Александровичу: «Как же теперь? Что же делать?» Георгий Александрович, как мне показалось, был раздражен. — «Вы тут ни при чем. У нас сложились непростые отношения с Топорковым. Его жена написала пьесу, предложила ее нам, а мы не взяли. Вдобавок он, видимо, ожидал, что мы пригласим его за кулисы после спектакля — услышать мнение — этого мы не сделали. А в вас — рикошетом». — «Хорош рикошет», — подумала я. Но как же теперь играть? Меня уничтожили. Меня нет.

Георгий Александрович (очень строго): «Если вы хоть что-нибудь измените или пересмотрите в роли — грош вам цена как актрисе!» Так и сказал… Вечером шел спектакль. Пришла Дина Морисовна Шварц, завлит театра. По окончании сказала Георгию Александровичу в моем присутствии — «Римма играла сегодня как никогда!» Подействовало, стало быть, лекарство, прописанное мне Товстоноговым. Такова была сила воздействия Георгия Александровича и вера в него. Когда он приходил в зал, на репетицию, сразу возникала особая аура, подъем творческих сил, высокий серьез; как в храме, когда появляется старшее духовное лицо, все прихожане внутренне собираются, преображаются, превращаются в единое целое. Мне прежде, да и потом, не приходилось испытывать подобного!

1956 год. Еще одна, и к великому моему огорчению, последняя работа с Георгием Александровичем — роль Нелли в спектакле «Униженные и

оскорбленные».

Приближалась дата — 75-летие со дня смерти великого писателя. Достоевский раз-ре-шен!!! Наконец-то!!!

В свое время Ф. Шишигин, у которого в сталинградском театре я переиграла много и разное, говорил: «Тебе бы играть Достоевского, да запрещен!» И тут… Читаю распределение ролей. Я — Нелли! В свое время театр Ленкома, видимо, собирался осуществить инсценировку по роману, были и эскизы самого В. Дмитриева. Не помню, от кого услышала, что Георгий Александрович сказал: «Теперь есть, кому играть Нелли». Режиссером назначен был И. Ольшвангер, художником — Лихницкая (по эскизам В. Дмитриева). Постановка Товстоногова.

Нечего и говорить об атмосфере благоговейного трепета, о том, что все мы были «больны» Достоевским, о том, какое это величайшее счастье и одновременно величайшая мука — работа над воплощением его образов-идей. Вне состояния личной душевной потрясенности, просто «сыграть» его невозможно; тем более — в инсценировке, пусть самой совершенной, но где многое, естественно, опущено (поступки, подробности и т. д.). И отсюда невольное ощущение упрощенности, односложности. К примеру, в романе рассказ Нелли занимает двадцать четыре страницы, а в инсценировке всего полторы страницы монолога… Перечитывала роман, ходила по местам «действий», во дворы и прочие «углы». Какая она, Нелли? Виделась мне выброшенная на помойку роза. Мне часто помогает живопись. Нашла я тогда в Эрмитаже «Отрочество мадонны» Франческо де Сурбарана — коленопреклоненное полудитя-полудевушка со сложенными в молитве руками, в красном платье… И я хотела ее одеть в красное платьице, которое купил ей на рынке Ваня. Художник возмутилась: «Римма! Достоевский в красном?» Я умолкла. Не знала я тогда, что у Дмитриева в эскизе Нелли была в красном. Не надела бы тогда того нелюбимого серого, из грубой ткани, в клеточку, да еще сшитого бог знает как.

Однажды, зайдя к актрисе театра, жившей, как и я, в общежитии, я увидела прелестного котенка, мгновенно забившегося от меня под кровать. Пытаясь его оттуда извлечь, услышала: «Он не пойдет, его ошпарили кипятком!» Вот моя Нелли…

Помню, долго не ладилось начало спектакля. Несколько дней Георгий Александрович и Илья Саулович Ольшвангер (знаток Достоевского, чувствующий его природу) — спорили, как начинать спектакль — с кондитерской Миллера и смерти старика Смита, дедушки Нелли, как в романе, или с ухода Наташи из дома. Победил Георгий Александрович. Ведь в романе много параллельных линий, равно важных, а законы сцены Георгий Александрович знал и чувствовал как никто — надо начинать с главного события, движущего сюжет, с высокой ноты. Сразу захватить зрителя.

После многократных проб и репетиций, не дававших мне никакой уверенности овладеть этой непосильной для меня задачей, после очередного прогона двух актов, я решила отказаться от роли. Предупредив об этом режиссера, я пошла к Товстоногову.

Георгий Александрович: «У вас одной не получается или у всех?»

«Про остальных не знаю. Я себя не нахожу в ней».

«А что не получается?»

«Не знаю, как она говорит, как ходит, какой у нее голос, как звучит… И потом — это ребенок, подросток — и столько страданий!»

«Хорошо. Я приду».

И вдруг Товстоногов велит прогнать последний акт (где главный монолог Нелли и ее обморок) не в репзале, а сразу на сцене. Текст я знаю, хотя ни разу не произносила его вслух, с партнерами. В зале, кроме Георгия Александровича, какие-то иностранцы. Я — как в ледяную воду вошла, не помню, что и как делала, — ни-че-го! Как в тумане. По окончании репетиции вижу в кулисе — Таисия Александровна, гример, в слезах. Интеллигентный человек, блокадница, чудом выжившая, потерявшая всех. Я — к ней. «Я плачу от артисток в других случаях, когда они в гримуборных делают себя хорошенькими…» Отношу это, естественно, за счет автора…

Продолжаются репетиции, продолжаются мучения… Я опять к Товстоногову.

Георгий Александрович: «Почему у нас с вами так просто и легко было с Настей Ковшовой?»

Я: «Ведь это же Достоевский!»

Товстоногов: «А что вы делали, когда был прогон последнего акта?»

Я: «Не помню. Может быть, это было только один раз и больше не придет».

Товстоногов: «Что это за мочаловские традиции! *(Помолчав.)* Моя душа не балалайка, чтоб каждый вечер на ней трынькать… Ну, что с вами делать?» *(Улыбается.)*

Как-то так, шуткой, снял с меня очередной приступ страха перед Достоевским.

История одной мизансцены. Второй акт заканчивался словами Нелли: «Я вас люблю, я вас очень люблю, я вас буду всегда любить…» Сказаны они были вслед ушедшему из дому Ване. По мизансцене предполагалось выбежать на крыльцо и произнести эти слова, но так, чтобы Ваня не слышал; в другом варианте — «прокричать на весь мир». В романе же Нелли пишет все это в записке и заканчивает ее так: «Но я к вам никогда не вернусь. Ваша верная Нелли», — уходит от него. Опять тупик. Не получается. Из зала голос Товстоногова: «Ну делайте, как хотите». А я не знаю как. Так и осталось тихое восклицание: кричать на всю улицу я не решилась — это ведь ее тайна. И вдруг на одном из спектаклей я встала на колени, сложила молитвенно руки, как у Той из «Отрочества мадонны» Сурбарана, и прошептала эти сокровенные слова. Занавес.

Перед отъездом со спектаклем в Москву на фестиваль постановок по Достоевскому пришел Товстоногов (он работал уже в БДТ). Пришел посмотреть, как далеко мы ушли за три прошедших после премьеры месяца. «Кто придумал эту финальную мизансцену 2-го акта?» — спросил он, помня мучения на репетиции. Ольшвангер ответил: «Римма». — «Очень хорошая мизансцена!» — к моей великой радости сказал Товстоногов.

Перед спектаклем на сцене Малого театра (а как там хорошо, какой зал, какое сценическое пространство!) Георгий Александрович сделал нам всем напутственные замечания, а мне ничего не сказал. Я подошла к нему встревоженная. «У меня нет к вам замечаний». Я растерялась. Значит, все в порядке? Но так не бывает…

Товстоногов любил актеров, которые сами творили, не были иждивенцами режиссера. Когда он, еще работая в Ленкоме, ставил в Александринском театре «Оптимистическую трагедию», то все нахваливал нам актеров этого театра, которые умеют сами задумывать и воплощать задуманное, как и надлежит настоящим мастерам. В таких случаях у него возникали яркие, неожиданные видения целого, и его простые, понятные подсказы как бы высвечивали из темноты актерского подсознания самое неожиданное и точное…

Очень дорогим для меня воспоминанием остался один неожиданный поздний вечерний звонок: Георгий Александрович был первым, кто поздравил меня с присвоением звания заслуженной артистки.

«Поздравляю, Римма, заслужила».

Это было еще до публикации в газете. И я еще не знала об этом…

Еще о нескольких встречах с Георгием Александровичем.

Уезжая из Ленинграда в Москву по семейным обстоятельствам, не будучи приглашенной ни в какой театр и прослышав о том, что Б. Равенских искусство Товстоногова очень и очень высоко ценит, я обратилась к Георгию Александровичу с просьбой: не сможет ли он позвонить Равенских и порекомендовать ему меня… Товстоногов удивился: «Это не ваш режиссер. Он больше по линии внешней. А зачем вам в Москву?» Я объяснила. — «Хорошо, я позвоню…» — «Спасибо», — сказала я, собираясь уходить. — «Куда вы торопитесь? Посидите… Я думал о вас. У меня есть актрисы… но у них есть мужья, а вам просто так ходить в артистках не положено, нужна роль… Видел вашу Моди в “Огнях на старте”. Это чистый Диккенс. (Это была небольшая роль в английской пьесе Раттигана, чем-то она была мне мила.) А вот “Маленькую студентку” Погодина вам играть не надо бы. Я говорил это Владимирову. Это картон. Римма начнет вглубь, — а там песок».

Поначалу я этой роли не получила, как теперь мне стало ясно, — по совету Георгия Александровича. Владимиров, ставивший спектакль в Ленкоме, был у Товстоногова на стажировке. Пригласили другую актрису. Три месяца репетировали, худсовет не принял, потребовал ввести меня. В три дня, тридцать страниц текста, а роль… роли-то нет, человека нет. Прав был Георгий Александрович! Но пришлось играть, и довольно долго…

1964 год… Снова я в Ленинграде. Игорь Владимиров, руководивший Театром им. Ленсовета, предложил мне сыграть… старуху. Я решила, что это шутка. Мне еще и сорока не было… Но, прочитав сценарий Дунского и Фрида «Жили-были старик со старухой», рискнула: что-то болью отозвалось в сердце, глубоко тронуло…

Спектакль получился, все вроде хорошо, но… у жизни свои повороты… Неожиданно приглашает меня Б. Львов-Анохин в театр им. К. С. Станиславского на роль Анны в одноименной пьесе и на другие роли.

Дина Морисовна, узнав об этом, сказала мне: «А может быть, к нам?» Я объяснила — в Москве муж, дом… — «Ну, если когда-нибудь надумаете… Если бы вы слышали, какими словами говорил о вашей работе Георгий Александрович! Какими словами!»

Дело в том, что во Дворце искусств был показ лучших актерских работ сезона — Ю. В. Толубеева, С. Ю. Юрского и моей. В зале — Товстоногов, Вивьен, телевидение, известные критики… А мы, в том числе и я с Николаем Боярским, играли сцены из нашего спектакля…

1986 год. Последняя встреча с Георгием Александровичем — двухнедельная поездка в Америку в составе делегации от Дома дружбы с зарубежными странами. Георгий Александрович бывал в США не раз, ставил спектакли. Помню, в аэропорту сидел он в одиночестве, с газетой, курил. В ожидании рейса все поднялись в буфет. Я подошла, спросила — не надо ли ему чего-нибудь — и, не обратив внимания на его возражения, принесла стакан сока, пожурила, что много курит и что сын его жалуется на него. — «Пусть он лучше за собой следит», — полусердито сказал Георгий Александрович (Александр Товстоногов был тогда главным режиссером театра им. К. С. Станиславского).

Вспоминается забавный эпизод. По прибытии в аэропорт возникли вопросы расселения в Нью-Йорке — кто с кем. Женщин было пятеро. Была возможность поселиться одной, но один из постоянно курсирующих в Америку музыкантов и, скажем так, «надзирателей», посоветовал мне лучше вдвоем: «В Нью-Йорке одной очень страшно!» Я к Георгию Александровичу (он был творческим руководителем поездки) — и услышала от него такую «историю», рассказанную ему В. Марецкой. Перед поездкой за рубеж ее долго инструктировали, запугивали, мол, там очень и очень опасно советскому человеку. «А я, — рассказывала Марецкая, — слушаю его и думаю: а тебя-то я, милый, больше боюсь». Я поселилась одна.

В Нью-Йорке после посещения «Джульярд скул» (театрального училища), а затем «Метрополитен опера», в ожидании нашего автобуса мы стояли на площади. Место было открытое. Это было в мае. Дул холодный ветер. Георгий Александрович был легко одет. Я пыталась уговорить его спрятаться от ветра, пыталась даже прикрыть его своей мощной фигурой. Но он был, как всегда, деликатен, мало уделял внимания себе. А я все беспокоилась — не простудился бы… Так и случилось… Приехав в Луисвилл и расселившись в летнем двухэтажном мотеле, я пошла прогуляться, посмотреть городок. Но вдруг среди цветущих даджвудов (яблоневых деревьев) пошел снег. Пришлось вернуться. Мы оказались с Георгием Александровичем в соседних комнатах. В этом время он открывал свою дверь и сказал мне: «А я, Риммочка, заболел. Простудился». — «Может, что-нибудь надо, Георгий Александрович?» — Категорическое: «Нет, нет, ничего. У меня все есть». К завтракам Георгий Александрович выходил изредка, всякий раз отказывался от помощи.

Возвращаясь домой, в самолете, я увидела некролог А. Арбузова в американской газете. Передала газету Георгию Александровичу.

В аэропорту, в Москве, проторчали битых два часа из-за нашего

«надсмотрщика». Обратились к авторитету Товстоногова.

«А что я могу, — взорвался Георгий Александрович, — если этот дурак додумался сдать свой кейс со всеми досье в багаж, а с собой взял приемник “Шарп”! А кейс по дороге пропал!..»

Поскольку этот Женя всем нам досаждал своим присмотром, узнав о случившемся, Дали Мумладзе на весь аэропорт воскликнула с акцентом, возводя руки к небу: «Бог его наказал!»

Больше Георгия Александровича я не видела…

Мои отрывочные воспоминания вылились так, как они запечатлелись в моем сердце, в моем сознании. И не судите, что пришлось рассказывать и о себе — ибо в этом была и моя жизнь. Низкий, низкий поклон светлой его памяти.

Написано специально для этого издания. Публикуется впервые.

Нина Василькова
МОЙ ПЕРВЫЙ ТЕАТР

Четыре сезона в Большом драматическом вспоминаю с благодарностью. Даже в снах, которые еще долго возвращали к одному и тому же видению: качели несут меня от сцены к зрительному залу и обратно — в моем первом театре!..

В 1958 году Г. Коркин, тогдашний директор БДТ, написал в ленинградской «Смене», что в труппу принята «Н. Василькова (студентка Театрального института, которая заинтересовала театр в учебном спектакле 3-го курса “Легенда о любви”)».

Незадолго до этого в самом театре произошло событие, в корне изменившее судьбу БДТ. Только что всем институтом мы были свидетелями триумфа «Оптимистической трагедии», поставленной в Александринке Товстоноговым, а вскоре последовало назначение Георгия Александровича главным режиссером театра на Фонтанке. Шел он туда, по собственному признанию, «с огромным сопротивлением. Театр был в тяжелом состоянии, труппа — разношерстной; зрительским успехом, и то весьма поверхностным, пользовались лишь костюмные спектакли “плаща и шпаги”, на остальных зал пустовал…»[vii]. Он и начал с обновления репертуара и труппы.

До диплома мне оставался еще один год. Борис Вольфович Зон, наш мастер, сказал, что меня для беседы приглашает Товстоногов. Разговор был короткий: «Вы хотели бы работать в нашем театре?» — «Да». — «У Вас есть еще какие-нибудь предложения?» — «От Андрушкевича, насчет “Пассажа”[viii]». — «Вы дали согласие?» — «Пока нет». — «Тогда, Нина, вот вам бумага и ручка, пишите заявление о приеме».

Узнав, что я из Пскова, тут же пообещал комнату в общежитии (в соседнем с театром здании). После того как город выделил жилье, Иннокентий Смоктуновский, Лариса Светлова и я получили по комнате в замечательной квартире на Московском проспекте[ix]. Георгий Александрович был всегда

человеком слова.

В труппе, в которую меня приняли, уже лет десять играли выпускники актерской студии БДТ — молодые, талантливые: Макарова и Стржельчик, Ольхина и Пальму, Иванов и Осокина… Вместе с главным режиссером пришли из Ленкома Лебедев, Басилашвили, Доронина. Театр преображался на глазах. Это было заметно и по аншлагам, и по реакции зрителей. Даже такие простенькие бытовые детали, как, скажем, звук спускаемой воды в туалете («Шестой этаж»), вызывали оживление в зале: подобное можно было встретить лишь в итальянских фильмах, только что появившихся на экранах. Но главное — менялась игра актеров. Не аплодисментами, а овацией встречали и провожали Евгения Лебедева в роли мадемуазель Куку («Безымянная звезда»). Казалось, не только мы, но все окружающие были влюблены в Театр. В Москве открылся «Современник».

Как складывалась моя актерская жизнь? Да по-разному. После выпуска курса Б. В. Зон подарил каждому из нас свою фотографию с надписью. Меня он напутствовал так: «Нина Владимировна! Помните — все зависит от Вас. Держитесь!» И этому «держитесь!» я, как могла, старалась следовать всегда.

Когда мне дали первую роль — Верочку в «Обрыве», — что и говорить, я была на седьмом небе, тут же выучила текст. Увы, сыграть Верочку не довелось. Дело не дошло даже до репетиций. Для вчерашней студентки, уже привыкшей к комплиментам, уверенной в себе, такое надо было пережить…

Впрочем, эти огорчения ничего не стоили в сравнении с радостью, что меня ожидала. «Лиса и виноград» — с этого спектакля, по сути, и началась моя жизнь на профессиональной сцене.

На «Лису», было очевидно, Георгий Александрович возлагал большие надежды: он был постановщиком, и сам же придумал оформление, всегда находил время для репетиций с нами, приезжал на примерку костюмов в комбинат, где их шили по эскизам нашего друга Геры Левковича. Но, прежде всего, он верил, что актеры, которых он выбрал, сумеют воплотить задуманное.

Своим успехом спектакль во многом был обязан яркой игре Виталия Павловича Полицеймако. Его Эзоп был великолепен. Каждое слово «раба-поэта и мудреца» о свободе и достоинстве человека, обращенное к залу, принималось как откровение. Не надо забывать, что постановка «Лисы и винограда» на сцене БДТ совпала с «оттепелью» и в какой-то мере стала ее отражением. У Полицеймако был замечательный партнер. Николай Павлович Корн играл философа Ксанфа, владельца Эзопа, вальяжного, по-своему обаятельного демагога, опасного властью хозяина положения. Это за их психологической схваткой не на жизнь, а на смерть следили зрители. И на знаменитую реплику Эзопа: «Ксанф, выпей море!», произносимую всякий раз с новой интонацией, отвечали дружным «браво!». Захватывающий поединок в течение всего спектакля разыгрывался в присутствии и при участии третьего лица: Клеи, жены Ксанфа.

Клею репетировали вместе — Нина Ольхина и я. А потом играли через спектакль. На премьере я получила корзину цветов от института. На банкете по случаю премьеры Ольхина произнесла тост с коронной фразой: «Две Клеи

склеились!» Играя одну роль, мы с Ниной помогали друг другу, учились друг у друга, не испытывая ни капельки ревности к успеху каждой. Это было очень важно для меня. Особенно в начале творческого пути.

Спектакль воспринимался приподнято, как притча, как поэма, и шел на одном дыхании. Меня лично с этого дыхания иногда сбивала арфистка, которая за сценой аккомпанировала пению Клеи: она упрямо придерживалась тональности, удобной для Ольхиной, а мне приходилось давиться на высоких нотах. Однажды добрый Корн, подмигнув мне, нарочито громко и не без иронии произнес: «Она хо-ро-шо поет!», разом оборвав музыкальную фразу и… мои мучения. Что еще сохранила память со времен «Лисы», какие еще мимолетности?.. Вот стою перед выходом на сцену, наверное, заметно нервничаю, поэтому незабвенная Ольга Георгиевна Казико обнимает меня: «Так… ты — самая лучшая, самая талантливая, ты все знаешь, а они ничего не знают, они все не стоят тебя, и вообще, пошли их всех, знаешь куда…» Сказала — и ненужное напряжение как рукой сняло. Или: гастроли в Свердловске, решила с утра искупаться и позагорать, не заметила, как обгорела. Товстоногов, увидев меня, пришел в ужас: «Нина, что это такое?! Вы же играете белую женщину, аристократку. Срочно намажьте ее светлой морилкой… да побольше!» Спектакль сыграла на подъеме, но под морилкой вся пылала, а к ночи расплата — температура под сорок (советую начинающим актрисам не быть такими легкомысленными!). И еще — телеграмма от 7 января 1960 года: «Дорогая Н. В. Василькова! Руководство театра сердечно поздравляет Вас со 150-м представлением одного из лучших спектаклей нашего театра “Лиса и виноград”. Ваша большая творческая работа в этом спектакле во многом содействует его постоянному и незаурядному успеху. Гл. режиссер Г. Товстоногов».

Об «Идиоте» на сцене БДТ много говорили и писали. Кое-что добавлю от себя. В театре вывешено распределение: князь Мышкин — Патя (Пантелеймон) Крымов, удивительно талантливый, с хорошим нервом; Рогожин — Полицеймако, который по всем данным подходил к персонажу, за исключением возраста… актеру было уже 50 (!). Роль Настасьи Филипповны дали мне[x], о чем тогда же было напечатано в «Театральном Ленинграде».

Кажется, Лебедев на съемках фильма «Солдаты» познакомился с актером, которого посоветовал Георгию Александровичу. Произошло перераспределение ролей: Мышкин — Иннокентий Смоктуновский, Рогожин — Евгений Лебедев. После застольных репетиций, память о которых хранит для меня тетрадка с переписанной ролью и режиссерскими указаниями, Товстоногов уехал в Прагу — на постановку «Оптимистической». Роза Абрамовна Сирота ушла с головой в работу со Смоктуновским, помогала выстроить роль, та давалась с трудом, со срывами (хотя то, что я видела, мне очень нравилось), но, в конце концов, роль станет огромной творческой удачей актера и театра. Лебедев в создавшейся ситуации, как понимаю, был «сам себе режиссер». Со мной же, несмотря на наказ Георгия Александровича, Роза не репетировала ни разу. Так что по возвращении Товстоногова на моем самостоятельном показе я, конечно, текст произнесла, мизансцены помнила, но

без репетиций все было не то. Я и сама это чувствовала. Карнович-Валуа, который остался после показа (он репетировал роль Тоцкого), успокоил меня: «Нина, у вас все впереди!»

Вообще я признательна судьбе, что она свела меня в театре с людьми, у которых можно было учиться не только актерскому мастерству, но и чуткому отношению, благородству. Помню срочный ввод в «Кремлевских курантах» в характерной роли торговки куклами: после спектакля Софронов, старейший актер, один из основателей БДТ, подошел ко мне, чтобы сказать: «Нина, вы — хорошая актриса». Однажды звонят домой из режиссерского управления: «Нина Владимировна, вас ждут на репетиции!..» Боже, репетируется третье действие «Варваров», и начинают его Анатолий Гаричев и я (в роли горничной Степы). Не знаю, как добралась на перекладных до театра, вся взмыленная, сердце колотится. Бегу на сцену, но меня останавливает Люсенька Макарова: «Нина, успокойся, отдышись… медленно выйди на середину сцены и молчи!» Я так и сделала. Пауза. Голос Георгия Александровича: «Начинаем репетицию!»

Оглядываясь назад, понимаю, что не так уж мало была занята в театре. Были и срочные вводы, замены: вместо Нины Шаховой сыграла в «Идиоте» Варю Иволгину, в спектакле «Такая любовь»[xi] — Лиду Петрусову. И главное, много играла «Лису и виноград»: в театре, на выездах и гастролях. Роль Клеи была для меня поддержкой.

Все чаще я стала задумываться над своим будущим. Завет Учителя «держитесь!» открывался правдой жизни: рассчитывайте на собственные силы! Возможно, нужно было обзавестись терпением. Я решила по-другому. Следовало с чего-то начать. В мае 1960-го поехала к маме в Псков за маленьким сыном. Мое отсутствие в театре не осталось незамеченным. Георгий Александрович вызвал к себе. Была вся на нерве, кажется, всплакнула, но чуть ли не с порога выпалила: «Я ухожу из театра!»

Товстоногов, надо отдать ему должное, говорил без раздражения и даже с сочувствием. Думаю, он понял мое состояние. Поэтому только спросил: «У вас есть договоренность?» — «Да, с театром Ленсовета». Пауза, и далее: «Но вы знаете, что надо доиграть кое-какие спектакли у нас?» — «Да». — «Вот и хорошо. Тогда мы сможем ваш уход оформить переводом».

Уже потом, случайно, я узнала, что Георгий Александрович на одной из встреч будто бы сказал, что напрасно отпустил меня так легко. А в тот год как-то разом ушли из жизни два старейших народных артиста СССР — Софронов и Лариков, Василий Яковлевич и Александр Иосифович, два генерала в «Идиоте» — Епанчин и Иволгин.

Вспоминаю, как Товстоногов, посмотрев спектакль «В поисках радости»[xii], в котором я играла Марину, сказал мне: «Не надо вкладывать столько темперамента, ведь ваша героиня — обыкновенная советская девушка. Вам это понадобится, когда будете играть Антигону». Вещие слова: темперамент пригодился, и уже скоро — когда в Театре имени Ленсовета мне предложили роль Василуцы в «Каса маре»; на телевидении в работе над образами Леди Макбет, Волумнии в «Кориолане», Матери в «Кровавой свадьбе»; в

моноспектаклях «Андромаха», «Мария Стюарт», «Дама с камелиями» на концертных площадках.

И все-таки, все же… БДТ, уже много лет — АБДТ имени Г. А. Товстоногова — моя первая профессиональная сцена, мой трамплин. Спасибо, дорогой Георгий Александрович!

Написано специально для этого издания. Публикуется впервые.

[vii] Цит. по: Народный артист СССР лауреат Ленинской и Государственных премий СССР Георгий Александрович Товстоногов / Сост. М. А. Венская и др. — Л., 1983. — С. 7.

[viii] В те годы — главный режиссер Театра им. В. Ф. Комиссаржевской.

[ix] Московский пр., 75. Установлена мемориальная доска: «В этом доме с 1958 по 1970 жил Иннокентий Михайлович Смоктуновский».

[x] Эту роль Василькова не сыграла.

[xi] Постановка Р. Агамирзяна (1958).

[xii] Постановка И. Владимирова (1958).

Екатерина Вачнадзе
НАШЕ БОГАТСТВО

Когда я начала учиться, все говорили, что из Москвы приехал молодой режиссер Товстоногов. По фамилии мне казалось, что это здоровый, видный человек. Зашел же к нам в аудиторию худенький молодой человек и вошел так стремительно, что я немножко испугалась. Все встали, а он две-три минуты всматривался в нас, потом сказал: «Садитесь». Я подумала: «Неужели это режиссер?» Не верилось. Через несколько минут я была в его власти. «Я знаю, что вы очень хотите стать актерами, и я буду стараться помочь вам осуществить вашу мечту. Вы должны работать по Станиславскому. Вы должны прочесть книги “Работа актера над собой” и “Моя жизнь в искусстве”». Я подумала, что если он сейчас спросит, не читала ли я эти книги, мне придется уйти.

Он начал уроки по-русски, но примерно через месяц прекрасно говорил по-грузински. Когда мы делали этюды, он каждый день хвалил: «Молодчина». Мне неудобно сейчас это повторять, но этим он умел поддержать актера. Всем он что-то объяснял, поправлял, а меня только хвалил. А когда он начал работать над пьесой Бруштейн «Голубое и розовое», то мне поручил роль учительницы. Для меня это была очень серьезная работа. Моя героиня строгая, подтянутая и не слишком молодая женщина. Наш спектакль смотрели мхатовцы, которые были в Тбилиси в эвакуации. А вместе с ними пришли многие замечательные деятели грузинского театра: Верико Анджапаридзе, моя бабушка Лидия Черкезишвили, Ната Вачнадзе. После спектакля ко мне подошли Качалов и Тарханов. Они были в восторге и сказали, что роль учительницы играла очень опытная актриса. Рядом стоял Шалва Гамбашидзе, очень известный актер. Он рассмеялся и объяснил, что только парик старый, а сама актриса, игравшая учительницу, — молодая девушка, студентка.

Бабушка попросила московских гостей прийти к нам в гости хоть на пару часов. И Качалов с Тархановым пришли. В этот же день случайно к нам зашел

и Г. А. Это была обоюдно приятная встреча — и для нас, и для москвичей. Качалов в этот день читал кусок из «Воскресения» Толстого.

После нашего спектакля весь институт говорил о том, как талантлив Товстоногов. В следующем его спектакле — «Время и семья Конвей» Пристли — у меня была главная роль. Потом был Гольдони, «Сплетницы», где у меня тоже большая роль. Товстоногов говорил: «Катюше бог дал талант. Она в жизни никогда не потеряется». И потом я действительно много работала с разными режиссерами, но в одном театре — имени Руставели.

В 1942 году к нам из Москвы приехали две замечательные актрисы — Варя и Нина Месхишвили. Их отец был великим актером. Когда бабушка узнала, что в Тбилиси их встретили неприветливо, она пригласила их к нам домой. Муж Вари, разбирая вещи, уронил какой-то ящик. Из него выпали фотографии в рамках, какие-то бумаги. Варя крикнула мужу: «Осторожно, это наше богатство!» Как раз в этот момент к нам зашел Товстоногов. Бабушка сказала ему: «Гоги, познакомься, это наши гости, замечательные актрисы». Товстоногов стал им помогать и поднял какую-то бумажку, прочел и громко сказал: «Действительно, это богатство!» После этого случая я подумала, что до сих пор не понимала, что богатство не в вещах, а в памяти.

У Г. А. была чудная мать, он очень на нее походил. Она сильно нуждалась в годы войны. К тому же актеры всегда нуждаются. Бабушка предложила: «Когда у вас будет свободное время, порепетируйте маленькие водевили с Мишей Гижимкрели, Гоги Гегечкори, другими ребятами, покажите их и подработаете. А на афише укажите мое имя — Лидия Черкезишвили». Так они и сделали, репетировали у нас дома. Товстоногов работал замечательно, а потом сидел на кассе, собирал деньги за билеты. Он мне после этого сказал: «Катюша, ты счастливый человек, у тебя такая прекрасная, талантливая, добрая и знаменитая бабушка». Г. А. очень дружил с моей бабушкой.

Товстоногов сам помогал людям. Он поставил «Собаку на сене» специально для Вари Месхишвили и был очень доволен ею как актрисой. Она хвалила его как режиссера. Он был принципиальным и строгим. Однажды к нам зашел Хорава. Товстоногов ему сказал: «Акакий Акакиевич, извините, но вы нам мешаете». С Хоравой никто так не решался разговаривать, но Товстоногову он только сказал: «Да, да, молодец», — и ушел.

Спустя много лет Товстоногов хотел поставить «Мещан» в Театре им. Руставели. Приезжал он и Роза Сирота, которая ему помогала. Он дал мне роль старухи Бессеменовой, Гоги должен был играть Бессеменова. Но в театре не согласились с распределением ролей, которое делал Товстоногов, и он уехал. Я спрашивала его, в чем дело, почему перестали работать над «Мещанами»? Он мне ответил, что ни в чем не виноват: «Что у вас творится в театре?»

Запись беседы. Публикуется впервые.

Владимир Ветрогонов
РАЗГОВОР О РЕЖИССУРЕ

1

Я очень рад, что возникает такой разговор, потому что на сегодняшний день он важен во многих отношениях. Режиссура — профессия XX века, а век закончился. Возникает масса противоречий, связанных с фигурой режиссера. Театр состоит из различного рода групп людей, я имею в виду профессиональные группы. Это администраторы, актеры, производственники, театральные критики. И все они почему-то начинают отодвигать фигуру режиссера, невзирая на то, что она очень важна. Без режиссера невозможно строительство театра. Театр, разумеется, не может существовать без артистов, но общим знаменателем является режиссер. Не как данность, а как творческая личность.

Три года тому назад мой завлит в Красноярске задал мне вопрос: чему меня научил Товстоногов? Честно говоря, я об этом никогда не думал. Когда мы учились, мы больше встречались с Аркадием Иосифовичем Кацманом, Товстоногов приходил один раз в неделю. Надо сказать, приходил регулярно. Так сложилось это счастливое сочетание на нашем курсе, и я думаю, что Георгию Александровичу было просто интересно. Наступил такой момент, когда он стал приходить чаще. Я, может быть, скажу нескромную вещь: мы — последний удавшийся курс Товстоногова[xiii]. До нас таким удавшимся был курс «Зримой песни»[xiv]. Нам скоро стало понятно, что мы можем учиться друг у друга, потому что каждый из нас интересен по-своему. И Гена Тростянецкий, и Варя Шабалина (на мой взгляд, совершенно потрясающая драматическая актриса). А режиссер всегда растет рядом с актером. Одна из основ школы Товстоногова — это актерство, потому что режиссер обязан понимать актера. А для того, чтобы его понять, нужно пожить в этой школе. Первые два года нас, по сути дела, учили как артистов, а что касается режиссуры, то это был как бы факультатив. У нас были отдельные режиссерские занятия (режиссерские упражнения) и лекции. Практически же нас обучали как актеров. Последний экзамен второго курса, перед тем, как мы наконец-то приступили вплотную к нашим режиссерским занятиям, был актерский.

Вопрос, чему я научился у Товстоногова, застал меня врасплох, потому что я никогда не думал над этим, не анализировал это. Просто в течение четырех лет я находился в энергетическом поле яркой, выдающейся личности и питался этим. Все, в принципе, учат одному и тому же, но по-разному. Чтобы сформулировать ответ, я стал анализировать свою профессиональную деятельность и взвешивать, смотреть, сравнивать свои работы, работы своих сокурсников, работы своих коллег, режиссеров других школ. Хотя на самом деле я глубоко убежден, что школы все одинаковые. Разные эстетики, а школа — одна. Это не тот случай, когда «учение Маркса всесильно, потому что оно верно», нет, нет, нет. Это природа, законы, которые Станиславский вовсе не открыл, он их узнал, понял, проанализировал и потом «разъял алгеброй

гармонию».

Самое главное, чему научил Товстоногов, — определенный способ мышления, мышления режиссера, которое складывается из различных направлений. Мы знали это как бы и раньше, но привычка воспринимать жизнь драматически, раскрывать каждое событие, каждое явление через драматизм и через процесс, — она просто вошла в нашу кровь. Мы анализировали все, даже свое поведение. На курсе мы только и говорили, что о профессии. Мы «плотоядно» учились. Был период, когда я жил в одной квартире с сокурсниками — Геной Тростянецким и Сеней Спиваком. Но вот наступил момент, когда надо разъезжаться. Это был очень интересный период, наполненный различного рода творческими идеями, замыслами, общением. Перед тем, как разъехаться (были уже собраны вещи), мы сидели на кухне и пили чай. Семен спросил: «Стоп. В каком событии мы живем?» Оказалось, что мы живем в драматичнейшем событии. Мы провели два месяца вместе, это были трудные месяцы, но они были до крайней степени наполнены не только профессионально, творчески, но и человечески, мы так обогатились друг от друга, — и вот сейчас, в эту самую минуту, все заканчивалось. И мы тянули время перед тем, как расстаться. Что может быть более драматично?..

Постоянный анализ на основе школы, методологии стал свойством моего мышления и свойством мышления моих сокурсников. Этот способ мышления очень трудно входит в тебя. Поначалу ты его отторгаешь — ведь невозможно все и все время анализировать. Например, чувства, которые тобой владеют, которые вдруг проявляются… В чувствах надо быть свободным, а ты должен их анализировать, измучивать себя. Я вот сейчас измучиваю себя и всех, кто занят у меня на репетициях в Театре им. Ленсовета. Я анализирую поведение героя, я не допускаю выхода на площадку актера до того момента, пока он не проанализировал тот или иной поступок и не захотел его совершить на сцене, пока он не понял, что он хочет вступить в действие. Какой драматизм заключен в той ситуации, которую описал Островский, например? Режиссерский способ мышления труден, нужно его взять, нужно себя заставить что-то сделать. Кто-то любит это дело, но очень многие не любят, потому что считается, что талант — он легкий, летучий… Я лечу, а надо анализировать, это мешает свободному проявлению чувств. Но режиссер обязан делать, это — воля. Для определенного рода мышления необходимо самовоспитание. Воля — это не напряжение, ни в коем случае. Воля — это покой. Покой, внимание. И это — товстоноговское. Не успокоенность, а творческий покой. Я мыслю (вопрос-ответ), я в предлагаемых обстоятельствах. Как я отвечаю, реагирую на ту или на эту ситуацию?..

К сожалению, сейчас это отторгается. У меня такое ощущение: когда не стало Товстоногова, многие «выдохнули», им задышалось хорошо. Потому что тогда был критерий, была опасность оступиться, нельзя было не то, чтобы ошибиться, но нельзя было лениться, врать в профессии. Сначала — критерий профессионализма, дальше — начинаются разные эстетики. Он говорил: черта рисовать очень легко, его никто не видел, а человека — трудно. Это известное его выражение. Все видели, значит, скажут — непохоже. Заразительность

построена на узнавании. Мы обладаем, особенно здесь, в Питере, бесценным наследием этого человека, которое надо изучать. Это не значит, что нужно устраивать какие-нибудь чтения — достоевские, товстоноговские… Практика, только практика, которая не должна уходить из театра. Постигая это наследие, можно идти дальше. Для того, чтобы уметь писать, надо знать, как держать карандаш в руке. До тех пор, пока актер не поймет, что его упражнения — ба, бо, би… — его воображение, эмоциональная память физического самочувствия — это тот аппарат, при помощи которого он выразит все свои чувства, — он их не сможет выразить в полной мере. Без этого никогда не пробьешься к зрителю. Театр, актер, режиссер — все существует для зрителя. Это очень важно, особенно в Петербурге, являющем ансамбль произведений искусства — Кваренги, Растрелли, Росси… И актер Иванов — тоже экспонат петербургского театра. Театр существует для людей — это один из его, Георгия Александровича, постулатов. Стрелер написал книгу «Театр для людей».

Есть вещи утилитарные, профессиональные. И есть этика театра. Это две сферы. Первый вопрос, который Георгий Александрович нам задал, когда мы впервые встретились, был такой: для чего существует искусство? И ответил словами Джона Донна: «Люди сидят в одиночных камерах и перестукиваются». Этот перестук и есть искусство. Так считал и говорил Товстоногов. Человеку свойственно одиночество, он всегда один, и в то же время он существует в обществе. Вот этот жест товстоноговский, который часто мы видели, когда он репетирует, на фотографиях есть: он стоит перед актером, и две руки разведены — два полюса. Эти два полюса нужно искать. Две крайности, между которыми мечется человеческая натура. Конфликт как внутреннее человеческое противоречие — это и мировоззренческое понятие.

Художественный образ, считал Товстоногов, состоит из трех компонентов: мысль, вымысел, правда. Два кита — мысль и вымысел — покоятся на фундаменте правды. Третий компонент — правда — делает образ заразительным. Я думаю, это про меня. Если я ставлю с некой долей отвлеченности, я не узнаю себя, я не заражаюсь. Я не становлюсь соучастником процесса. Я это наблюдал у Товстоногова на репетициях «Холстомера». Шла репетиция одного эпизода, когда я понял, что же он сделал на основе того, что делал Розовский. Репетировался музыкальный номер Холстомера, князя Серпуховского и Феофана. «На Кузнецком люду се ля ви, хошь проехать мимо, хошь дави. Эй, поберегись!..» Три актера — Евгений Алексеевич Лебедев, Олег Валерьянович Басилашвили и молодой Юзеф Мироненко. Они что-то делали, крутились, катались по сцене, пели. Товстоногов сказал: «Так. Братцы…» Вообще он был очень нежный… Жестокий, непримиримый в организации дел и беспредельно нежный в ситуации с актерами, потому что материалом театра является человек. «Братцы, ну-ка встаньте друг за другом, как это должно быть, когда едете в коляске. Впереди, естественно, лошадь. Потом кучер с вожжами. А седок сидит сзади. Выезжайте, трогайте». Басилашвили толкнул Мироненко, тот дернул вожжи, и впереди стоящий Лебедев как бы двинул копытами, заржал и пошел. Он дернул, Мироненко натянул вожжи — цепочка пошла назад — Басилашвили качнулся. Поехали. «Хорошо, — сказал Товстоногов. —

Теперь встаньте в линию — посредине Евгений Алексеевич, справа Юзеф, слева Олег. Олег, трогайте, сделайте то же самое». У меня на глазах был момент сочетания условного с безусловным. Это и был класс сценического мышления. Все в театре есть условность, основанная на фундаменте правды. Если правды нет, это не заразительно. Вы будете воспринимать это отвлеченно или сами додумывать. Это очень важно, и по этому виден класс режиссера. Часто смотришь — и понимаешь, что это профессионал, это режиссер, и даже если спектакль неудачен, на основе сделанного им что-то может получиться. Такая сценическая правда так же бесконечна и неисчерпаема, как бесконечна и неисчерпаема жизнь. Реальность сочетается с нереальностью.

В театре очень легко обмануть. Вы пришли на концерт пианиста, объявляют программу, потом выходит пианист, стучит три раза по роялю, кланяется и уходит. В зале наступит шок — ведь люди пришли слушать музыку! А если это сделать в театре, то найдутся такие, и их будет немало, которые скажут: «В этом что-то есть». Вот вам и обман. Зрители будут смотреть на эту инфернальность, пытаясь разгадать, понять, что же это такое. Зритель должен разгадывать и понимать, но сначала — понять логику поведения персонажа, логику его характера. И тогда всякие неожиданные поступки в рамках этой логики будут открывать что-то зрителю. Товстоногов строил свои спектакли по мейерхольдовскому принципу «логики закономерных неожиданностей». Он все время вел зрителя, он всегда включал этот компонент, этот компонент присутствовал у него всегда.

Я говорю об этом потому, что часто сталкиваешься с такой позицией режиссера, когда он считает, что творит модель мира, и зритель здесь просто не при чем. Так не может быть, ведь театр — это встреча. Спектакль — это встреча, общение. В этом предназначение театра, он не может существовать сам по себе. Иначе это аутотренинг, массовый психоз. Медицина лечит театром — но это другое, это не искусство. Искусство это общение, восприятие. В этом есть и какая-то этика, хотя, может быть, это мои личные представления о театре. Неудобно сделать что-то, пригласить зрителей — и говорить неинтересно. Вы ведь еще обязательно должны знать, про что вы хотите сказать. Учение Станиславского о сверхзадаче — первое, что входит в мышление режиссера. Сверхзадачей поверяется все. А главное — для чего вы это делаете сегодня? Это гражданская позиция режиссера. Это то, про что сегодня уже почему-то не говорят. Это ответственность художника перед теми людьми, среди которых он живет и о которых создает спектакли. Он же питается ими.

2

Приходя в театр на репетицию, я уже знал, за чем следить. Я не столько слушал, что он говорит, сколько следил за тем, что он делает. Многие из сидящих у него на репетиции записывали слова Товстоногова и потом этими словами пытались говорить у себя в театре с актерами, они очень удивлялись, что ничего не получается. Некоторые добавляли его акцент. Тоже ничего не

выходило…

Репетировали «Пиквикский клуб», долго не шла сцена, когда приходят два веселых английских парня, один из них брат Арабеллы, они приносят с собой скелет, пугают жениха. Ну, никак сцена не шла, потому что все придумывали, как бы пострашнее сделать, посильнее напугать этого жениха. Страшилки придумывали, рычали. Взрослые люди, знаменитые артисты, которых мы видим на экранах кино, телевидения, — они играли как дети. Это было условие полного раскрепощения, погружения в игру. Но ничего не получалось до тех пор, пока Товстоногов не обнаружил, в чем дело. Он тоже поначалу заблуждался вместе со всеми: оказывается, за чем следит зритель в этой сцене? Зритель должен следить вовсе не за тем, как эти ребята пугают жениха и как он трясется, а совсем за другим. Их двое, они товарищи. Георгий Александрович спросил: «А кому принадлежала идея принести скелет?» Естественно, старшему. Значит, младший сомневается, — а нужен ли этот скелет? думает, что приятель валяет дурака, и в конце концов младший убеждается в том, что старший действительно блестящий «хирург» современности. Оценка и существование младшего в этой ситуации — вот что было самым интересным. Момент атмосферы… Я смотрел как-то оперу о художнике, который рисует и поет — по-моему, это был Гойя, — потом отстраняется, смотрит на сделанное, потом опять поет. В этом есть замечательный момент — так же работает режиссер: он сначала там, внутри процесса, потом отстраняется и смотрит, что это он сделал. Аркадий Иосифович по этому поводу шутил: «Вы должны делать сцену глазом друга, потом отстраняться и смотреть на все глазом врага». У него один глаз был после кровоизлияния красным, я всегда думал, что это и есть — глаз врага. В спектакле «Мы, нижеподписавшиеся» есть эпизод, когда герой специально бросил билет в промежуток между стеклами и просит, чтобы люди, находившиеся рядом, зафиксировали, как свидетели, что он уронил за окно билет. А эти люди — комиссия, которая принимала объект. Наконец, он их уговорил, что было очень трудно. Все выходят из купе, чтобы убедиться, что билет между рамами. Было очень смешно. По тому, как вышла эта комиссия и как все были строги, я представил себе, как они принимали объект. Они повторяли сами себя, и было ощущение, что они снова принимают объект. Так он отбирал обстоятельства.

Пиетет к автору — это я воспринял от Товстоногова. Нужно его, автора, понять, нужно его разгадать, почувствовать. Поверять себя надо автором. Георгий Александрович говорил, что надо быть верным не букве, а духу. Иногда говорят: «Это не Островский». Но хотя то, что ты видишь, кажется непривычным, не похожим на классика, все же это — Островский по внутреннему ощущению.

Что касается этики профессии, то… Я пришел в профессию режиссера из другой, инженерной. И мне все время казалось, что другие профессии — инженеры, врачи, экономисты, слесари — это мастера своего дела, а я выбрал для себя «времяпрепровождение». Какое-то время я так думал. Столкнувшись с Товстоноговым, я вдруг увидел, что он верит в то, что дело, которым он занимается, самое важное. Я понял потом, почему он в это верил. У меня тоже

возникало такое ощущение, когда я видел что-то особенное, настоящее. Планка, которую он поставил перед нами, была очень высока.

Ставил «Гуманоид в небе мчится» Хмелика. Я, помню, ловил на себе взгляды людей, которые думали: да что-то тут мало социального, что-то мало вы покусали советскую власть и наш тоталитарный режим. А меня совершенно это не волновало. Я тогда думал о том, видел Лопотухин летающую тарелку или не видел. Я-то точно не видел. Когда пришлось ответить на этот вопрос, я ответил на него по-товстоноговски. Я погрузил себя в эти обстоятельства: ты, Володя Ветрогонов, видел летающую тарелку? Я — не видел. Значит, и Лопотухин не видел. Что же произошло? Да он наврал, а потом вдруг узнал, что все это на самом деле существует. Его вранье оказалось реальностью. Я не видел летающих тарелок, но мне будет о чем разговаривать с человеком, который этот факт не признает. Лопотухин узнал, что множество людей воевало за то, что это правда, рисковало собой; а его заставляли отказаться от его веры. И в тот момент, когда он уже почти совсем отказался, из тарелки ему сказали: «Вася, ты готов? Выполняй данное тобой обещание»… Его мысли были услышаны высшим разумом. Есть некая гармония между нами и… Это и была логика его мышления.

3

Дипломного спектакля моего («Бумбараш») Товстоногов не видел, его смотрели референты, которые приезжали из института. Я несколько раз приглашал Аркадия Иосифовича посмотреть спектакли, которые я ставил в Ленинграде. Он не нашел времени их посмотреть. Один из них я делал в Театре им. Комиссаржевской и только потом узнал, что у Аркадия Иосифовича были сложные отношения с этим театром в это время. А Товстоногов предлагал мне два раза постановку. Точнее, определенным образом он меня приглашал к себе в театр один раз. После института мне было предложено продолжить обучение то ли на стажировке, то ли в аспирантуре, но я был переполнен тем зарядом, который я получил от мастера, уже не мог терпеть, хотелось выплеснуть все наружу, начать что-то создавать. Я понимал, что период ученичества не должен затягиваться. Я так прямо ему и сказал, и он с уважением к этому отнесся. Мне предложили томский ТЮЗ, я решил, что поеду в этот театр и буду там работать. Потом семейные обстоятельства так сложились, что надо было остаться дома. Потом приглашение мне сделал Агамирзян, и я его принял. Из-за этого я боялся увидеть Товстоногова. А лет через шесть — я уже работал в Театре им. Ленинского комсомола — у меня там был поставлен спектакль «Автобус», и Георгий Александрович интересовался им, спрашивал меня, как дела, сказал, что про меня доходят до него слухи, и предложил, что он приедет посмотреть спектакль и проанализировать его. Мы договорились с актерами, но я безумно испугался, потому что знал недостатки спектакля. Спохватившись, подумал: зачем я отказываюсь? Ведь это объективные недостатки, они порождены сложившейся ситуацией. Вырастаешь не только на достоинствах, но и на недостатках… К тому же, спектакль был любопытным, современным —

нереальным, абсурдным, с неожиданностями. Я всех предупредил, что придет Георгий Александрович, мы готовились. Я позвонил, сказал, что с удовольствием и трепетом принимаю его предложение о просмотре спектакля и что все актеры тоже этого хотят. День был назначен, но Товстоногов вдруг заболел и уехал в Дюны. Потом я все время думал, что надо бы как-то его все-таки вытащить на свой спектакль.

А мою работу Георгий Александрович отметил, как удачу, сказал, что это «ранний МХАТ». Когда потом в театре заболел Богачев, и не оказалось дублера для «Валентина и Валентины», Георгий Александрович сказал: «Зачем искать? Вот Володя играл это на третьем курсе (он перепутал, это было на втором). Надо просто найти ему шинель, костюм, сегодня же он все сделает». Мы как сумасшедшие бросились искать костюм. У меня были знакомые, которые учились в Дзержинке[xv]. Через окно столовой передали мне офицерскую шинель с белым кашне, с фуражкой. Мы даже провели одну репетицию с Сапегиным. А потом появился Пустохин, был на ту же роль назначен, и я отпал.

Когда из жизни уходит личность такого уровня, многие понимают, что каким-то образом были с ней связаны. Я на всю жизнь сохранил трепетное отношение к этому человеку. На все, что он говорил, у меня сразу возникало желание откликнуться какими-то действиями. Рядом с ним ты чувствовал, что становишься талантливым — таково свойство богатой личности. Сейчас появляется много талантливых режиссеров, и видишь часто, как им не хватает Товстоногова, как мышление их не дисциплинировано, не стало товстоноговским, к сожалению. У новых ребят своя эстетика, они идут дальше, но — нет основы. По иному спектаклю видно, как способный человек барахтается. Нет вех, нет опор, не понимает он, от чего идти. Не надо бояться уроков мастеров. Надо это наследие изучать, пропускать через себя. Наследие Товстоногова — это то, что делает профессию режиссера — профессией. Вообще режиссура, считал Георгий Александрович, — это не поиск выразительных средств. Режиссура — это, в первую очередь, желание рассказать ту или иную человеческую историю и найти для этого те выразительные средства, которые сделают эту историю заразительной. Режиссура — это создание некой, каждый раз иной духовной конструкции этой истории, состоящей как из низменных, так и возвышенных моментов в жизни человеческого духа.

Я перестал его бояться в годовщину его смерти, когда мы с моим сокурсником пришли в Лавру и возложили цветы на могилу. Я положил пять гвоздик, поднялся, распрямился — и в этот момент почувствовал, что из меня ушел страх и появилось нечто иное, но — осталось чувство «планки», критерия. Есть двое, кто постоянно смотрит на то, что я делаю, — мой сын и Георгий Александрович. Сына я спросил однажды: как там, в театрах? Он сказал: «Да я не хожу». — «Почему?» — «Да противно». Я делаю все, чтобы ему было «не противно».

Запись беседы. Публикуется впервые.

[xiii] Ветрогонов окончил ЛГИТМиК в 1979 г.

[xiv] Курс, где учились В. Е. Воробьев, Е. М. Падве и др.

[xv] Военно-морское высшее инженерное училище им. Ф. Э. Дзержинского (ныне Военно-морской инженерный институт).

Валентин Гафт
ЕМУ В ТЕАТРЕ НУЖНА БЫЛА ЛИЧНОСТЬ

Я кончал Школу-студию МХАТ, это был 1957 год. Я был очень легкомысленным молодым человеком и не очень задумывался о жизни. Тогда же я впервые услышал фамилию «Товстоногов» — он из Ленинграда, организует свой театр и смотрит студентов. То есть Товстоногов — уже было имя, была легенда для начинающего актера. Я не видел еще ни одного его спектакля. Знал, что он как-то приезжал на наши смотрины и взял к себе одну студентку — Валю Левенталь, потом она стала Талановой (впоследствии у нее произошел конфликт с Георгием Александровичем, и она ушла из БДТ). Вот это все, что значило для меня имя Товстоногова в ту пору.

Потом пошли его спектакли, один лучше другого. Я видел их и в Москве, и в Ленинграде, когда мы с «Современником» ездили на гастроли. Мы дружили с актерами БДТ, из нашей школы-студии там работали Басилашвили, Доронина. Это был высокий «час пик» в истории БДТ. Мы смотрели и завидовали, учились, потому что действительно это было необыкновенно. Это было настолько высокохудожественно, что всякие «нельзя», «можно» сами собой отпадали. Это невозможно было не признать — это было искусство вдохновенное, пламенное, энергичное и как будто бы наивное. Что это значит? Бывают театры, где мало прожито, но давят на тебя сильно. Мы жили в страхе. Единственное место, где можно было перемолвиться, — сцена. В этом смысле было очень интересно в «Современнике», потом на Таганке. Я имею в виду театральную свободу и искренность, потому что это свято. Актеры так самозабвенно делали свой театр, что их трудно было заподозрить в какой-либо неправде. В других театрах могла раздражать *игра в правду*, а здесь была *правда*. Цели были общечеловеческие, вечные, проблемы — актуальные во все времена.

Так судьба сложилась, что Георгий Александрович появился в нашем театре. Он в это время что-то ставил в Венгрии. Когда я увидел его, он был в необыкновенном твидовом пиджаке, очень хорошей американской рубашке, шарфик на шее, пахнет прекрасно, совершенно другой человеческий тип для нашего театра. У нас в «Современнике» не принят был лоск, такая шикарность, а здесь — все одно к одному: ботинки, носочки, брюки, свитер, рубашка, платочек. Таким он запомнился, когда пришел на репетицию. Я и раньше видел его, но тут я его разглядел, увидел поближе. Просто ловелас. Понятно, это человек в полной мощи, силе, все может — и в быту, и в искусстве, необычайно обаятельный, одним словом — мужчина. С низким вибрирующим голосом, курит шикарные сигареты. Настоящий мужик. А если еще знать, что это — Товстоногов, то ловишь каждое его слово, каждую паузу, каждый вдох и выдох с дымом сигареты. Мы все затаили дыхание, особенно я, потому что другие

актеры (Кваша, Волчек) больше общались с ним, а я был в этом деле новичок. Уж раз он меня выбрал, хотелось не опозориться. Прежде всего он нам сказал, что материал — Салтыков-Щедрин — сатира на века, особое видение жизни со всеми ее недостатками, смешными и жуткими сторонами. Страх, тупость начальников, идиотские приказы и беспрекословное подчинение им — цепочка тянется, люди все больше дуреют, происходят перекосы морали — одно говоришь вслух, другое про себя думаешь. Все это было в жизни. Не верилось, что такой спектакль дойдет до зрителя. Когда мы работали, он часто спрашивал, не слишком ли мы резко выражаемся, не подперев это какими-то актерскими вещами. Если просто увлечься текстом — этого было бы достаточно даже в те времена.

Играли у нас очень яркие актеры — Петя Щербаков, Олег Табаков, одно время Олег Даль играл Балалайкина, мы с Квашой. Актерский состав был на высоте. Актеры «Современника» были готовы к этому, потому что наш театр часто оказывался в таком же положении, что и БДТ. Георгий Александрович знал, чего от театра ждут, к чему можно придраться со стороны, и умел закрывать опасность собой.

Спектакль имел умопомрачительный успех. Сейчас мы с Квашой восстановили его в «Современнике», но это совсем другая постановка. Тот, первый, как бы ушел в глубь времени. Люди, которые смотрят второй вариант, конечно, реагируют довольно бурно, но по большому счету сейчас публику не волнуют те проблемы, которые волновали и нас, и зрителей в семидесятые годы. «Балалайкин» тогда явился как гром среди ясного неба.

Товстоногов был очень осторожен. Я всегда терялся, удивлялся, когда он спрашивал: «Я правильно делаю? Вам это удобно? Сцена получилась?» Меня потрясала эта вроде бы неуверенность в том, что он делает, хотя если ему задавали вопросы, он давал совершенно ясные ответы на них, правда, при этом раздражаясь. В общем, он относился с уважением и к театру, и к процессу работы. Раздражение же видно было в его глазах, в бровях, что-то накапливалось и волновало его. И он знал это, и мы так думаем до сих пор, — что знал. Иногда ему не хватало времени, чтобы все выверить, взвесить. Иногда захлестывало актеров. Допустим, Табаков — он играл очень ярко, он ярчайший артист, но на нем спектакль прекращался, это был театр в театре, а смысл образа — что такое Балалайкин — терялся. Товстоногов не мог управлять Табаковым, как ему хотелось бы. Так мне кажется. Спектакль оттого и распадался на две части…

Михалков же еще сказал на обсуждении легендарную фразу: «Какой мы втык сделали царизму».

Во время работы над «Балалайкиным» мы буквально влюбились в Товстоногова. Он замечательно репетировал, ничего не пропуская, и очень тонко видел, когда человек врет, когда не врет, когда пустой, когда не пустой, — помимо этого он всегда ждал проявления личностного начала. Ему в театре нужна была личность. Этому научить нельзя. Можно разобрать пьесу по косточкам, но на этом искусства не построишь. Он хотел, чтобы актер

приносил что-то с собой на репетицию, на сцену. Его волновало актерское содержание. Всегда было видно, с кем ему интересно работать, а с кем скучно. Когда человек ничего от себя не давал, Товстоногов как бы отказывался от него, отворачивался. Формально выполнял задачу и больше этим актером не интересовался. А чем больше приносил актер, тем больше ему нравилось. Он мог изменить сцену под влиянием актера, советовался с ним, и это было замечательно. Спектакль, как ни странно, улучшался по мере того, как шел, игрался. Мы играли его очень долго, лет пятнадцать, и он менялся, развивался, потому что зарожден был правильно.

«Балалайкин» в телевизионной версии — это гадость, это смотреть не надо. Спектакль был снят зажато, вырезаны были большие куски, вот где пустота-то! Товстоногов отсутствовал, снимал Л. Пчелкин. Театр здесь был пройден, как говорится, шепотом. Это явная неудача. Спектакль был перенесен на экран — «одной левой». Сонные, усталые актеры… Как исторический документ это, к сожалению, недостоверно. Скорее «плевок в вечность», по выражению Раневской.

В Товстоногове меня поразила еще одна вещь. Мы встречались с ним в нерабочей обстановке, на отдыхе, и в нем не было самомнения, не было такого: «Я — Товстоногов». Он вел себя как нормальный, доступный человек. Хотя всегда был окружен, конечно, особой атмосферой. Если он, скажем, сидел на лавочке, то люди вокруг вели себя особо почтительно, ни анекдотов, ни ругани. Все ждали, что скажет Товстоногов. Конечно, он и говорил много, и шутил. Я помню, у него было что-то с желудком, и у меня было что-то в этом роде. Я ему вдруг предложил: «Георгий Александрович, пойдемте на шашлыки»? А он мне: «Вы пойдете бомбардировать свой больной желудок?»

У нас в театре В. Фокин поставил «Кто боится Вирджинии Вулф?». На одном из спектаклей был Товстоногов. Я этого не знал, — то ли был чем-то занят, то ли от актеров это событие скрыли на всякий случай. Вдруг на следующее утро мне звонит Дина Морисовна Шварц, завлит БДТ: «Это Гафт? Валентин Иосифович?» — «Да». — «Сейчас я передам трубочку Георгию Александровичу». Боже мой, что такое? Я внутренне напрягся так, как будто сейчас Иосиф Виссарионович будет со мной говорить. Действительно, не разыграли, голос Георгия Александровича: «Валя, я вчера был на вашем спектакле, опаздывал на поезд, поэтому не зашел к вам». — Сердце замирает. — «Вы мне очень понравились». Стал рассказывать про те места, которые ему особенно понравились. «Спасибо, желаю вам здоровья». Сказал еще, что любит и уважает. Вот это была Ника! вот это был Оскар! оба вместе взятые! И хотя такие «призы» никому не покажешь, я этот разговор помню как награду и лучший подарок.

Я видел Товстоногова уже совсем старым. Попал на его вечер незадолго до его смерти. В это время я снимался в Ленинграде, и меня пригласили в БДТ. Товстоногов был уже другой: впалые щеки, подсох, все в нем как-то уменьшилось. Человек на пороге вечности. Я смотрел тогда на него с ужасом: «Боже мой, неужели это когда-нибудь может случиться с этим человеком?» Для меня он навсегда остался каким-то необыкновенно своим. Когда начинаешь

вспоминать его, то сами собой тянутся думы, берешь его книги. Когда по телевизору идут передачи про него, видишь его, словно в первый раз. Таких больше нет… Что ж, таков распорядок времени.

У нас был совсем другой театр по сравнению с БДТ, и эта разница чувствовалась. У нас театр не то чтобы «плебейский», нет. Есть и были талантливые и умные актеры, которые понимают, что к чему; но у Товстоногова было что-то в крови и «в кисти художника» такое, чего в «Современнике» не было и что, к сожалению, отсутствовало в наших спектаклях. Товстоногов — это интеллигентность, хотя так называемая *гражданская позиция* — про что театр? — сближала «Современник» с БДТ.

Мы Товстоногова безмерно уважали, и между нами всегда была дистанция. Такого контакта, какой бывает в театре с другими режиссерами, тут не могло быть — он слишком был недосягаем, компании не получалось. У меня ни мысли, ни повода не было для близких отношений. Я боялся его, давил его авторитет. Первое время на репетициях я был слишком зажат. Потом прошло. Еще штрих: при всей любви к актеру — никакой похвальбы, никакого упоения актерской удачей у него не было. Знаки одобрения он выражал очень сдержанно — и тем более они были весомы и значимы. Все было отмерено: «Да, да, это хорошо, все правильно». В оценках была какая-то немецкая точность — и никакого восторга или восхищения. «Это туда, это не сюда». Вайда, например, кричал на репетициях: «*То хениально*!» У Товстоногова такого не было, он по-своему академично, дозированно хвалил.

Я смотрел все в БДТ. Лучший его спектакль — «Мещане», великий спектакль. Среди десятка лучших спектаклей за всю жизнь на почетном месте — «Мещане». То была эпоха великих эфросовских спектаклей на Бронной — «Брат Алеша», «Дон Жуан» и «Женитьба». Товстоногов отличался тем, что в нем не было эфросовского «сюра», влияния эстетики Феллини, когда жизнь оказывается разной — и такой, и такой. У Товстоногова этого не было, у него человек таким вот родился и таким вот стал. Он не менял позы, у него нет смены фокуса, а есть реальное человеческое мироощущение. У него актеры, которых ты видел и слышал десятки раз, обнаруживали такие истории своего рождения, существования здесь, на земле, именно в этой стране, и такие предыстории ты узнавал об их героях, без всякой при этом патологии, что озноб пробирал. Без всякой патологии, без всякой, можно даже сказать, условности. А темперамент, энергия, актерская талантливость, конечно, были у Товстоногова выше, сильнее, чем в спектаклях Эфроса, потому что таких актеров, как у Товстоногова, у Эфроса не было. Эфросу они не нужны были, ему достаточно было, чтобы выполняли его замысел, а у Товстоногова актеры все были шаляпинского размаха — Лебедев, Попова… все остальные.

«История лошади» интересна своей зрелищной новизной, лихостью, неожиданными притяжениями. *Играно* так, как *написано* у Толстого. Тут был фокус, атмосфера, хорошо пахло человеческим навозом. Мне нравился этот запах (не буквально, конечно…). Замечательный колорит, музыка — и в прямом смысле, и та, что ощущалась в игре актеров. Лебедев играл больше *инструмент*, чем лошадь…

Запись беседы. Публикуется впервые.

Михаил Гижимкрели
УЧАСТВУЮЩИЙ В СУМАСШЕДШЕМ ДЕЛЕ

Великий русский драматург видел сцену из «Доходного места», после чего сказал исполнительнице роли Юленьки: «Пока вы живы, моя Юленька не умрет». А в дневнике Островского можно найти запись, что ему очень понравились исполнители роли Юсова (Васо Абашидзе) и Юленьки (Нато Сапарова) и одна из наших гениальных актрис (Нато Габуния) в роли Кукушкиной. Не случайно Георгий Александрович, как бы впитывая, вбирая в себя традиции грузинского театра, ставил с нами «На всякого мудреца довольно простоты».

По прошествии времени понимаешь глубже, что и как он нам говорил. Сейчас я лучше его понимаю. Умение увидеть реальную жизненную ситуацию и глубокое знание традиции в нем ощущалось всегда. Конечно, спектакль не реконструируешь и трудно передать словами живую ткань актерской игры и режиссерского замысла. Глумова у нас играл Гоги Гегечкори — сначала на институтской сцене, а потом в Театре им. Ш. Руставели. Во втором, театральном, варианте актер сохранил замечательную подробность внешнего облика героя, которая возникла на студенческой сцене — усы, вернее, усики, и не простые, а с каким-то разрывом на верхней губе, под носом, что не очень характерно для русского лица. А усы Акакия Васадзе — Крутицкого были очень длинные, как рога у барана, пушистые, и Товстоногову очень нравился этот образ. Начинающий режиссер Товстоногов связывает двух персонажей: получается, что Глумов — это молодой Крутицкий, Глумов непременно придет к старости Крутицким.

У Мамардашвили есть гениальная фраза о том, что театр — единственное место, где человек впадает в истину. Я процитировал эту мысль моему другу-театроведу в Ленинграде, и она со мной согласилась.

Одна из старейших наших актрис в годы войны создала небольшую бригаду, в которой Товстоногов был режиссером. Я тоже входил в эту бригаду. Помимо прочего, у меня были функции администратора, директора. Мы разъезжали по деревням. Как-то спектакль играли прямо во дворе, мы собрали деньги, начали представление. Вдруг из публики: «А почему не проверяли билеты?» Я спешно начал проверять билеты… Я страшно устал от обязанностей директора, а тут опять репетиции. Они проходили в одном из местных домов. Я играл незадачливого влюбленного. Оттого, что на меня свалилось много всяких хлопот, я вышел на сцену и невольно встал в какую-то невыразительную позу. Г. А. тут закричал с места: «Хорошо!» Как? Я старался отделаться от всякой режиссуры, а он кричит «Хорошо!»

Как правильно говорила Натэлла Урушадзе, Товстоногов был режиссером не показа, а подсказа. Дух режиссуры не в показе. Дикий считал, что показом актера можно удушить. Подсказ — это намек. В той же самой роли

влюбленного я пел серенаду, а когда появлялась моя возлюбленная, у меня начинала выгибаться спина, потому что девушку я не вижу, она сзади. На этом месте Товстоногов кричит: «Стоп! Не торопитесь, а то все испортите». Он понял, что петь я должен медленно и поворачиваться медленно, — меня пронзила стрела любви. Товстоногов умел подвести актера к той детали, которую актер же и уточнит. Нужно пропустить через себя автора, двигаться, преодолевая трудности, от него к актеру и потом снова к образу. Такова для меня режиссура Товстоногова.

Недавно я прочитал в журнале «Театральная жизнь» разговор педагога ГИТИСа с молодым театроведом. Их беседа начинается с вопроса: «На ты или на вы?» Педагог — ученик М. О. Кнебель, она сама по себе олицетворение режиссуры, театральной деятельности и этики. И далее объяснение: «На вы — это удобная форма для неискренности». Открытие! У нас, людей, объединенных ученичеством у Товстоногова, не возникало вопроса — на «ты» или на «вы». Для нас все начинается с умения различать, с кем говоришь, и в зависимости от этого выбирать форму обращения. Георгий Александрович всегда говорил с нами на «вы», а нам было по шестнадцать лет. От «вы» и у него, и у нас возникало чувство ответственности.

Многое наплывает, когда вспоминаешь Товстоногова, и сейчас меня так и подмывает вообразить, что Георгий Александрович здесь, с нами, и говорит: «Спасибо, что вспомнили хорошо». А не лучше ли сейчас подумать и сделать нечто, что бы он сделал сейчас? Конечно, так же у нас не получится, но хотя бы близко к этому. В Грузии сейчас плохо и становится все хуже. Для нашего спасения нужна какая-то сильная идея. В последней беседе на режиссерском факультете Товстоногов говорил: «Вы должны представлять, что нас смотрит весь мир, готовый к вашим услугам. Что вы хотите? — Миллион? — пожалуйста! Этот актер? — пожалуйста! И что вы будете делать? Что ставить, ради чего и как вы хотите ставить?» Вначале должна быть мысль, а этой мысли сейчас нет. Я предлагаю с ходу: давайте войдем в творческий заговор, найдем гениального автора. Я предлагаю поставить «Натана Мудрого» Лессинга. Ничто не может прозвучать более актуально в наши дни, чем эта пьеса, написанная в XVIII веке. Мир разбит. Я не могу спасти мир, Сухуми — и как спасать мир без России?

Набрасываем сценарий, приглашаем режиссеров из Израиля, потому что в этом спектакле должна участвовать вся планета. И вы из театроведа превращаетесь в соучастника этой грандиозной акции. Если мою фамилию перевести на русский язык, то получится «участвующий в сумасшедшем деле». Я бы спровоцировал такую постановку. Международный институт театра ни черта не делает. Устроили бы конкурс на лучший монолог. В Киеве забили человека, который говорил по-русски. Что это такое? Шевченко нас спрашивает: «Что вы, хлопцы, делаете?»

Знаменитый монолог Натана я в свое время не понял. Сейчас я и Георгий Александрович читаем его по-новому.

Запись беседы. 2000 г. Публикуется впервые.

Кама Гинкас, Генриетта Яновская
ТЕАТР С ТОТАЛИТАРНЫМ РЕЖИМОМ

Г. ЯНОВСКАЯ. По первому образованию я радиолокационщик, а тогда, когда поступала в ленинградский театральный институт, работала продавщицей в книжном магазине. Помню, как ко мне пришел приятель и сказал: поступаю к Товстоногову. У меня руки-ноги отнялись. Я ведь хотела стать режиссером, думала о поступлении, — но не конкретно, а в общем, когда-нибудь. И вдруг — Товстоногов, понимаете, Товстоногов набирает! Я тут же — в институт на консультацию. Потом — к врачу. Мне надо, говорю, написать экспликацию, осталось всего, говорю, неделя до экзаменов, а я вот работаю в книжном… В общем, дайте, говорю, бюллетень. Она дала бюллетень, и я написала экспликацию. А стихи, басню и все прочее учила в Публичке.

Когда-то в школе я занималась в драмкружке, которым руководила Призван-Соколова, актриса БДТ. В предшествующие составы этого драмкружка входила Алиса Фрейндлих. Со мной были Оля Волкова, Игорь Озеров, Витя Харитонов, Леша Яковлев. Я видела спектакли Товстоногова, восхищалась ими, хотела, конечно, к нему, но…

С поступлением нашим связана одна история, которую мы озвучиваем, наверное, впервые…

В тот год набирали курсы еще Р. Суслович и П. Хомский. В заявлении требовалось указать, к кому конкретно ты поступаешь. Хомский как педагог нас не интересовал, а Суслович и Товстоногов интересовали. Конечно, больше хотелось к Товстоногову, но в заявлении я просто написала, что прошу допустить меня до экзаменов на режиссерский факультет без какой-либо конкретизации. Впереди было еще пять туров, домашняя экспликация, а последнее — собеседование и коллоквиум. И вдруг, когда мы ждали, кого вызовут на собеседование, вышел Р. Агамирзян (второй педагог на курсе Товстоногова) и произнес: «Гинкас и Яновская». Мы с черненьким мальчиком быстро к нему. Агамирзян отводит нас в сторону, спрашивает: «Вы к кому собираетесь поступать?» Молчим. Что тут скажешь?! Студентки, поступавшие к Сусловичу, говорили мне, что Товстоногов Яновскую все время вычеркивает, прохожу только к Сусловичу, и мне надо переписать заявление, хочу, мол, к Сусловичу. Я кивала головой: «Да-да, напишу», но почему-то ничего не писала. И вот нате — провокационный вопрос: «К кому?» Гинкас в ответ промямлил: «Хотя бы к Товстоногову». У Агамирзяна случилось что-то страшное с лицом: «Хотя бы?..» Гинкас, приехавший из Литвы, пролепетал: «Я не очень чересчур хорошо говорю по-русски. Я хотел сказать, что *хотел бы* к Товстоногову». Агамирзян прервал: «Вы сейчас идете в приемную комиссию, забираете свои заявления и переписываете их на курс Товстоногова». Повернулся и ушел. Вот так. Почему-то, кроме радостного предощущения, что тебя берут (ей богу, берут!), кроме внутреннего восторга, была какая-то гадкая отрыжка. Тебя отозвали в угол, ввергли в междусобойную интригу и окунули в вонючее закулисье. А ты надеялся: жизнь в театре пойдет не за кулисами, а прямо, открыто, честно. Мы поднялись по винтовой лестнице, сидели на ступеньках и

били по ним кулаками.

К. ГИНКАС. Так Яновская и я вступили на театральное поприще.

ЯНОВСКАЯ. Назавтра позвонила М. Призван-Соколовой. К телефону подошел ее муж, режиссер Вейсбрем, который прослушивал меня перед поступлением (я ему читала). «Пал Карлыч, — спрашиваю, — к кому мне поступать, к Сусловичу или Товстоногову?» Он говорит: «К Сусловичу. Рафа всю жизнь будет о тебе заботиться, как отец родной, волноваться всеми твоими делами, будет тобой заниматься». Я зарыдала в телефонную трубку: «А я поступила к Товстоногову». На что он сказал: «Молодец! Профессию будешь знать».

ГИНКАС. Вступление на профессиональный путь предполагает некую родовую травму, познание того, что все не так просто, как тебе кажется. Мы перенесли эту родовую травму.

Помню очень раннее утро. Точнее, белая ночь… Пять утра. Выйдя из вильнюсского поезда, я иду по замечательному городу Ленинграду к тетушке и досочиняю свою экспликацию, чтобы потом пойти в институт. Часов в десять, когда понимаю, что приемная комиссия уже должна работать, иду на Моховую. В приемной комиссии говорят: «Товстоногова нет. Консультацию проводит Суслович», и кто-то шепчет: «Ученик Мейерхольда» (а я ведь поклонник Мейерхольда и, конечно, всего авангардного). Иду к нему. С первых минут у нас такой замечательный разговор, как будто мы два друга, два профессионала, обожающие одно и то же. Скажешь: Мандельштам — он сразу цитирует. Начнешь цитировать Ахматову — он продолжает. Он говорит: Тарковский, ты говоришь: Феллини. Это ведь был 1962 год. «Иваново детство» — фильм для меня основополагающий. … Суслович влюбленно смотрел на меня, это было видно. Все мне кивали головами, мол, у тебя все в порядке. И вот… последний экзамен — собеседование, Агамирзян, отводящий в сторону и полушепотом задающий вопрос «к кому», два сопляка, чувствующие, что попали во взрослую интригу, что втянуты во взаимоотношения двух педагогов, и страх, страх и омерзительное чувство, что тебя покупают. Зачем писать и говорить, к кому хочешь? Что пацан может об этом знать? Он хочет быть режиссером — и все. А вы сами решайте, кому он нужен. Время было хорошее, начало, вернее, середина постсталинского периода — и вдруг провокация, что-то вроде сталинского шантажа. Мы потому и кричали на лестнице, что почувствовали: нас купили.

ЯНОВСКАЯ. Институтская винтовая лестница нам запомнилась тем, как мы били кулаками в стену, внезапно став жертвами шантажа и невольными предателями, хотя никаких обещаний Р. Сусловичу никогда не давали.

ГИНКАС. У Геты театральная биография начинается с детства, возможно потому, что просто она жила за углом БДТ. Она ежедневно проходила мимо, даже еще когда Товстоногов там не работал, а вечером, бывало, захаживала и внутрь театра. Ее никто не останавливал, театр был пустой, половина партера закрыта белым полотнищем. Можно было смотреть, что хочешь, хоть Стржельчика, затянутого в трико, хоть Ольхину. До Товстоногова. А потом начался Товстоногов, и Гета прорывалась на все его спектакли.

Моя теабиография начинается тоже довольно рано, но в другом месте. Окончив в 1957 году школу и не поступив на актерский факультет вильнюсской консерватории, по совету моего педагога, считавшего, что мне нужна режиссура, я поехал в Ленинград. Я-то хотел быть артистом и думал, что режиссура — что-то такое умное, интеллектуальное, надо много читать, все знать, быть уверенным в себе, чтобы командовать. А я был очень неуверенным, закомплексованным человеком. В Ленинграде жила моя тетя. Я приехал, пошел в институт поступать. Неожиданно для себя прошел три тура. После третьего меня вызвал один из педагогов с довольно странной и не очень понятной фамилией, вроде Толстоногое какой-то. Он был примечателен тем, что имел не русскую внешность и что приезжал в институт на «Победе». В то время это была большая редкость, только высокие советские начальники и зубные техники ездили на машинах. Этот Толстоногое сказал мне: «Мальчик, идите в люди». Я читал Горького и понял, что, видимо, посоветовали работать. Мне было тогда неполных семнадцать лет. Только потом, когда уже вернулся в Вильнюс, я узнал, что это не Толстоногое, а Товстоногов, что он лауреат Сталинской и Ленинской премий, что он один из лучших советских режиссеров, понял, что хочу быть режиссером и хочу только к нему. Я припомнил, что еще в школьные годы, оказавшись в Ленинграде, видел его «Оптимистическую трагедию», и она потрясла меня. Я сидел черт знает где, на балконе, но эти марши, эти Ведущие, которые обращались лично ко мне, эти трагические сцены, этот искренний, убеждающий меня пафос, нежизнеподобная декорация, потрясающий Сиплый (Соколов), еще более потрясающий Вожак (Толубеев), потрясающе смешной Вожачок (Вальяно), трагически игравшая Комиссара Лебзак — все это оглушило. Я очень хорошо помню, как вышел из Пушкинского театра и, ошалелый, шел по садику перед театром и по Невскому к тетке (она жила на улице Некрасова). Никогда в жизни у меня не было такого полетного состояния. Меня как-то качало. Я вышел с толпой, и до Невского меня зрительская толпа вела, вся взволнованная, взбудораженная. Это было не просто искусство, это было ощущение свободы, ощущение правды, какой-то перспективы — и жизненной, и театральной, и просто человеческой.

Прошло четыре года после моей первой попытки учиться у Товстоногова. Я все-таки поступил в Вильнюсе на актерский факультет, учился на нем три года, учился также рисовать, читал книжки, поставил несколько как бы спектаклей и все для того, чтобы стать режиссером и поступить к этому самому Товстоногову. Спустя четыре года я уже читал статьи про него, хорошо знал, какие спектакли он сделал и, недоучившись один год, бросил актерский, чтобы уехать «хотя бы к Товстоногову».

Интересный момент. Приехав в Ленинград, я пошел в БДТ, чтобы понюхать того воздуха, каким хочу дышать. Я ходил вокруг, и каждого возникающего из служебного входа воспринимал как небожителя. Каждый выходящий из БДТ был, конечно, гениальный артист, или ученик, или режиссер, или администратор, или не знаю кто. Вдруг я увидел сына Товстоногова. Я знал, что сын Товстоногова поступает вместе со мной. Это был

точно сын Товстоногова, потому что кто же еще, если не он, такой молодой, красивый, черный, веселый и высокий, кто же еще мог выйти из проходной с двумя шикарными девками, которые, вероятно, были какие-то грандиозные актрисы немыслимой сексапильности. Они перешли через мост и пошли по Фонтанке. Я специально шел впереди, чтобы подслушать, о чем может сын Товстоногова говорить с шикарными актрисами БДТ. На следующий день я пришел на очередной тур. Вызывали нас по алфавиту, подошла буква «Т»: «Товстоногов!» Я быстренько взглянул туда, где раздалось «Я!», и увидел совсем другого человека — маленького, некрасивого, черненького, в костюме от папы (это было ясно, в брюках предполагался небольшой животик, и рост должен был быть чуть больше). Я удивился, увидев, что сын Товстоногова — совсем не «сын Товстоногова», просто мальчик, испуганный, как и я. Даже я был более самоуверен, чем он, потому что я когда-то четыре года назад уже поступал. Человек же, за которым я шел по мосту, как позже выяснилось, был Алеша Герман. Я ему потом рассказывал эту историю…

ЯНОВСКАЯ. Г. А. Товстоногов, лучший ли он режиссер мира, мы не знали, но знали, что это лучший режиссер Советского Союза, лучший из режиссеров, какие есть на этой шестой части суши, человек невероятный, недосягаемый.

ГИНКАС. Вот так нам виделся Товстоногов, вот так нам мечталось учиться у него.

ЯНОВСКАЯ. Да, именно так!

ГИНКАС. Со времени нашего опубликованного интервью, где мы говорили о нем, прошло двенадцать лет [xvi]. Тогда мы сидели в редакции «Театральной жизни», а теперь мы сидим в МТЮЗе. За это время Гета стала главным режиссером этого театра и двенадцать лет им руководит. За это время не стало Товстоногова. За это время у меня был самый разнообразный театральный и личный опыт контактов с разными театрами, странами и театральным системами. Так или иначе, это все было соотнесено с тем, что дал нам Товстоногов. Сейчас нам то интервью кажется таким щенячьим, детским, в чем-то даже трогательным. Одно не изменилось: надо начать с того, чем мы кончили тот давний разговор: все, что мы понимаем про театр изнутри, все, что умеем делать, всем этим мы обязаны нашему учителю Георгию Александровичу Товстоногову. Этим надо начать и этим кончить, все остальное — только перипетии.

ЯНОВСКАЯ. При моем замечательном отношении к Сусловичу, при благодарной памяти о нем, я понимаю, что профессия, которую вбивал в нас Георгий Александрович, была другой, нежели та, которою владел Суслович. Скорей всего моя жизнь сложилась бы иначе; не скажу — хуже, но знаю — иначе. Может быть, тогда я бы считала, что если ты назвал словами все, что хочешь увидеть в спектакле, — то все уже в порядке. Это и есть режиссура, другого не нужно. А у Товстоногова: мало ли что ты сказал, главное — что ты сделал. У Товстоногова играло роль фактически *сделанное*. У Сусловича на занятиях можно было объяснять словами свои отрывки; у нас — нет.

ГИНКАС. Товстоногов, несомненно, целая театральная система. И его

театр, и его ученики — определенная театральная система, отличающаяся от других. Иногда внешне это не очень видно, потому что это не резко другой театр. Но мы, его ученики, и я в частности, это ощущаем, это у нас в крови. Школа, которую он дал, — мой скелет, на нем держится мое личное «мясо», может быть, мое личное лицо, но скелет — его. Много лет, почти всю свою творческую жизнь, я пытался «преодолеть» этот скелет. Я хотел быть выше, стройнее, я хотел быть более изящным, менее маслатым, менее плотским — не могу! Потому что то, что генетически вложено отцом, неотделимо от тебя; как ты ни старайся оторвать пупок (что мы стараемся сделать большую часть жизни), не получится. Как всякие дети, мы хотим быть самостоятельными, не такими, как папа. Да, мы любим, уважаем его, но сами по себе мы тоже существуем. Мы другие. И все равно, так или иначе, мы похожи на папу. В самые ранние времена я и Гета увлекались разными театральными системами и разными театральными режиссерами. В частности, мы очень любили Эфроса (и продолжаем его любить), он очень сильно на нас подействовал. В товстоноговской семье не то что бы «ревниво», но иронически относились к этому, говоря: «Ты больше эфросовец, чем товстоноговец». Мы восхищались Эфросом, хотели учиться тому, чем владеет он, стремились оторвать пуповину между нами и Товстоноговым. Мы хотели быть другими, но это невозможно.

Все равно я и сейчас знаю, что моя генетика, мой скелет, кровь во мне товстоноговская.

ЯНОВСКАЯ. На протяжении всех лет, пока он был жив, я мечтала, чтобы он посмотрел хоть один мой спектакль. Сейчас, когда его нет, я абсолютно честно вам говорю: мне горько, что спектакль, который хотя бы на пятьдесят один процент от замысла удался, он так и не посмотрит. Мне до сих пор хотелось бы, чтоб он видел, чтобы ему понравилось, чтобы он удивился.

Почему он не смотрел? Может быть, ему было просто не интересно, или он считал это не важным. Хотя чаще всего режиссеры не смотрят чужие спектакли, потому что этот процесс «смотрения чужого» по-настоящему мучителен. Тут все не то и не так. Все не по-нашему. Начинаешь буквально болеть во время просмотра, ведь спектакль — это живой организм, и когда тебе тяжело с ним общаться, ты испытываешь три болезненных часа. Кроме того, тебе ведь предстоит встретиться с режиссером, произнести какие-то слова, и ты бежишь от этой необходимости. Товстоногов не только работы учеников не смотрел, он вообще мало смотрел.

ГИНКАС. Георгий Александрович вообще не смотрел чужие спектакли[xvii]. Если он появлялся на каком-нибудь, это считалось событием, об этом все говорили в Ленинграде. Известно, что он видел «С любимыми не расставайтесь» у Г. Опоркова, что смотрел один спектакль у Е. Падве. Не знаю, может быть, что-нибудь еще. Мне казалось тогда, что, кроме всего, это была политика: Товстоногов никого ни с кем не сравнивал. Ведь «официально» он ничего не видел. Г. А. был Бог, достаточно ему было сказать слово, и решалась судьба человека. Он это понимал. Употреблял свою власть только, когда считал нужным.

ЯНОВСКАЯ. Ему достаточно было слышать о каком-то спектакле, чтобы

составить о нем мнение. Тогда вдруг громко зазвучал рижский ТЮЗ, где режиссером был Адольф Шапиро. Георгий Александрович неожиданно сказал: «Я был бы рад, если о ком-нибудь из моих учеников говорили бы так, как о нем». Не «делал так спектакли» — он их не видел — он слышал, как говорили о режиссере. И этого было достаточно. Мы с Камой тут же поехали в Ригу посмотреть и понять, чему он был бы рад.

Всем известны его взаимоотношения с Н. Акимовым, очень непростые, очень неоднозначные. Я помню, как Акимов выпустил «Дон Жуана», помню свой позор, когда уснула на этом спектакле (впервые в жизни, да еще где — в Театре комедии!), помню, как у нас на курсе пренебрежительно и иронически восемь молодых будущих режиссеров обсуждали этот спектакль. Я не знаю, смотрел ли Товстоногов этот спектакль, но помню его резкую реакцию. Жесткую и страшную: «Вы ничего не умеете, вы ничего не знаете. Чтобы иметь право открывать рот и оценивать подобную работу, вам еще много-много надо уметь и знать!» Это был не педагогический ход, это была защита профессии. Это было бешенство профессионала по отношению к любителям, которые смеют «открывать рот», не зная еще как, что и из чего все складывается. Мальчики изгилялись над профессионалом и мгновенно получили по морде от другого профессионала: «Я могу его не любить, но не ты. Ты еще не имеешь права!», — вот, что слышалось в его резкой отповеди. И другое: «Если я даже к кому-то плохо отношусь, об этом догадываются и начинают при мне поливать человека, я тут же разнесу всех в клочья!» Он как бы говорил: «Меня дешево не возьмешь».

Товстоногов прекрасно понимал, что другой театр существует. Театр Акимова, например. Он его не принимает, но это театр. Это определенное направление и определенная культура, определенный взгляд на жизнь и на театр.

ГИНКАС. Мне думается, что в первую очередь, Товстоногова задела наглость сосунков. Не имело значения, на кого она была направлена. Таково мое впечатление, ведь все, что мы вспоминаем, это впечатления. Даже сейчас трудно сказать, таковы ли факты, о которых мы говорим. Я хорошо помню похороны Акимова. Было лето, было жарко. Темный зал, свет на сцене, траурная музыка. Выходят люди в темном, в черном… И вдруг — выходят в персиковых, замшевых пиджаках бэдэтэвские актеры. Загорелые, только что из заграницы. И скорбно стоят у гроба. Я бы не стал комментировать это. Выходит Товстоногов. Может, я совру, но мне кажется, что он тоже был одет не траурно. Я не помню, как он был одет, но я хорошо помню его лицо, которое меня потрясло. Несомненно, смерть Акимова была для него большой потерей. Я, конечно, с ним на эту тему не разговаривал, он не делился со мной — и вообще я не знаю, что он про это думал. Я это видел и для себя все это объясняю так. При жизни Акимов был очень сильный и высокий конкурент, которого Товстоногов победил, но который все время был рядом. Когда не стало Акимова, в Ленинграде не стало никого. А иметь под боком сильного и опасного конкурента необходимо. Это первое.

Второе. Часть его ленинградской жизни прошла (так я думаю, это все мои

домыслы) в некоей борьбе с Николаем Павловичем. Собственно, Товстоногов его вытеснил. До войны и после нее Акимов был Богом в Ленинграде. Это значит, что для Товстоногова с его смертью закончился определенный этап биографии. А понимать, что это рубеж, прощаться с прошлым, думаю, грустно. Вот такие ощущения у меня остались от вида Товстоногова, стоящего у гроба Акимова.

ЯНОВСКАЯ. Очень страшное было лицо. Оно было тяжелое, грубо говоря, пустое.

ГИНКАС. Это врезалось в память. Как и замшевые пиджаки.

ЯНОВСКАЯ. Их цветовая тональность незабываема… А во мне до сих пор неизбывно еще другое чувство. Когда умер Георгий Александрович, мы были на гастролях в Италии. Оказывается, в театре уже знали про это, но мне никто не сказал. Понимали, что я сорву гастроли. И мне сказали где-то около пяти часов, что умер Товстоногов. Я сказала: «Срочно узнать расписание и рейс самолета. Я улетаю». Мне ответили: «Поздно. Сегодня похороны».

Прошел двадцать один год, как мы окончили институт, он не видел наших спектаклей, и все-таки, пока он был жив, он мог бы посмотреть или услышать о них. А ему достаточно было услышать. В последние годы он стал называть нас в числе своих учеников, а первые годы не называл. Каждый раз для нас это было счастье.

ГИНКАС. Считается, что Товстоногов был безразличен к людям. Даже к своим детям. Похоже на то. Казалось, он запретил себе слишком сильные привязанности, не позволял впускать в себя *человеческое* во взаимоотношениях с коллегами по цеху и артистами. Возможно, он опасался, что это *человеческое* может помешать его стальной поступи.

Но я вспоминаю рассказ Сандро о том, как, тщетно пытаясь наказать непослушного племянника, Г. А. бегал с ремнем в руках вокруг стола, под которым прятался Алешка. Вспоминаю, как однажды, увидев меня идущим по улице рядом с Пушкинским театром, Г. А., непонятно зачем, вдруг остановил свой серебристый автомобиль и предложил подвезти. Я, смущаясь, сел в машину, и он довез меня до… Елисеевского магазина.

И еще.

Только поступив к нему на курс, я стал бегать от армии. Три года длилась эта война. Я попадал в психушку, зимой ложился в ледяную воду Финского залива, чтобы получить воспаление легких, примеривался к тому, как попасть под машину, чтобы сломать ногу, но самому остаться в живых… Товстоногов написал ходатайство в военкомат: мол, Гинкас самый талантливый на курсе, и без него рухнет (!!!) вся программа обучения курса. Логика была странная, но военкома смущало другое. Как может народный артист СССР заступаться за дезертира?! И как может высокое мнение обо мне Лауреата всех совпремий соотноситься со справкой из психбольницы? Ходатайство Товстоногова не помогло, но тронуло ужасно.

А вот его же ходатайство уже как депутата о том, чтобы собирающуюся рожать Гету и меня вселили в комнату, освободившуюся в нашей коммунальной квартире, — возымело действие…

ЯНОВСКАЯ. Разнообразный он был человек.

ГИНКАС. Более театрального человека, чем он, я в своей жизни не встречал. Всей своей природой это был человек театральный — и в положительном, и отрицательном, и в сомнительном смыслах. Все в нем было из театра и для театра. Часто меня удивляло, как он брал артистов в труппу. Если во всех театрах Ленинграда артистов, естественно, отсматривали и только потом брали, то он устраивал просмотры чрезвычайно редко и почти никогда не брал с показа. А вот если об артисте говорили и много, то он, даже никогда не видя его, тут же брал в труппу. Я знаю, что обо всем, что происходило в городе театрального, всю информацию, включая и личную, интимную информацию, — все он получал еженощно по телефону. Так вот, если об артисте говорили, он этого артиста брал. По слухам, по разговорам. Я сначала не понимал, что это такое? Как можно так брать актера! Ведь он нередко ошибался, особенно с актрисами, а потом понял: артист, человек, который способен создать вокруг себя театральную волну, обладает заразительностью, значит, в нем есть какая-то манкость, значит, он уже театральный человек, и, значит, он нужен театру. Если человек не может собою заразить зрителя, критиков, вообще создать волну, ему нечего в театре делать.

ЯНОВСКАЯ. Вот этому я у него никак не могла научиться. Я смотрю артистов, долго смотрю в комнате, потом на сцене, потом опять в комнате. Артист может быть очень известный и получивший уже какие-то награды, но это меня мало занимает. И даже качества артиста могут быть достойны высшей похвалы, но… не для меня, не для того дела, каким я занимаюсь в театре. Сколько лет я руковожу театром, всегда поступаю именно так.

ГИНКАС. В прошлом парном диалоге мы говорили об Учителе, мы говорили много о том, чему он нас учил. За прошедшее с тех пор время стали важны какие-то другие вещи. Есть такая серьезная творческая и профессиональная проблема: как ступить на сцену? Как начать репетицию? Кинуться в воду, как говорил Станиславский? Или как-то еще? Только что ты болтал с приятелем, только что звонил домой и говорил по телефону с женой или детьми, а тут ты вдруг должен стать Отелло, оказаться совсем в иных обстоятельствах. Это очень трудно. Нередко это бывает фальшиво, натужно, актеры сами себя подталкивают палкой, и режиссеры нередко толкают актера «в воду». Я, кроме этого, распространенного способа, видел два других, отличающихся друг от друга, но одинаково замечательных. Один из них — Товстоноговский. Я часто артистам рассказываю про то, как Товстоногов приезжал в театр. Время БДТ — особое, и Товстоногов соответствовал этому времени. БДТ был театром с тоталитарным режимом, только надо к этому относиться спокойно. Не с фашистским, не со сталинским, а с тоталитарным. «Добровольная диктатура», по известному определению Товстоногова. Или своеобразная монархия. Его обожали как Сталина, его боялись как Сталина, опасались как Сталина, слушались как Сталина, шли за ним как за Сталиным и плакали после смерти его так же. Я нарочно резко говорю. Конечно, это не так. Это усугубление. Тем не менее, он был воспитан в определенное время. Да и театр был еще из тех времен.

На «Трех сестрах» мы с Гетой ежедневно бывали на всех репетициях, мы наблюдали весь процесс создания спектакля. В отличие от большинства театров, где люди опаздывают на репетиции, в БДТ артисты на репетицию всегда собирались, — за пятнадцать-двадцать минут, а то еще раньше. Ходили, толпились, разговаривали, курили, шутили — нормально. Потом по атмосфере, когда начинали меньше болтать, меньше шутить, больше смотрели в тексты, становились более сосредоточенными, чуть уединялись, больше курили или бросали курить — по всем этим признакам становилось ясно, что машина Товстоногова уже выворачивает на Фонтанку. Когда потом шли в репетиционное помещение, садились, когда становилось почти тихо, и каждый занимался репетицией сам, было ясно, что Он поднимается по ступенькам, что Он прошел в свой кабинет. Конечно же, никто не смел встретиться ему на пути, никто не смел к нему, руководителю театра, единоличному руководителю при всех директорах, обратиться с проблемой: вчера случилось ЧП, или сегодня ЧП, и нам необходимо сейчас же, срочно что-то предпринять, чрезвычайное решить… Товстоногов шел на репетицию, и ничто не должно было ему мешать. Он появлялся ровно за две минуты во дворе, за минуту поднимался к себе в кабинет, брал у секретаря пьесу и дальше по коридору шел в репетиционное помещение, входил, здоровался, и репетиция начиналась. Артисты были абсолютно готовы. Товстоногов никогда не начинал с пристройки, с подготовительных разговоров или каких-то шуток (ведь режиссеру тоже очень трудно начинать). Странная вещь — зная, где Г. А. в этот момент находится, зная, что вот-вот предстоит им испытание — творческий акт, артисты внутренне собирались, все более входили в репетицию и к его входу были готовы. Никакой мистики, элементарная дисциплина.

ЯНОВСКАЯ. Дисциплина, выработанная годами, и… чуть-чуть страхом. Существует такая знаменитая история. У нас в театральном институте студенты, как водится, опаздывали, прогуливали, в общем, с ними много что случалось. И однажды Товстоногов выступил на каком-то ученом совете с очень резкой речью о том, что, в конце концов, кого-то в институте должны все-таки бояться, что не может существовать театр или институт без *такого* человека. «Так пусть, — сказал он, — пусть я буду тем человеком, которого будут бояться».

ГИНКАС. Я про это не знал.

ЯНОВСКАЯ. Помню, у меня в жизни был случай (12 апреля 1964 года, вот видите, даже дату запомнила), случай, когда я опоздала на занятие по режиссуре на час. Я вошла, сидели семь мальчиков, Товстоногов и Агамирзян. Г. А. сказал: «Геточка, что случилось?» Поскольку он сказал «Геточка», — а такое за время обучения в институте было всего два раза, — стало ясно, что меня сейчас отчислят. Это было неизбежно. Опоздать на режиссуру. На час!..

ГИНКАС. С именем Товстоногова связана очень интересная подборка слов: уважали, побаивались, восхищались…

ЯНОВСКАЯ. Он всегда удивлял. Каждое занятие, на которое он приходил, не было проходным. А у нас на курсе его занятия были достаточно часты.

ГИНКАС. Сравнительно часты.

ЯНОВСКАЯ. Сравнительно часты. Иногда он даже к нам в неурочное время приходил. Он поразительно не занимался теорией. Все теоретические выкладки сделал за одну лекцию, что меня потрясло невероятно. Я пришла совсем белым листом, у меня не было никакого актерского образования. Все выводы в результате мы делали сами, он приводил нас к этому. Интересно и то, что на практических занятиях он очень часто опровергал свои теоретические выкладки. Ну, например: нельзя показывать артистам. Сам же он показывал бесконечно.

Или вдруг, придумал форму обучения, которую успел пройти только один Гинкас: «Вы будете при мне репетировать». Репетиция Гинкаса продолжалась примерно минуты две. Гинкас начал с того (он репетировал отрывок по роману Юрия Бондарева «Тишина»), что сказал: «Давайте, ребята, сделаем этюд про то, что было перед этим». Товстоногов спросил: «Зачем?» — «Ну, для того, чтобы они могли начать». — «А вдруг они начнут и так?» Молчание. Гинкасу (и нам) не приходило в голову, что, может, достаточно актерского воображения, чтобы войти в обстоятельства. Просто тогда повсеместно считалось (было модно!) работать «этюдным способом». «А как вы будете делать этюд? — полюбопытствовал Товстоногов. — Может быть, надо сделать этюд про то, что было до этого этюда, и, кроме того, еще один этюд, чтобы знать, что было до этого последнего? Наконец, может, сделать этюд о том, как герой родился?» Он довел до абсурда догматическое использование метода.

Товстоногов настоятельно окунал нас в практику. На втором или на третьем курсе в начале декабря он вдруг сказал: «В этом семестре, оказывается, вы должны были сдать работы то ли по творчеству режиссеров, то ли по экспликации пьесы. Поэтому будьте добры, через две недели сдайте эти работы». Все, чем на соседнем курсе занимались в течение всего семестра — писали о творчестве Вахтангова, Мейерхольда, Таирова, писали экспликации, делали разборы пьесы, — все, что, как выяснилось, полагалось по плану, мы должны были сделать за две недели. Товстоногов решил: «Тут что-то полагается, ну, так сделайте это полагающееся по-быстрому». Такие задания абсолютно не входили в систему нашего обучения. Товстоногову претило теоретизирование. Мы учились складывать кирпичи. С другой стороны, незнание истории театра, недостаточно свободное плавание в ней, неумение мыслить карались им нещадно.

У нас на первом курсе был человек, принятый по международной заявке или обмену. К концу первого года Товстоногов его отчислил. Все в институте встали на уши: как это возможно! Студент пришел к Товстоногову и сказал: «Я много занимаюсь, я сделаю все, что нужно». На что Товстоногов очень спокойно объяснил свое решение: «Вы не успеете этим позаниматься, потому что вы отстаете от всего курса. Все, чем они занимались всю свою жизнь до прихода в институт, всего этого-то вам и не хватает». Он имел в виду работу мысли, работу души, он имел в виду не только количество прочитанных книг, а постоянное как бы внутреннее биение.

ГИНКАС. Одно дело, когда человек живет искусством, а другое дело — прийти в институт чему-то обучаться. Так было на нашем курсе, ребята

настроены были на то, чтобы жить в искусстве.

ЯНОВСКАЯ. Пришли, чтобы в этом жить и в этом, так сказать, умереть.

ГИНКАС. Быстренько до этого не «дозанимаешься».

ЯНОВСКАЯ. Кончилось это все тем, что студента перевели на соседний курс, и он благополучно окончил институт. Товстоногов же категорически отказался держать его на своем курсе.

ГИНКАС. По сравнению с тем интервью, где мы все время возвращались к школьным годам, сейчас у меня другие выводы, не школьные. Для меня до сих пор (а я поработал в очень многих театрах Москвы, страны, и за рубежом) БДТ остается, пожалуй, театром-идеалом. При всей тоталитарности его режима. Какое бы найти тут слово, чтобы оно… В очень многих театрах много возникает проблем по той причине, что каждый маленький артист считает, что он может и должен играть Гамлета. Это естественно, потому что это демократия, потому что все хороши и талантливы, и нельзя убивать в солдате жажды генеральского жезла, мы так воспитаны, и я так воспитан. Я поддерживаю любую каплю веры артиста в себя и ощущение перспективы. Я не знаю, как это делал Товстоногов. Артисты БДТ могут категорически оспорить и прокомментировать то, что я говорю. Но у меня было такое ощущение: каждый артист в БДТ — справедливо или несправедливо — занимал свое место. Была группа в восемь-десять человек, они из спектакля в спектакль играли главные роли. Проходило время, год, два, три — большинство исполнителей заменялось дублерами. Дублеры были тоже очень хорошего уровня, но это уже были не сливки театра. Некоторые же исполнители в спектаклях не могли быть заменены ни при каких обстоятельствах. Это всегда официально или неофициально устанавливалось. Например, Юрский и Борисов в «Генрихе IV», Юрский в «Римской комедии», Доронина и Волков в «Еще раз про любовь», Тенякова и Борисов в «Трех мешках сорной пшеницы», почти весь состав «Мещан», весь состав «Варваров», весь состав «Трех сестер»…

Были артисты, которые играли только вторые роли. Хорошие артисты, они могли претендовать на первые роли, но играли всегда вторые. Должно было пройти много времени для изменения их «статуса», они должны были очень, очень доказать свое право перейти в другой разряд. На наших глазах это произошло с Басилашвили. На наших глазах это произошло с Борисовым. Мы наблюдали те адские муки, те препятствия, которые они должны были преодолеть. Это же несправедливо. Мы знаем, что Борисов — гениальный артист. И Басилашвили — грандиознейший артист. Сколько лет, сколько сил потребовалось, чтобы доказать Товстоногову, что Борисов не исполнитель ряда ролей после Юрского и не исполнитель вторых и третьих ролей в спектакле «Еще раз про любовь», так же как Басилашвили в этом же спектакле[xviii].

Были также артисты эпизода и артисты массовки. Интересно, что каждый знал свое место и дорожил им, и понимал, что, если я — артист эпизода и мне не дали в этом спектакле эпизод, то я имею право пойти к Товстоногову и спросить: «Почему я не получил то, на что имею право? Что я сделал не так, в чем провинился?» Это было нормально, это было не амбициозно. Вряд ли такое случалось в реальности, но могло быть. При этом артисту, который играет в

эпизодах, прийти и спросить: «А почему я не играю в “Тихом Доне” главную роль?» — этого быть не могло.

ЯНОВСКАЯ. Не только не пошли бы к Товстоногову в этом случае — даже в коридоре с коллегами не стали бы это обсуждать. Обычно ведь к режиссеру и не пойдут, но в коридоре скажут: «Почему я не играю чеховского Иванова, а режиссер приглашает кого-то со стороны? Режиссер, гад, не видит, не замечает (меня!)». У Товстоногова это было невозможно.

ГИНКАС. Я понимаю, что было очень много обид и было много страданий, это естественно, мы все живые люди. Но было зато выработано определенное чувство достоинства в каждом. Человек понимал свое место, дорожил им, гордился им, пытался доказать, что годен для следующего этапа, и делал для этого много. Часто это не удавалось, но была очень четкая, определенная система. Я бы сказал, не было обмана. Не было неверных, мучительных и оскорбляющих человека надежд, делающих жизнь внутри театра сложной, когда любой «массовочный» артист может якобы сыграть лучше Луспекаева. Непонятно, мол, почему играет Луспекаев, а не играет он.

Я очень хорошо помню впечатление от массовки в «Поднятой целине». Спектакль был очень среднего достоинства, сами понимаете, для чего он делался. Там грандиозно играл Луспекаев Нагульнова, там замечательно играла Доронина Лушку, быть может, это одна из лучших ее ролей. Можно назвать еще ряд артистов и ролей. Но я говорю про массовку. Мы были студенты и смотрели из-за кулис. На первом плане — главные артисты, они на авансцене. А из-за кулис видны человек тридцать массовки. Как замечательно они играли! Как увлеченно. Я думаю, так играли во МХАТе когда-то, в лучшие времена. Как подробно существовал Луспекаев в длиннющих и совершенно неоправданных, самоигральных моментах Лебедева — Щукаря. Лебедев превращал свою сцену в эстрадный номер, который имел огромный успех, но с точки зрения правды был абсолютно невозможен, потому что Нагульнов должен был бы его давно расстрелять, Ваня Краско в качестве Разметнова должен был бы его арестовать, но поскольку это был Лебедев, ничего этого нельзя было делать. Но что творилось с Луспекаевым в течение двадцати этих абсолютно неоправданных сценически минут! Это было потрясающе: существование в зоне молчания. Я приходил смотреть на него отдельно…

Мы говорим о БДТ как сторонние люди, и это вполне оправданно. Было ощущение, что сотрудники гордились своим театром, гордились собою, даже если они делали очень маленькую работу. Потому что они были причастны к большому, серьезному делу. Что они там переживали — это их личное дело. Это никак не выливалось в те отвратительные дрязги, которые почти во всех театрах существуют в скрытой или открытой форме.

ЯНОВСКАЯ. Я не знаю, приходилось ли Товстоногову испытывать актерские предательства (наверное, приходилось, но, может быть, в меньшей степени, чем другим). Я помню, когда мы учились, он нам говорил: «Никогда не пейте с артистами». Мы это воспринимали с юмором. Когда Кама поехал на первый спектакль в Ригу, и его знакомый, с которым мы учились, воскликнул: «Это так потрясающе, что ты приехал, давай выпьем!» — Кама Миронович, как

честный ученик Товстоногова, ответил: «Я с артистами не пью», обидев человека насмерть.

Я относилась к этой фразе Товстоногова с юмором первые двадцать лет моей работы в театре, когда мне еще ни разу не приходилось узнать, что такое актерское предательство. Теперь, побыв в должности главного режиссера, полной чашей испив многое (может, жизнь и еще что-то уготовит), я понимаю чувство невероятного одиночества главного режиссера, чувство гораздо более мучительное, чем одиночество просто режиссера. Потому что на один спектакль (когда ты просто режиссер и ставишь что-то) ты можешь многое себе позволить, твоя душа спокойна, тебе лучше. Ты собираешь группу людей, с которыми репетируешь, которые превращаются в единую семью спектакля, с которыми проходит отрезок жизни. От тебя не зависит их жизнь. От тебя зависит успех спектакля, их успех в этот момент, их наслаждение (или же нет) в период репетиций, их успех (или же нет) на премьере. Ничто другое от тебя не зависит. Как только ты становишься в театре главным режиссером, от тебя зависит уже их судьба, их зарплата, в какой-то степени количество их ролей, по сути дела, все. Чувство главрежского одиночества… Нет, пожалуй его не объяснишь.

Мне все время казалось — как легко быть понятым. Все объясни — и все поймут. Прошли годы, тринадцать лет моего главрежства, и я понимаю, что иногда ничего не надо объяснять. Надо поступать и все. Смешная фраза «никогда не пейте с актерами» выношена этим колоссальным чувством одиночества режиссера в самом благополучном театре.

ГИНКАС. Я довольно близко общался с Сандро Товстоноговым и знаю — было два человека в театре, с которыми Георгий Александрович общался чуть больше, чем полагается руководителю театра. Как я понимаю, это были Копелян и…

ЯНОВСКАЯ. … Гриша Гай.

ГИНКАС. С Гаем Георгий Александрович сблизился до БДТ. Был еще Луспекаев. Луспекаеву позволялось очень и очень многое. Мне кажется, что Георгий Александрович был просто в него влюблен. Луспекаев даже мог ему говорить «ты». То есть, может, он и не говорил «ты», но я сам слышал, как он обращался к Товстоногову «Гога». Мы говорим и вспоминаем это не только для тех, кто Товстоногова знал или помнит его. Надеюсь, наши воспоминания дают возможность понять какие-то вещи, которые сегодня кажутся дикими. Нужно, чтобы люди понимали, что сегодня такого нет и быть не может. Другое было время, другая эпоха, другие представления о человеческих взаимоотношениях. Так или иначе, сегодня мы более демократичны, но в свое время я был потрясен тем, что есть человек, который в глаза Товстоногову может сказать «Гога». При том что и за глаза его так называли.

ЯНОВСКАЯ. Он понимал (сейчас это сознаю особенно хорошо), что при всем, что ему было дано судьбой в жизни — звания, регалии и так далее, — в театре ему было очень «не додано». Сейчас, когда подняли «железный занавес» и когда, наездившись по миру, мы наслушались придыханий по отношению ко многим мировым знаменитостям, — по-другому видишь Товстоногова.

Как-то во время пресс-конференции на Авиньонском фестивале (1998) я сказала, что сочувствую французам, немцам и т. д., так как из-за «железного занавеса» они были ужасно обделены. Как много замечательных, воистину великих спектаклей они не видели. Ведь для них есть всего два равновеликих режиссера — Брук и Стрелер. А их четыре — еще Товстоногов и Эфрос. Для нас это вне сомнений. И кого из этих четырех поставить первым, неизвестно. Это *четыре* гиганта театра второй половины XX века. А вы, бедные, этого не знаете, не знаете *всех* величайших достижений мирового театра, что были в этом веке.

Они страшно возмутились, — мол, мы знаем! Тогда я взбесилась и попросила их назвать, что они знают. Они назвали: «История лошади». «И все?! Ребята, — сказала я, — утритесь и сядьте, потому что вы почти что ничего не видели!»

Товстоногов, при его масштабе, не мог не понимать и не чувствовать, как он обделен. Когда к нам приезжал Питер Брук, и все попадали в обморок (и я упала в обморок от «Короля Лира»), в БДТ была устроена встреча с Бруком, и переводчиком выступал Товстоногов. Он переводил с французского, а Брук, иногда, вслушиваясь, его поправлял.

ГИНКАС. Простой советский человек, режиссер — и вдруг переводит с французского. В то время! Это было из ряда вон.

ЯНОВСКАЯ. Сейчас очень понятны и его одиночество, и его страшная обделенность. Мировое звучание Брука, мировое звучание Стрелера — это было! А фамилию «Товстоногов» в мире не знают. Почти не знают.

ГИНКАС. Мы были на спектакле «Поднятая целина» в БДТ, на котором был и Брук. Ходили слухи, что Брук сказал с иронией: «Ну, это театр абсурда». БДТ изображал казаков. Чем был такой спектакль для Товстоногова? Известна фраза Вайды, когда он посмотрел фильм «Чистое небо» Г. Чухрая: «Оттуда не возвращаются». Он имел в виду, что как только чуть-чуть коснешься политики, сделаешь что-то компромиссное, — ты теряешь себя и «оттуда» (из «политики») не возвращаешься. Я знаю, что оттуда не возвращаются, я это наблюдал неоднократно. Нет фактов, чтобы возвращались…

ЯНОВСКАЯ. Кроме Товстоногова…

ГИНКАС. Кроме Товстоногова. Товстоногов мог поставить «Поднятую целину», какую-то фигню про Ленина — и, одновременно, не замаравшись, сделать грандиозный спектакль «Мещане», поставить «Горе от ума» или «Идиота». Как это в нем умещалось? Действительно, это уникальный человек. Таких не бывает.

ЯНОВСКАЯ. Я думаю, здесь играла роль доля здорового цинизма. В какой-то момент он что-то для себя определил. Мощная творческая структура, такая, как Товстоногов, цинично и сухо отделила в себе какой-то участок для этих политических сделок. Самоорганизовалась. Непостижимым образом политические сделки абсолютно не задевали его совести, не корежили его искренний и мощный творческий организм. Когда он репетировал, все забывалось. Иногда Г. А. приходил на занятия или репетицию, только что выпустив «там» какую-то упомянутую «фигню», — и сначала мы чувствовали

отторжение. Но через пятнадцать минут уровень обожания был на пике. Обожания и готовности делать то, что ты сделать пока не можешь. Чтобы он засопел от удовольствия.

Но сам он был непримирим. Однажды ему в театре показывался парень (я не буду фамилию называть). Его показ вызвал аплодисменты, это было блестяще. Мы были на этом показе. У Гоги еще не было такого артиста — смешной, легкий… потрясающий. И он его не взял. И не скрыл причину. Была всего одна фраза: «Я слышал, что у вас слишком длинный язык».

ГИНКАС. Это тема, которой мне не хотелось бы даже касаться. Или тоже одной фразой: он контролировал любое слово, сказанное в его сторону. Не ему сказанное — в городе сказанное. Причем сказанное даже самым ничтожным человеком…

Но Гета затронула очень важную тему про одиночество режиссера и про одиночество главного режиссера. В то время более популярного театрального человека, чем Товстоногов, в Союзе не было — и более сильного, более самодостаточного, более влиятельного. Какой бы артист не хотел у него играть? Какая барышня не хотела бы с ним познакомиться? И так далее. При том, что он не был самым красивым мужчиной в Ленинграде. Я помню, меня поразила одна чисто профессиональная вещь. Я в те времена ставил редко. И вот, после большого перерыва, ставя, наконец, что-то, встречаю на улице Георгия Александровича. Он, конечно, знал, что я репетирую и где (он знал все, что происходило в городе). «Вы репетируете?» — спрашивает. — «Да». И вдруг — шепотом на ухо: «Боитесь? После перерыва?» Я был потрясен. Значит, он по себе знает: после большого перерыва возвращаться страшно. Я не мог представить, что такие простые человеческие переживания ему могут быть знакомы.

ЯНОВСКАЯ. Очень смешно, что он не хотел, чтобы мы становились людьми с большими головами на коротких ножках — сам будучи с большой головой и на коротких ножках. Когда мы кончали институт, и Товстоногов решал, куда своих учеников отправлять на практику, Сандро пересказал нам следующий разговор с отцом: «Гета будет тут, ты тоже будешь тут, Кама у меня поедет в Киев. Там просил меня Лавров дать ученика, чтобы вытащить театр». На что Сандро сказал: «Все-таки Гета и Кама — муж и жена». На это Товстоногов ответил: «Ну, тут самолетом полтора часа, на ужин может прилетать». Ему не приходило в голову, что мы живем на двадцать семь рублей студенческой стипендии.

ГИНКАС. Вот что он «знал» о жизни и как «хорошо» ее понимал.

ЯНОВСКАЯ. Он-то, будучи депутатом, летал бесплатно…

ГИНКАС. А про женщин в его жизни говорить действительно очень интересно. Нам он казался очень старым, хотя ему было лет пятьдесят пять.

ЯНОВСКАЯ. Когда мы поступили, ему было сорок девять.

ГИНКАС. Пропускаю разнообразные впечатления, например, как он приходил в ВТО постоянно с одной молодой дамой. Во все общественные места он являлся непременно с нею. Через несколько лет с другой… Конечно, это производило впечатление. Но я не про это.

Я помню наш выпускной бал. Были танцы, музыка грохотала. Может, потому, что он немножко выпил, а обычно не выпивал, то вел себя, как бы это сказать, несколько непривычно: стоял посередине танцующей толпы, широко расставив ноги, — с сигаретой, естественно, — и смотрел на молодую женщину, которая с кем-то танцевала. Кто она? Рыжие, яркие волосы, сочное тело, очень аппетитная барышня, очень аппетитно танцевавшая. Он стоял минут десять, раскрыв рот и не замечая, что все танцующие смотрели при этом на него.

ЯНОВСКАЯ. Мужчина он был темпераментный.

ГИНКАС. Грузин, одним словом.

ЯНОВСКАЯ. Я помню другое, бешеное проявление его темперамента, тогда мы репетировали «Люди и мыши»[xix]. Мы с Камой уезжали после дневной репетиции и возвращались на вечернюю. Однажды произошло одно событие… я била человека кулаком в лицо, прилюдно, в троллейбусе. Когда пришла на вечернюю репетицию, то начала рассказывать ребятам-сокурсникам эту историю. Вот очень коротко ее суть. В давке мы садились в троллейбус, и какой-то мужчина пихнул меня локтем. Я пробормотала что-то вроде: «Женщину, локтем в грудь…» Мало того, что локтем, мало того, что женщину, так еще в грудь. Кама стал меня защищать, а мужчина просто так, беззлобно сказал: «Жидовская морда». Тут я сбросила с него сзади шляпу, он обернулся — и я кулаком стала бить его в лицо. Так как я очень устала, то заводила себя, повторяя: «Ты сказал “жидовская морда”, повтори!» Сразу стало свободно в троллейбусе, потом возникла большая дискуссия по поводу того, кто прав. Когда я орала: «В какой стране ты живешь?» — меня спрашивали: «А в какой стране ты живешь?» Человек куда-то слинял, я ему вслед по троллейбусу бросила шляпу. Потом крикнула: «Я еще посмотрю, где ты будешь выходить». А потом кто-то из пассажиров сказал мне тихо: «Он уже вышел». Когда все это мы с Камой рассказывали товарищам, подошел Гога и попросил повторить. Мы повторили. И вдруг я увидела, как это его кольнуло. Он не еврей, он — грузин. Но он сказал: «Молодец!» И я видела, как он буквально «закипал» в тихом возмущении…

ГИНКАС. Спектакли Товстоногова — тема отдельная, бесконечная. Во-первых, мы ходили на спектакли часто. Что бы ни шло, в зале был потрясающий зрительский подъем. Всегда это было — «подъем» и «праздник», будь то «Еще раз про любовь», или «Поднятая целина», или «Правду, ничего, кроме правды!», что угодно. Находясь в зрительном зале, ты чувствовал, как некий кураж овладевает публикой.

Я никогда и нигде не слышал такой бури аплодисментов и таких длинных оваций, как в БДТ. Я такого не слышал и не видел ни у Эфроса, ни на Таганке, ни тем более в «Современнике». Что это было, не знаю. В отличие от московских театров, где поклоны ставились и где давали в этот момент даже всякую ритмичную музыку, чтобы зрители реагировали (то есть аплодисменты были рассчитаны), в БДТ все шло достаточно спокойно, как правило, с огромными паузами между очередными поклонами. В этом, может быть, был тоже расчет, только свой, бэдэтэшный. В другом театре не выдержали бы, когда

публика накаляется и стонет, а в БДТ подолгу не выходили кланяться в третий или в десятый раз. Я стоял на балконе и получал огромное удовольствие, глядя, как публика не уходит (хотя некоторая часть уже ушла) — и аплодирует, аплодирует. Я помню очень хорошо, как уже все вроде бы кончилось, но часть партера и часть галерки продолжала кричать… какой же это был спектакль? — «Мещане», и Лебедев наконец вышел уже без бороды, разгримированный, умытый, одетый в свой собственный костюм. Что это такое? Время другое. Тогда театр значил гораздо больше, чем театр нынче, и играл совсем другую роль, чем теперь.

ЯНОВСКАЯ. Я хотела сказать о спектаклях в другом ракурсе. Сейчас, когда я вижу иногда по телевизору товстоноговские «Три сестры», я отношусь к этому спектаклю иначе, чем тогда. Видимо, потому, что я была на всех репетициях, от первой до последней, и видела, как многое не получалось, многое у Него на репетициях не выполнялось. Когда был понятен уровень замысла, уровень требований, видно было (до боли!), сколько из задуманного было сделано и не сделано. Многое было далеко от того, что Он хотел. Вот почему я не смогла тогда понять, хороший ли это спектакль. Я видела только то, что *не вышло*, что *недополучилось* и что могло бы быть — исходя из того, чего он хотел. Годы прошли, и я сейчас понимаю, какой это замечательный спектакль. Ну и, кроме того, за эти годы пришло понимание того, что если у тебя получилось процентов семьдесят от задуманного, что это уже великое достижение, уже уровень. Ведь у каждого он свой.

ГИНКАС. Чем отличался этот театр вообще? Конечно, более культурного театра в Советском Союзе не было. Но вот еще что. Люди, которые это дело делали, сознавали, *что* они делают, каждый был на своем месте. Даже, выполняя ерундовскую работу, они сознавали, что причастны к искусству. Я помню, на меня произвела очень сильное впечатление одна репетиция «Идиота». Когда спектакль восстанавливали, я был как бы ассистентом, что-то вроде практики. На сцене стоял шкаф, шла репетиция. Потом в перерыве вдруг шкаф унесли. Принесли другой. Потом в маленькой паузе внесли третий шкаф. Мне казалось, что все они замечательные, эти шкафы. И, что самое удивительное, при этом никто не кричал: «Нет, нет, этот шкаф не годится!» Я человек театральный, до этого учился на актерском факультете, много бывал на репетициях в разных театрах. Режиссер, как правило, кричит. Не обязательно зло, просто командует: «Не этот свет! Нет, справа!», «Замените шкаф!» Нормальная творческая репетиция обычно идет в репетиционном помещении, а как выходят на сцену, начинается бедлам. В БДТ никто не кричал, что надо менять шкафы. Сзади Товстоногова сидели художник по свету, завпост, другие начальники служб (*сзади* — но никогда в одном ряду с Товстоноговым). Некоторые службы связывались с ним по микрофону. Товстоногов просто объяснил, чем его не устраивает один шкаф, и тут же принесли другой.

Но самым сильным впечатлением, особенно в первые годы (а я все практики проходил в БДТ, бывал там чуть ли не ежедневно), было вот что. Маленькая пауза во время репетиции чего-то исторического. Унесли кресло или стул, принесли другой. И вышла старушка, и *протерла этот стул*… Я не

знаю, была ли на нем пыль. Прошло столько лет, а я это помню. Старушка, как каждый человек в этом театре, знала свою работу. Артисту же сесть надо на эту мебель! Вот она и вышла. И никто ей не сказал: «Тетя Нюра, вытри стул! Где ты?» Вышла — и протерла.

Первое впечатление — самое сильное. Когда я пришел в БДТ первый раз, меня уже приняли в институт, но мы еще не учились. Нам разрешили войти внутрь, в зал. Шла репетиция «Горя от ума». Ни разу я не слышал громкого голоса артиста; и Товстоногов ни разу не крикнул, хотя расстояние от него до сцены было довольно большое. Он подходил к сцене и говорил нормальным голосом. В театре было тихо — в зрительном зале, на сцене, во всем огромном здании БДТ была какая-то сосредоточенная тишина; и режиссер говорил тоже тихо. Это было потрясающе. Во всех театрах, где я бывал, режиссер всегда кричит. Товстоногов мог убить словом, фразой, взглядом, он это делал нередко, но ему не надо было для этого кричать.

ЯНОВСКАЯ. В студии у него была молоденькая девочка, лучшая, наверное, из всей студийцев. Она играла каких-то изломанных девушек, но в комедии «Я, бабушка, Илико и Илларион» ей досталась розовая героиня. А она просто не могла быть «розовой». В результате, девушка в очередной раз выходит на сцену, и вдруг Товстоногов ей: «Марина, на каком вы языке говорите?» Все. Он потом просто выкинул роль.

ГИНКАС. Он брал актера и особенно актрису, и особенно молодую, — не видя ее, и всегда сразу на роль, на главную. Всегда был влюблен в актера или актрису, как в творческую единицу. Черную работу над спектаклем до определенного момента обычно делали Р. Агамирзян, Р. Сирота или Ю. Аксенов. Все же с волнением ждали прихода Самого. И это естественно. Но, кроме всего прочего, все знали, что Георгий Александрович очень нетерпеливо работал с дебютантом и чаще всего снимал его с роли. Иногда даже за два дня до премьеры. Ну, два дня преувеличение, но за неделю точно. Это была его манера. Все знали, что перед премьерой один-два артиста будут сняты с роли и поставлены другие.

ЯНОВСКАЯ. В «Трех сестрах» он репетировал от начала до конца сам.

ГИНКАС. При этом замененному актеру или актрисе в следующем спектакле он опять мог дать главную роль. У него часто наблюдалось что-то вроде предубеждения. То он был убежден, что это актер второго плана, и Борисову или Басилашвили надо было пролить немало крови, чтобы доказать, что они лидеры. То было наоборот: артист, взятый на главные роли, должен был их играть, хотя он проваливал одну за другой. Не сразу он отказывался от этого актера или актрисы. При этом он хорошо понимал, что дело не в неталантливости этого человека. Нередко он этих актеров рекомендовал в другие театры (это была рекомендация тире приказ, в духе того времени). И эти артисты действительно вели потом репертуар в другом театре.

ЯНОВСКАЯ. Он не занимался их судьбой, он просто от них избавлялся.

ГИНКАС. Он их пристраивал. Мне кажется, он хорошо понимал, что данный актер или актриса просто не выдерживают Товстоногова.

ЯНОВСКАЯ. И труппы.

ГИНКАС. Не выдерживают прессинга, не выдерживают требовательности и нетерпеливости, которые в нем были.

ЯНОВСКАЯ. Вместе с тем, он потрясающе помогал артистам. Мы испытали это на собственной шкуре и учились этому.

ГИНКАС. «Люди и мыши», наш дипломный спектакль, репетировался два года. Как всегда долго и в меру успешно черную работу делал Агамирзян. Но как только приходил Георгий Александрович (а это было сравнительно часто), все резко сдвигалось. И то, что у нас, малоопытных артистов (и даже совсем не артистов) не получалось, вдруг становилось внятным, ярким, выпуклым и одновременно живым. Актерски талантливые ребята: Ленцевичус, Товстоногов-младший, Яновская, Дворкин просто блистали. Другие, такие как я, были убедительны и на своем месте. Это была потрясающая школа работы с артистом. Товстоногов владел умением максимально раскрыть артиста, показать его с самой выгодной стороны, и закрыть его, если возможности его были куцые. Правило: никогда не подставлять артиста, не демонстрировать его малопривлекательные стороны, его ограниченный талант (если уж такой артист тебе достался) — нами усвоено навсегда.

ЯНОВСКАЯ. Когда Кама говорил про учеников Товстоногова, про «пуповину», я подумала, что согласна с этим не до конца. Мне пришлось сталкиваться с учениками нашей школы, и очень немногие имеют родовые отличия. Хотя однажды был случай, который меня поразил. Я смотрела спектакль в Омске — «Бесприданницу». Первая сцена меня восхитила. В ней были и легкость, и ясность. Потом пошли какие-то разъезжающиеся сцены. Потом опять одна сцена оказалась сделана. Я никак не могла понять, в чем дело, я металась. После спектакля взяла программку и увидела, что там проставлены две режиссерские фамилии. Я спросила: «А как они работали?» — «По сценам». Один заболел, попал в больницу, другой его заменял. Так вот, один из постановщиков был учеником Товстоногова. Сцены, которые мне понравились, были сделаны им. И тут проступила родовая связь. Я ее просто увидела на сцене. Но чаще я удивляюсь, узнавая, что режиссер кончал курс Товстоногова.

ГИНКАС. Отличие бэдэтешных спектаклей от спектаклей других театров можно понять по пьесам, которые шли и в других театрах. В «Современнике», например, тоже шли Володин и Розов, в Ленкоме — Радзинский.

У Товстоногова спектакли были всегда в два раза длиннее. «Пять вечеров», которые я увидел в БДТ первыми, меня шокировали немыслимо длинным началом. Я, как провинциальный человек, тогда театральный любитель, понимал, что театр должен сразу же хватать за глотку, чтобы с самого начала было интересно. А тут — ничего не происходит. Какие-то звуки, кто-то прошел, ушел… по существу игралась тишина. Многие спектакли БДТ того времени начинались так же. «Варвары»: тоже звуки, треньканья, где-то что-то поется, тявкнула собака… три, четыре, пять минут… и ничего не происходит. Как это может быть? Театр Товстоногова как в трубу втягивал зрительское внимание. Спектакль всегда шел очень медленно, подробно, во много раз медленнее и подробнее, чем спектакли «Современника», Эфроса, тем более

Таганки. Вкусно, неторопливо. И присутствовать при этом, наблюдать это доставляло колоссальное удовольствие.

Приметы такого театра, я думаю, иногда можно видеть в наших спектаклях, особенно ранних…

Вы говорите, что имя Товстоногова сейчас звучит глуховато. Для меня это неожиданно. Я думаю, это происходит потому, что в который раз наступило время шарлатанов и шаманов. А он терпеть не мог шаманов и шарлатанов. Для нас в студенческие годы главные слова были: «профессионально», «непрофессионально». Он был, конечно, гений, но верил в рукотворность. Любимыми его выражениями были «построение сцены», «роль выстроена», «спектакль сделан», «сцена построена», «не построена». Дух подчинялся ему. Вдохновение контролировалось расчетом. Такая вот принципиальная разница с нынешним «одухотворенным» временем, когда мы так любим спиритические сеансы и всякую другую возвышенную чушь. Товстоногов — фигура, слишком крепко стоящая на ногах, слишком мускулистая, даже маслатая. Слишком, я бы сказал, объективная. Он не позволял себе «высказывания». В его спектаклях главное — некий объективный, исторический взгляд на явления, на факты, на людей. Он никогда, в отличие от Эфроса, не рассказывал про себя. Можно было лишь предположить его отношение к чему-то. Он всегда рассказывал про факт, рассказывал какую-то историю, имеющую к нему отношение постольку-поскольку. Это всегда была реальная история, и он пытался объективно к ней подойти. Поэтому его искусство было всегда здоровое, мускулистое, в отличие от искусства другого гения — Эфроса, который всегда рассказывал про себя, про свое отношение к факту, к жизни, к проблеме или просто делился настроением момента. Эфрос никогда ничего не разъяснял, думаю, он мало верил в логику, и его спектакли почти всегда — исповедь. Товстоногов же пытался найти логическую связь в элементах того, что происходит. Может быть, поэтому он сегодня воспринимается как-то вяло.

ЯНОВСКАЯ. А эфросовское имя? То же самое. То же вялое восприятие. Это все поганое, мерзкое время, вот почему эти имена звучат не так ярко. У нас резко изменилось время, а они учили и жили в том времени и вместе с тем временем.

Как-то мы оказались в Новгороде с молодыми театроведами, которые пренебрежительно отзывались об Эфросе. У нас был нелицеприятный разговор, и мы «товарищам» объясняли, что такое Эфрос для своего времени и что такое Эфрос на все времена. Молодые театроведы слушали, разинув рот.

Спектакли Товстоногова, особенно по классическим произведениям, всегда ставились как прочитанные впервые. Как будто пьеса вообще не имела истории постановок. Было ощущение, что он первый встретился с материалом, который ставил. Спектакль Товстоногова всегда удивлял, это было главное ощущение от его театра. Казалось, — как можно было этого не заметить в пьесе? Как можно было этого не прочитать? Я помню, что только по спектаклю «Горе от ума» я поняла смысл фразы «И дым отечества нам сладок и приятен». То есть и дерьмо отечества приятно. Или: «Я езжу к женщинам, но только не за этим». В спектакле это было очень определенно отыграно: «Я езжу к женщинам…»

ГИНКАС. Это, казалось бы, так ясно.

ЯНОВСКАЯ. Да, но до него никому не было ясно. Он умел читать текст как первичный. Вот уж кто ставил не комментарии к Шекспиру, а самого Шекспира. Я думаю, что один из самых последовательных спектаклей у меня, где я — ученица Товстоногова, это «Гроза». Может быть, потому, что она задумывалась в то ученическое время.

ГИНКАС. Как говорится, «шли годы». Мы уехали в Москву и не были свидетелями старения Товстоногова. Не дай Бог, видеть немощь отца. Слышали только, что в БДТ нет уже той звенящей тишины в часы, когда Он репетировал. В задних рядах болтали, и атмосфера в театре была как бы не та. П. Луспекаев и Е. Копелян давно умерли, Юрский с Теняковой уехали в Москву, Г. Гай серьезно болел, не работал в театре, потом тоже умер. Поговаривали про влияние на Г. А. каких-то оккультных людей. Не верилось. Знакомые девушки, дружившие с Георгием Александровичем (он по-прежнему не отказывал себе в женском обществе), рассказывали, что Г. А. болеет. У него было обычное для пожилого мужчины заболевание, и девушки, навещавшие его в больнице, говорили, что Георгий Александрович очень стеснялся этого…

Приезжая в Ленинград, мы в БДТ не заходили. Иногда видели Товстоногова в московском ВТО: виски его поседели, лицо стало каким-то зеленоватым. Сопровождал Г. А. всегда Милков.

Запись беседы. Фрагменты опубликованы в газете «Первое сентября». (2005, сентябрь-октябрь, к 90-летию со дня рождения Товстоногова). Первое интервью Гинкаса и Яновской о Товстоногове, упоминаемое в тексте, «Диалог об учителе», см.: Театр. Жизнь. — 1987. — № 23. (декабрь). — С. 8 – 11.

[xvi] А сейчас, когда издается эта книга, и еще восемь.

[xvii] В воспоминаниях Н. Г. Лордкипанидзе, А. Г. Товстоногова, Л. Я. Стукалова и других, в многочисленных печатных откликах Товстоногова на премьеры в других театрах, у других режиссеров, по письмам — видно, что Товстоногов много видел в современном театре. Но, действительно, часто предпочитал оставаться «неофициальным» зрителем — по тем же причинам, по которым Г. Н. Яновская выше объясняет, почему процесс «смотрения» бывает мучительным. На Товстоногове лежало еще и бремя ответственности.

[xviii] Товстоногов прекрасно понимал, что Борисов — гениальный артист. Другое дело, что он не мог с ним справиться, не мог его укротить и поставить в рамки своего театра. Однако, принц Гарри, Мелехов, Сиплый — роли, которые в этом театре мог играть актер только борисовского масштаба.

[xix] Дипломный спектакль курса Товстоногова по роману Дж. Стейнбека (1966).

Вадим Голиков
ПОРТРЕТ БЕЗ РЕТУШИ

1958 год. Я — актер русского драматического театра города Кохтла-Ярве (что в переводе — гнилое озеро). Город состоит из шахтеров, добывающих горючий сланец. Их надо развлекать и просвещать театральными иллюзиями. Шахтеры получают иллюзии более эффективным способом — с помощью дешевой эстонской водки. Новый спектакль играется не более трех раз. Потом его возят по всей Эстонии и западной части Ленинградской области. Театр —

режиссура, труппа, репертуар — из последних в стране. Я в труппе среди первых, но это слабо утешает. Перед тем окончен философский факультет ЛГУ, сыграно множество ролей в знаменитой университетской «драме». Были и самодеятельные режиссерские работы, но о такой режиссуре я не мечтал. Если и хотелось стать режиссером, то настоящим. Впрочем, в театральный поступать поздно — мне 26 лет. Писал письмо С. Радлову в Даугавпилс. (О нем и драме его театра слышал от старых актеров.) Ответа не получил. Видно, ему было не до того. Я писал весной. Он к осени умер. Может, хоть порадовала его нужность молодежи…

В отпуске я затосковал. Надвигался новый сезон с большим количеством бессмысленных спектаклей. В начале сентября услышал от товарища, что Товстоногов объявил дополнительный набор на режиссуру: «Слабо, Старый, поступить?» — поддразнил товарищ. «Почему слабо? Запросто поступлю! Актер, философский факультет, университетский театр — заинтересуется!» Поспорили.

Отпуск кончался, но на экзамены дни еще оставались. Волноваться было некогда. Еле-еле успел выучить басню и стихи. Повторяю, о режиссуре не мечтал. Правда, накопилось раздражение по поводу тех, кто ею занимался в Кохтла-Ярве. Захотелось узнать, как это делается по-настоящему. О Товстоногове к тому времени только слышал. Ни одного спектакля не видел. (Некогда было смотреть — философские предметы и университетский театр съедали все время.) Кацмана знал хорошо по университету, и он меня тоже — я репетировал в его эстрадном спектакле. Но он сразу отмежевался и, если помогал, то после того как определились симпатии Г. А.

Экзамены запомнились как вихрь интересных творческих заданий и контактов с замечательными людьми. Что читал, не помню. Прозу учить было некогда, значит, — это был какой-нибудь игранный чеховский рассказ. «Пересолил», «Злоумышленник», «Хирургия»? Скорее всего «Пересолил». Стихи Отто Гельстеда, неведомого датского поэта, сборник стихов которого недавно был куплен по случаю.

Глазам уставшим,
Все повидавшим,
На снег приятно смотреть с утра.
Даль в ясном глянце
И в снежном танце.
Я вдаль шагаю, не зная сна…
Что-то еще в финале:
И превратится боль в красоту.
Путь будет труден,
Но стоит, люди,
Бороться, веря в свою мечту!

Незнакомое имя и оптимизм финала произвели на Г. А. впечатление. Кацман стал проявлять одобрение и зашептал что-то ему, видно, про университет. Вопрос: «Почему такие писатели, как, скажем, Куприн, Андреев, Вересаев кажутся второстепенными, если их поставить рядом с Толстым,

Достоевским, Чеховым?» Отвечаю что-то о большей степени обобщения. Кацман становится дружелюбней. «Кто автор барона Мюнхгаузена?»

«Ну, вот, — думаю, — и лопнул пузырь эрудиции…» Однако, Кацман улыбается, Г. А. гогочет: «Этого никто не знает!..» И врубает на всю жизнь: «Распе!»

Задание: этюд по трем предметам. Нужно придумать и срепетировать за тридцать минут. Помню, среди предметов был шкаф. «Возьмите банальную ситуацию — жена, любовник, внезапное возвращение мужа» — Г. А. Этюд по мутности забылся. Помню радостное ГОГО-танье и подхихикивание Кацмана, когда жена останавливала любовника, полезшего в шкаф, воплем: «Только не в шкаф! Он, как входит, сразу лезет в шкаф и под кровать!..» Спор я выиграл.

На первом занятии Г. А. не было. Его вел Аркадий Иосифович. Для начала задал вопрос: «Можно ли сыграть чувство?» И получил уверенный ответ: «Можно». Он обрадовался — попали, дескать, в ловушку. «Каким же это образом?» Объяснили — надо преследовать какую-нибудь цель, действовать, и тогда чувство придет само. Педагог растерялся. Он рассчитывал, последовательно загоняя нас в тупики, вывести из лабиринта к концу занятия. Выходом должны были стать открытия великого К. С. Педагогический процесс подорвался на мине. Мы были начитанны и самоуверенны.

С приходом Георгия Александровича все изменилось. Он легко доказал нам наше верхоглядство и практическое неумение действовать. Запретил щеголять неведомыми терминами и красиво выражаться. К примеру. Один из нас (М. Резникович), говоря о жанре горьковских «Последних», произнес: «Где-то это трагедия, где-то балаган…» И тут же был срезан: «Где же, Резникович?» Что касается красивых слов и яркой фразеологии, которых нас лишали, то было жалко с ними расставаться и даже обидно. Один из нас (образованнейший филолог В. Мультатули) просто ушел после первого курса: «Я знаю больше слов и хочу ими пользоваться».

Да… Мне предстоит трудное дело — рассказать об одном из главных людей в моей жизни. Этот человек научил меня профессии. Дал возможность в ней реализоваться. Он меня породил.

Но он же и убил. Не до конца — я устоял, но раны болели всю жизнь. Описывая в нем одно, не могу не помнить о другом. Благодаря за первое, не могу не корить за другое… «Глыба» — да. «Матерый человечище» — нет. Это мешает… Однако, «Правду! Ничего, кроме правды!», как назывался один из его спектаклей…

Что было главным в его преподавании? Ясность, внятность изложения материала. Логика рассуждений. Четкость формулировок при тонкости понимания терминов, вносимых в дилетантские представления всезнаек.

И еще — удивительная заразительность его тезисов.

Первое понятно — умный образованный человек, поднимающий собеседников на свой уровень сознания.

Второе — магнетизм и заразительность — я внятно объяснить себе и другим не могу. Что-то тут есть от национального грузинского менталитета. Помню, как Сандро Мревлишвили, один из нас, рассказывая о том, что такое

горы, процитировал чьи-то строчки. По-русски они звучали так: «Они стоят и ждут». Что может быть проще этой фразы? Сначала он произнес ее по-грузински. Уже было величественно и таинственно. Потом в переводе прибавился ясный смысл, но таинственный оттенок остался. Громады гор одушевились. Их наделили чувствами и смыслом. Чего они ждут и от кого? От кого? Конечно, от тех, кто на них смотрит. Чего? Вероятно, чего-то соразмерного себе.

Величия, крупности дел и поступков. Антропоморфизм выражен простым текстом. Он привнесен интонацией, той предподготовкой, которую предпослал рассказывающий о родных горах сокурсник. Вот, пожалуй, что-то подобное было и в изложении материала Георгием Александровичем. (Что совсем отсутствует у Торцова — Станиславского при абсолютном первородстве содержания текстов.) «Панима-ет-це… Это естественно быть неестественным в неестественных условиях сцены». Сразу менялся масштаб явления: человек, его жажда увидеть и осознать себя, естественность и неестественность феномена человеческого саморазглядывания. Странные, смешные, нелепые упражнения, до которых мы снисходили, не больше, становились звеньями человеческого умения смотреть на себя самих.

Энгельс посмотрел на раскалывание ореха обезьяной, как на первый анализ, проделанный человекообразным существом. Это перенесение явления из одной категории в другую. Так и слова мастера придавали другой вес, другую категорийность всему, по поводу чего они произносились. Однако, это неполное объяснение! Так Черчилль не мог объяснить, что поднимало присутствующих при появлении «папы Джо».

«Они стоят и ждут…» Армянин печален от древности народа, азербайджанец мелочно суетлив и коварен, как горки его страны, грузин величав и великодушен — Большой Кавказ!

Мы — первые товстоноговские студенты — стали знамениты, еще не став никем. К нам сбегались с других курсов. А следующий за нами курс, вдохновляемый такими заводилами, как Женька Шифферс и Боб Преображенский, вообще устроил бунт на корабле и согнал с капитанского мостика милого и благодушного Я. Б. Фрида. Они убедили Г. А. взять на себя и их обучение! Такого не бывало! В норме мастер, набравший курс, выпускает его и только тогда набирает следующий. С Г. А. было иначе. В театральном институте он проработал тридцать лет. За это время можно было выпустить шесть режиссерских курсов (30 : 5 = 6). Если делать наборы через четыре года, что возможно, так как пятый курс состоит в наблюдениях за работой студентов в театрах (дипломы и пред-дипломы), то 30 : 4 = 7,5 курсов. Он же выпустил десять!!! Как?! Это возможно только при ведении нескольких курсов одновременно. Он работал как многостаночник! Он сразу стал играть на двух досках. Вторые педагоги были разные. У нас Кацман. У бунтарей М. Л. Рехельс, один из режиссеров БДТ, однокурсник Г. А. по ГИТИСу.

Сам Г. А. бывал редко. Не чаще раза в неделю. Порой раз в месяц. Не моргнув глазом, любопытствовал в нашем присутствии: «Чем занят курс?» Кацман, нервничая, шептал ему что-то на ухо, сохраняя педагогические тайны.

Два раза в неделю бывал Е. А. Лебедев — актерское мастерство. Оно состояло в изложении его соображений по поводу профессии. Собственно, он любил рассуждать о жизни, но рассуждать для него означало проигрывать ситуации, характеры, показывать бесчисленное количество встретившихся в труднейшей бездомной жизни людей, зверей и даже предметов.

До сих пор помню трогательно-смешного человека, увиденного им в какой-то больнице. Человек сильно искалечен, забинтован так, что его не видно. Руки и ноги в гипсе, в растопырку. Торчат на растяжках во все стороны. Он неподвижен. От него остался только слабый, пронзительный голосок, почти писк. Да еще что-то время от времени переливается в сосудах и трубках окружающих его. Рядом с ним причитающая, всхлипывающая жена. Голосок требовательно расспрашивает ее о подробностях жизни без него. Он вибрирует от ревности и злости на свое бессилие и беспомощность. От несправедливых и неуместных упреков жена плачет еще больше. В сосудах переливается жидкость. Артист перевоплощается непрерывно. То в пищащего калеку, то в его несчастную жену, то в сифон с жидкостью, издающий время от времени какой-то чавкающий звук. Все это было показано по Брехту и прожито по Станиславскому. Переходы были мгновенны. Слов в памяти не осталось. Осталась жанровая картинка, сам маэстро, не сходивший со стула, и смысл его рассказа — всюду жизнь. А в ней перемешанность высокого и низкого, трагичного и комичного.

Когда дело дошло до того, что мы сами должны играть, он стал показывать нам, как можно сыграть тот или иной пассаж, саму роль. Чем больше он показывал, тем дальше отодвигалась премьера.

Повторить показ, конечно, никто из нас не мог. Мы репетировали дипломный спектакль по сценарию Роуза «Двенадцать разгневанных мужчин». Я выходил одиннадцатым. Уловив алгоритм репетиций (каждый выход показывался многократно), мы во время мастерства репетировали свои отрывки, халтурили на стороне — успевали многое. Я вышел на сцену где-то к концу семестра. Всю жизнь досадую, что не посмотрел спектакль Эфроса «В гостях и дома». Я репетировал сцену из этого спектакля и хотел сопоставить себя с маэстро. Для этого надо было уйти с конца репетиции. Уже вышел девятый присяжный. До меня один человек. Совесть заела — я не пошел на спектакль. И зря. Конечно, Е. А. дошел только до десятого…

Значение Евгения Алексеевича в моей жизни я понял гораздо позже. Во время учебы мы больше подтрунивали над ним — он же не употреблял наших шикарных терминов. Думаю, в моем распределении в БДТ не обошлось без него. Он репетировал «Палату» Алешина, ему был нужен помощник. Вероятно, он и выбрал меня, а не Ройтберга, который на курсе считался первым. А я в «На дне» играл у него Сатина, а Ройтберг всего лишь околоточного Медведева. Смешная, конечно, аргументация, но по отношению к Е. А. применимая… Последний раз мы виделись на какой-то его круглой дате. Он так обрадовался, что было даже неловко перед директором театра, с которым мы пришли.

Но это я отвлекся. Впрочем, нет. Евгений Алексеевич составлял с Г. А. двуединый тандем. Говоря об одном, не обойти другого. В этом союзе было

даже нечто комичное, делавшее его похожим на вечную пару Дон-Кихота и Санчо Пансы. Еще одно воспоминание…

Мы с Алексеем Германом были режиссерами, помогающими постановщику в работе над «Поднятой целиной». Инсценировка писалась и переписывалась, как всегда бывает с инсценировками, до самой премьеры. Но как бы она ни видоизменялась, одно в ней было незыблемо — количество текстов деда Щукаря. Его репетировал Евгений Алексеевич, Он был хорош, но перекашивал здание спектакля, грозя его опрокинуть. Разными словами и аргументами мы пытались убедить постановщика в необходимых усекновениях щукариных мест — тщетно! Время от времени оборачиваясь друг к другу в темном зале, мы качали головами, разводили руками и возводили очи к галерке: почему Г. А. не понимает того, что понятно всем присутствующим. Однажды утром Леша пришел с сияющим лицом: «Я знаю почему!» — «Ну? Не мучь!» — «Натэлла ему сказала: “Забирай своих детей и воспитывай их сам”». Мы расхохотались и предоставили времени убеждать мастера в ошибке.

Натэлла Александровна — сестра Г. А. и жена Е. А., воспитывающая собственного сына и двух сыновей брата. Грузинская женщина — глава семьи. Только ее влиянием объяснимо необъяснимое.

Прогоны сделали очевидным то, что было ясно сторонним наблюдателям. Е. А. поджали. Но, кто знает, может быть, именно этот щукарский перебор привел к эпическому обобщению в финале спектакля, когда Щукарь, причитая, оплакивал погибших Нагульнова и Давыдова под прекрасный текст Шолохова, произносимый Смоктуновским. Поиск «голоса автора» велся давно и неудачно. Пробовались многие. Не помню кандидатов — этим занимался Леша. Конечно же, среди них был и «Ефим Закадрович» (театральная дразнилка Копеляна возникла не только из-за «Семнадцати мгновений»). Делались всё новые и новые попытки, но все они не устраивали постановщика. Вдруг он произнес: «Смоктуновский!» Мы опешили. Как? Почему? В ответ прозвучало неуверенное: «А что? Народный артист СССР…» И тут Леша придумал: «Георгий Александрович, а что если попробовать Уланову?» Г. А. в этом вопросе юмора уже не понимал. Он даже на мгновение задумался, примеряя новый голос. «Но ведь она же балерина…» — «Ну и что? Народная же артистка!» Выведение поиска в абсурд разозлило Г. А.: «Перестаньте острить, Леша! Надоело…»

Теперь из дали времени понятны муки постановщика. На сцене возникала некая советско-казацкая посконность. Нездешний голос Иннокентия Михайловича остранял происходящее. Переводил его в иной, эпический ряд. Долгая и муторная работа над «Целиной» дала какую-то репертуарно-идеологическую прочность театру. (Тогда это было обязательным умением руководителей театров. За счет какого-нибудь «датского» спектакля — спектакля к дате — обеспечить на какое-то время остойчивость руководимому кораблю и направить его в какой-нибудь интересный рейс.) По-настоящему хорош в спектакле был только луспекаевский Нагульнов. Мой принос в спектакль состоял в нахождении цитаты Ленина для ночных политзанятий Давыдова — Лаврова. Если чему-нибудь и научила «Целина», то искусству

репертуарного лавирования.

Вернусь, наконец, к обучению в институте. Стало быть, обучала нас мастерству педагогическая тройка. Коренник — Г. А. По бокам — пристяжные: дотошно знающий практику преподавания А. И. и «домашний учитель» Е. А. Пристяжные без коренника перегрызлись бы и завезли невесть куда. Непререкаемый авторитет коренника снимал противоречия, и тройка уверенно мчалась вдоль столбовой дороги пяти курсов, десяти семестров.

Что еще характерно для Товстоногова-педагога? Как ни покажется неожиданным, демократичность. Да, да. Он разговаривал с нами как с младшими коллегами. Неоднократно декларировал это: «Вы режиссеры, как и я. Просто у меня больше опыта и я им делюсь!» Примерно в таких выражениях утверждался сей благородный тезис. Соединение демократизма с грузинской ментальностью было неповторимо и парадоксально. Каждый раз надо было делать над собой усилие, чтобы разговаривать слогом как с Гогом. С Кацманом можно и нужно было спорить. Мы перебивали его, орали на него, отмахивались от него!

… Однажды, спустя несколько лет после окончания вуза, я увидел его на мраморной лестнице перед пятой аудиторией почти плачущим!

— Что случилось, Аркадий Иосифович!?

— Ты не поверишь, они меня выставили из зала!

— Кто?!

— Студенты!!! С прогона!

Все стало ясно. Конечно, он продолжал придираться к мелочам, а ребята-режиссеры (курс А. А. Музиля — Опорков, Малеванная и др.) понимали, что, как воздух, нужен прогон. Как-то я уговорил его «простить их» и не мешать прогону. (С нашей легкой руки они выпустили спектакль «Двенадцать разгневанных мужчин» по тому же французскому сценарию фильма «Мари-Октябрь».) Поведение бунтарей мне было абсолютно понятно — иначе с дотошностью А. И. было не справиться.

С Г. А. вполне можно было общаться по-человечески, но каждый раз требовалось преодоление некоего силового барьера, какой-то невидимой оболочки, окружавшей его. Экстерьер — орлиный нос, огромные очки — создавали легенду о режиссере-деспоте, диктаторе.

На самом деле ничего этого не было. С большинством актеров он общался по-свойски, запросто. Лишь с небольшой частью репетировавших был сух, скрывая до поры до времени раздражение. После чего срывался, придирался: «Ну, что, теперь будем интонации искать?» (То есть, не действовать, не быть, а играть чувства, изображать их внешне.) Вот тут величественность экстерьера и внутренняя мощь режиссера раздавливала несчастного. Как правило, роль проваливалась. Ее или не замечали или, что чаще, на нее назначался другой исполнитель. Чаще всего так бывало с «не его артистами», чуждыми по школе, по приемам. Со временем их в труппе становилось все меньше. Потом они исчезли совсем, и театр стал театром-домом, театром-семьей — воплощением идеальной русской театральной структуры. Со временем авторитарность главы театра становилась непререкаемостью авторитета главы семейства.

Педагогом Г. А. был всегда. Не в том смысле, что всегда помнил об этом, а в том, что на его решениях разных проблем всегда можно было учиться. Ну, скажем, сдается макет моего дипломного спектакля по пьесе В. Розова «Перед ужином»[xx]. Парадоксальность решения требует удлинения сроков работы. Говорю, что можно поднажать и успеть — перенесение сроков мешает другим репетициям. Он резко пресекает мой энтузиазм — никогда не сдавайте неготовую вещь! Нужен еще месяц — значит, он будет! Решение дипломника ему нравится, он им даже несколько хвастается, рассказывая о нем другим, и спокойно уезжает в какую-то заграницу на месяц. Мы с художником (ныне кинорежиссером Игорем Масленниковым) выстроили на вращающемся сценическом кольце всю квартиру, в которой разворачивается действие, включая ванную комнату и туалет. (В туалете должен был плакать от злости сталинист Илларион — Сева Кузнецов.) Центр сцены занимал вписанный в кольцо треугольник, как бы знаменующий правоту и равнозначность трех групп действующих лиц, трех сил, действующих в пьесе (и в жизни начала 1960-х годов). Прошлое — сталинисты: Серегин, Илларион; среднее поколение — семья Неделиных; будущее — школьники, перед выпускным ужином которых происходит действие. Молодому режиссеру абсолютно поверили артисты-сверстники, старшие же выполняли его затеи, но без особого энтузиазма. Потребный для воплощения замысла сумасшедший ритм не возникал, что и констатировал приехавший из заграницы мастер. Не защищенное актерами решение всегда раздражает. Г. А. стал его упрощать, чтобы снять претенциозность. Спектакль выпустился оскопленно-усредненным и через год бесславного бытия сошел со сцены. Были там и удачи: дети, Рецептер, Зина Шарко, но спасти спектакль они не могли. Это я подробней описал в книге о режиссуре[xxi]. Успех — так себе. Урок же на всю жизнь. Без решения плохо. Но недовоплощенное решение не лучше. Даже хуже — раздражает претенциозностью.

… И еще одно студенческое воспоминание. Конец четвертого курса. Практически конец учебы, так как пятый курс все проходят в разных театрах в качестве ассистентов режиссера и постановщиков дипломных спектаклей. В начале мая, когда по советской нелепости почти десять дней вылетают из-за двух праздников, Г. А. собирает курс у себя в кабинете, чтобы понять, как обстоят дела с последним экзаменом. Обнаруживается возмутительное отсутствие Володи Геллера. Он на практике в театре Комиссаржевской. «Аркадий, позвоните в театр, узнайте, там ли Геллер». Мастер наливается гневом. Ему мерещится измена общему делу в угоду устраиваемой студентом будущей карьеры. Мы с Ройтбергом (Ю. Е. Аксенов) знаем, где Геллер, — он на халтуре в Кишиневе. Выпускает какой-то праздник на стадионе. А в театре на звонок Кацмана отвечают, что Геллер где-то тут в театре, его видели, но не могут найти. (Видимо, спасают уехавшего по его же просьбе). «Значит, он в театре устраивается и срывает работу курса!» (Мы должны выпускать «Двенадцать рассерженных мужчин».) Глаза мастера мечут громы и молнии. Вот-вот скопится критическая масса и произойдет то, что Зина Шарко в своих замечательных воспоминаниях назвала «многомегатонный взрыв гнева».

Последствия непредсказуемы. Мы с Ройтбергом переглядываемся и выдаем секрет отсутствия студента Геллера. Реакция неожиданна. Набухший гневом маэстро гогочет. Он еще помнит студенческую нищету и халтуры, ее латающие. Геллер прощен…

Вспоминаю последний при жизни телевизионный фильм о Г. А.[xxii], снятый Володей. Он завершается окончанием сценической репетиции в зрительном зале. Георгий Александрович встает и долго-долго идет по длинному проходу в заднюю дверь зала к выходу из театра. Этот прекрасный длинный план как бы итожит пребывание Г. А. Товстоногова в театре. Вскоре БДТ станет театром его имени…

А чуть позже уйдет из жизни и раздосадовавший его когда-то ученик, классный телережиссер Владимир Геллер…

Последовательно и подробно об учебе рассказывать трудно. Давно это было. Расскажу о постижении некоторых узловых моментов профессии. В отрывке Васи Киселева играю отца двух розовских мальчиков. Кажется, это «В добрый час». Помню реакцию зала на свой выход — оглушительный хохот. Скорее всего, это реакция на возрастное несоответствие: два лысеющих человека (Валерий Галашин и еще кто-то) играют школьников. Я же, буйно волосатый, их папа. А «мальчики» курят у открытой форточки, разгоняя руками дым, и точное приспособление, найденное режиссером, заставляет им верить и забыть об их лысинах. Хохот на выход молодого лохматого «папы» замирает в паузе, которую выстроил режиссер, а я оправдал актерски. Пауза — оценка нахального мальчишеского курения. Она точно прожита, и следующий за ней гневный монолог воспринимается зрителем, как говорится, на ура.

А вот первая сцена из гончаровского «Обломова». В. Геллер — Илья Ильич, я — его слуга Захар. Уже упоминаемый Б. Преображенский не принял нашу работу: «Я сто раз видел такие сцены у вас в комнате». (Все мы жили в общежитии на Опочинина.) С точки же зрения педагогов, то было большим достижением — к классическим персонажам мы пришли от себя. Видимо, это начало II курса, когда создание образа еще не требуется. Требуется «я» в предлагаемых обстоятельствах. Первокурсник же Преображенский этого еще не прошел и жаждал типичного образа Обломова. Для меня же эта работа — открытие! Илья Ильич Обломов, оказывается, живой человек! И совсем неглавное его внешний вид! Худой, высокий Геллер вполне был им. И, стало быть, классический образ может и должен быть живым! Это было открытием, ибо очень часто на сценах и экранах мы видели нечто не бывающее в жизни, но знаменитое. Какие-нибудь Чацкие — Царевы, Гамлеты — Самойловы, Каренины — Тарасовы[xxiii]. Оказывается, это неправильно! Это стало для нас открытием. Открытием на себе. Открытием изнутри.

Весь первый год мы занимались актерским мастерством. О режиссуре говорилось много, но лишь теоретически. Оставалось три курса — второй, третий, четвертый. (Пятый уже в театрах.) На каждом курсе в центре внимания одно большое задание. Его выполнение и оказывалось (для меня, во всяком случае) краеугольным открытием в профессии. На втором курсе требовалось сделать инсценировку по прозаическому произведению. Я выбрал «Кроткую»

Достоевского. Вся повесть — монолог героя, пытающегося разобраться в происшедшем. Его молодая жена выбросилась из окна без видимых причин. Чтобы жить дальше, надо оправдаться перед Богом и людьми. Вывод он делает честный и страшный: «Мучил я ее — вот что!» После ночного бдения у гроба жены он не только откроет свою виновность, но придет к отрицанию всего: устройства мира, человечества. Бога! Вся повесть — блистательно написанный монолог, потрясающий своей силой! С точки зрения инсценирования работа представлялась мне несложной. Драматизм ситуации задан автором, слова монолога прекрасны. Собственно, их надо с умом сократить и все — примерно так мне думалось. Я предполагал, что трудности будут с нахождением актера на эту роль. Тут нужен исполнитель с подлинным драматизмом высокого градуса и в то же время умный интеллигент, созвучный мыслям и строю души героя Достоевского.

Выслушав мои предварительные соображения, Г. А. с ними согласился лишь частично — только в части нахождения актера. Главная же сложность, с его точки зрения, состояла в другом: «Герой статичен. Он весь в прошлом. На сцене должно быть настоящее. Попробуйте написать о ней. Пусть ее сцены будут в настоящем, а между ними пусть вкрапливаются его воспоминания. Она знакомится с ним и т. д. и т. д. до самоубийства. Сцены будут говорить о ней. Он будет говорить о себе».

Линия поведения героя выписана подробно, но ее поведение загадочно. В повести она почти не говорит. Совершает непонятные герою поступки, а в конце бросается с четвертого этажа и разбивается насмерть. Верующий человек не может распоряжаться своей жизнью — ее дарует и отбирает Бог. Героиня же делает это по своей воле, но с иконою в руках! То есть совершает противобожеское деяние с его именем на устах! По мнению мастера, я — режиссер — должен понять и выстроить линию поведения героини так, чтобы зритель, в отличие от героя, ее понимал. Это и должно стать моей главной задачей.

По неоднократному возвращению мастера к моей работе было видно, что повесть его заинтересовала всерьез. (Может быть, он раньше даже и не знал ее.) Судя по тому, что впоследствии БДТ обратился к повести[xxiv], она зацепила его основательно. И воплощающие были сильны: Додин, Кочергин, Борисов. Но с моей — необъективной точки зрения — справедливые требования мастера не выполнили. (Пишу об этом подробней в книге.) Меня эта история не оставляла всю жизнь, но, увы, по разным причинам поставить ее так и не удалось. Однако, неудачный опыт — все равно опыт. Таким образом, я узнал о необходимейшем умении режиссера — умении выстраивать линии поведения героев. С текстом ли, без текста — все равно. Они должны быть открыты или замечены, объяснены логически и психологически. Воплощены в актерах и в решениях сцен. Последнее было главным делом на третьем курсе.

Мы получили от мастера труднейшее задание: взять какую-нибудь знаменитую классическую сцену и решить ее. Кто взял сцену Васьки Пепла и Василисы из «На дне», кто сцену у фонтана из «Бориса Годунова», кто Варравина и Муромского из «Дела». У меня была встреча леди Анны и Ричарда

у гроба («Ричард III» Шекспира). Задание было замечательным. Оно окунало нас в самую суть профессии. Нам оно понравилось, прежде всего, оказанным доверием. Так, вероятно, чувствовали себя макаренковские колонисты, когда им доверяли получение денег в банке, и если бы режиссерские достижения фиксировались на какой-то шкале, то мы оказывались на том же отрезке прямой где-то сразу за Мейерхольдом. Мы зауважали себя, нас зауважали в институте еще больше (уважали и раньше — мы были первым товстоноговским курсом. Потом почти каждый курс стал товстоноговским, и это их несколько девальвировало). Мы ходили по институту гоголем.

Однако время шло. Приближался час расплаты — показа работы мастеру. Чтобы решить узловую сцену, нужно было решить весь спектакль или, как минимум, прочесть режиссерски, протрактовать всю пьесу, чтобы понять, что же происходит в твоей сцене. Затем нужно было организовать жизнь персонажей так, чтобы она выражала происходящее зримо, даже символично, ибо это была ключевая сцена. Наконец, все это нужно было воплотить в артистах…

И вот мы с ними остались тет-а-тет с Шекспиром. В самом начале пьесы Ричард сталкивается с похоронной процессией. Леди Анна хоронит своего тестя. Она вдова. Недавно Ричардом убит ее муж — прекрасный принц. Теперь он отнял жизнь у его отца. И вот встреча с убийцей у гроба убитого им человека. Следует не очень длинный обмен темпераментными репликами, и она соглашается на предложение убийцы стать его женой. Леди Анна — олицетворение добра и красоты. Ричард — злой горбун, физический и нравственный урод. Голубица и коршун, ангел и исчадие ада. Скорость, с которой одержана победа, и составляет секрет этой сцены. Обычно ее объясняют невероятной демонической силой горбуна и слабостью, изменчивостью женской натуры. Прежде виденные шекспировские спектакли оставили в памяти пыжащихся потных мужчин и анемичных женщин, сдающихся якобы неодолимой силе. Ощущение моторной взвинченности и фальши было так сильно, что сначала мы с актерами пытались «сделать все по жизни». Все этому мешало: и стихи, и приговоренность к шекспировским страстям, и неизбежность магнетического воздействия на партнершу со стороны партнера. Мы замучились. Появились мысли не только о неудачном выборе отрывка, но и об ошибочности выбора профессии.

Вдруг, в какой-то отчаянный момент после неудачной репетиции, я осознал — Ричард не обладает никаким магнетизмом! Механизм его воздействия на Анну состоит в простом логическом доводе: «Я убиваю всех, кто мешает с тобой соединиться, потому что я тебя люблю. Только ты можешь прекратить эти убийства. Для этого ты должна принять мою любовь». Леди Анна винила в злодеяниях его, бога, весь мир — кого угодно, но только не себя. Мысль горбуна ее поражает. Она боится в нее поверить, ибо нельзя жить, сознавая свой смертный грех. Ее неверие Ричард разбивает аргументом-поступком: он предлагает ей меч и просит убить его. Конечно, риск в этом есть, но он игрок смелый. Да и психолог прекрасный. Он понимает, с кем имеет дело — с человеком честным, а честность, совестливость, с его точки зрения,

слабость. Он ее лишен.

Так открылся и секрет его характера, и смысл возможного спектакля. Утрата совести, моральных критериев — причина успеха Ричарда. Но рано или поздно количество зла перейдет в качество мук совести. И тогда конец злодейству и начало человечности. Сцена состояла из системы доказательств, изложенных в прекрасных словах, ритмически организованных стихотворным размером!

Актеры в это поверили, и сцена пошла!

Но задание состояло не только в том, чтобы сделать ее правдивой, а решить режиссерски, то есть поставить так, чтобы она образно убеждала зрителя. Один из признаков наличия решения мастер видел в том, чтобы сцена была понятна, если б ее играли на незнакомом языке или беззвучно, за стеклом. Как только сцена тронулась, само собой пришло ее решение. Выглядело оно так: малолюдная похоронная процессия, только леди Анна и слуги. Ричард останавливает процессию. Анна набрасывается на него. Она обвиняет его в содеянном, не подпускает к гробу. Ричард смиренно соглашается. Она хочет его пронять, как следует, и наскакивает на него все яростней. Он ее обрывает и называет причину своих злодейств — любовь к ней.

Она пытается оскорблениями избавиться от немыслимого для нее обвинения. Он протягивает ей меч и подставляет открытую грудь. Она замахивается для удара, но… яд его аргументов уже проник в ее сознание. Она не может убить злодея, так как поверила его словам, подкрепленным бесстрашием. Она, она вдохновитель его злодейств! Эта мысль буквально сражает ее. Ноги ее подкашиваются. Чтобы не упасть, она, не глядя, опускается вниз. Режиссеру ничего не стоило поставить ее рядом с гробом, чтобы она опустилась прямо на него, на святыню, которую только что защищала изо всех сил. Потрясенная, она не замечает святотатства. Ричард, конечно же, замечает и намеренно подсаживается к ней. Они сидят на гробе как на завалинке, убийца и его жертва. Ричард просит ее руки. Только ее согласие может прервать вереницу его злодеяний. Она соглашается, принося в жертву себя. Но быть рядом с чудовищем невозможно! Она уходит, забыв о похоронах, обо всем. Он ее останавливает и возвращает к реальности. Берется сам довести до конца траурный обряд. Она на все согласна. Ее нет. Логика Ричарда превратила леди Анну в ее собственных глазах в невольную преступницу. Она уже не жилица на белом свете…

Когда мы показали это на курсе, коллеги нас дружно раздолбали. Мы дружно сплачивались, когда искали недостатки в работе друг друга. Я не обижаюсь на товарищей по курсу — я вел себя так же. Основная претензия была к неорганичности поведения актеров, к наигрышу. В этом они были правы. Мы показывали этап работы, но об этом всегда забываешь, когда смотришь этот самый этап. Ну, и артисты, конечно же, разволновались в присутствии Г. А., как гоголевский учитель, ломавший стулья при городничем. В них еще сидела обязательность шекспировских страстей, которой мы отдали дань на первых репетициях. Не надо бы Ричарду попадать в темп леди Анны, нужно было вливать яд, не спеша, по капельке, наблюдая за его действием. А ее

потрясение от неожиданного поворота дела нужно было прожить подробней, не сразу соглашаясь с его софистикой. В общем, было к чему придраться. Это недвусмысленно подтвердил и сам мастер. Но потом, через паузу, добавил: «Ну, а теперь представьте, что я, приехав из-за границы, рассказываю вам, что видел у Вилара “Ричарда III”, и описываю вам, как у него решена сцена у гроба. Вы бы оценили ее иначе. Как вы могли не заметить главного? В сцене есть решение. Его можно украсть». («Возможность и желание украсть решение — признак его наличия», — так любил повторять учитель. За давностью лет не могу ручаться за точность слов, но за точность смысла ручаюсь.)

На этой студенческой работе я впервые осязаемо ощутил, что режиссер нечто прибавляет к тексту и актерскому исполнению. Это нечто состоит в нахождении своего личного объяснения загадочных метаморфоз в поведении персонажей. Своей отгадки.

Занимались ли мы инсценировкой, решением ли сцены, конечно же, в голове держалось целое, фрагментом которого был избранный нами эпизод. На четвертом, фактически последнем предтеатральном курсе, мы более тщательно разрабатывали весь спектакль, но — никуда не деться от реальности — практически могли предъявить только какой-нибудь его фрагмент. Я выбрал странно и досадно пропущенную нашими театрами прекрасную пьесу А. М. Володина «В гостях и дома». Шла она только в постановке А. В. Эфроса[xxv]. Никакого табу на нее не было наложено. Просто она тиха и скромна. Спектакля А. В. я не видел (уже объяснил почему). Но он тоже прошел тихо и скромно. Театр все-таки грубое искусство! Его создания должны чем-то привлекать внимание. Сверкать, громыхать, вызывать споры. Акварелей в нем не любят и не покупают. Что касается целого, то оно созрело в душе, но осталось невыраженным за отсутствием труппы, денег, сцены и прочих необходимостей. С созданием цельности всех компонентов спектакля мы сталкивались уже в театрах. Почти всегда это было драматично. Эти навыки приобретаются от спектакля к спектаклю. Иногда бывают и трагедии. Увы, не всем готовым к постановке удается ее реализовать. Порой хорошо учившиеся и, несомненно, одаренные люди погибали под лавиной реальных сложностей реального театра. «Игра людей людьми для людей» назвал я книгу, написанную об этих сложных проблемах. Театральное создание получается совершенным, когда во всех этих компонентах наличествует человеческая (людская) доброкачественность. И в авторах спектакля, и в артистах-исполнителях, и в зрителях. Потому последнее педагогическое задание это скорее завет, высокое пожелание, не более. Ощутил я эти сложности позже. Учился их преодолевать всю жизнь. Честно признаюсь — не научился. «То есть, как? — спросите вы, — если их не преодолеть, спектакль не поставить!» Да, я их поставил десятки. Значит, научился? И да, и нет. Ненадолго удавалось добиваться единства понимания. Прочным оно может стать только тогда, когда все участники спектакля понимают замысел режиссера. Для того нужны единомышленники, а не сослуживцы. Впрочем, то, что потребовало объема книги, не объяснишь в коротких словах… Около трех десятков лет возглавлял Г. А. Большой драматический. Он осуществлял свои замыслы со своими артистами.

Но вернусь к последнему институтскому заданию — и его урокам. На нем я воочию ощутил сложность одномоментного нахождения актера в разных сферах внимания. Надо кратко пересказать сцену. Крутой замес семейных неурядиц. Дети, брат и сестра, уходят из дома. От влюбчивой «неправильной» матери в дом ее «правильной» подруги. Отца в семье нет. (У них, кстати, отцы разные.) Мать влюбилась. Ее избранник — знаменитый физик-ядерщик (время действия — начало 1960-х). В конце все образуется. Дети вернутся из гостей домой. Но для этого мать принесет в жертву свои чувства к физику. Репетировал я замечательную сцену. Он и она в машине. Он за рулем. Она извещает его о перемене своих планов. Он взбешен — им пожертвуют как пешкой, не спрашивая его мнения! Машина набирает скорость… Он начинает вспоминать вслух умершую любимую жену… Она рассказывает о погибшей фронтовой любви, о встречах с любимым на лесных полянках… Скорость машины нарастает… Воспоминаниями они мстят друг другу, чтобы обрести силу жить. Машина же мчит их к смерти!

Сцена прекрасно сконструирована и замечательно написана. Трудна невероятно. Задействован весь комплекс препятствий: и вовне — мчащаяся, теряющая управление машина. И внутри каждого из них — заглушаемая боль. И в партнере, которого хотят уничтожить сравнениями с тем, что было до встречи с ним. Я мысленно возвращался к этой сцене. Именно она послужила толчком к выстраиванию той «подсистемы» Станиславского, которого уже я преподаю последние десять лет.

На экзамене сцена имела успех. На нем присутствовала Дина Морисовна Шварц, легендарный товстоноговский завлит, приведшая Володина в театр. То ли сама сцена, то ли тот панегирик автору, который был произнесен перед ее исполнением, то ли то и другое вместе, сделали меня участником загадочного детектива, который разыгрался на следующий год в стенах театра…

Либо конец 1962-го, либо начало 63-го года. Время, когда я нравлюсь, много обещаю и т. д. — восхожу. Вдруг абсолютно неожиданно Дина (в разговорах о ней отчество всеми опускалось) устраивает читку «Назначения». Оповещает участников таинственно, шепотом. Участников всего четверо: Г. А., она, приехавшая из Москвы В. Рыжова (критик, друг театра) и… я (!) В это время в театре из режиссуры: Алексей Герман (всерьез к нему не относятся. Он хохмач и остряк, на обсуждении пьесы может быть опасен); Марк Львович Рехельс. Спектакли уже не ставит, книжку еще пишет [xxvi]. Студенты его называют Мрак Львович — может быть, потому, что он все видит в мрачном свете. Но нет и Агамирзяна! А он как бы второй, всерьез ставящий режиссер, делал с Г. А. «Оптимистическую», возглавляет только что набранную студию при театре. Место читки таинственно и необычно: кабинет первого зама директора. Идем туда по одиночке! Дина перед перебежками шепчет: «Только бы Агамирзян не узнал, только бы не узнал!» Величественный Самуил Аронович Такса прижимает палец к губам и, стараясь стать незаметным, исчезает из своего кабинета. Дина запирает дверь изнутри, и Г. А. читает нам двоим с Рыжовой пьесу вслух. И он, и Дина, конечно, уже читали пьесу. С мнением Рыжовой, видимо, очень считались. Я должен представлять

прогрессивную молодежь? Ну и, конечно же, я знаток и доброжелатель Александра Моисеевича — это уже результаты экзаменационного отрывка… Г. А. читал хорошо, мы слушали тоже соответственно. Часто смеялись.

Дина сияла от удовольствия, видя наши реакции. В кабинет иногда звонили, дергались, чтение продолжалось. Обстановка заговора только усиливала впечатления. Гога, конечно же, тоже заводился от наших реакций. Все шло прекрасно. Потом краткое обсуждение. Слов не помню, но что было дружное одобрение, помню отчетливо. То есть мы трое восхищались и были за. Г. А. пьеса тоже нравилась, но он взвешивал, как я понимаю, степень навлекаемого ею риска. Володин — человек очень нервный и нетерпеливый. Уже поставлена «Старшая сестра» и «Пять вечеров». БДТ — как бы его театр, но он нетерпелив. Если сразу ему не скажут «да», то может передать пьесу кому-нибудь другому. Тем более, что в Москве «Современник» вот-вот начнет репетиции. Вот умница-завлит и оказывает мягкий жим на колеблющегося. Но почему же без Агамирзяна, он человек влиятельный? Дина объясняет — «Он плоский, он не понимает Володина, он все бы мог погубить».

Мероприятие прошло успешно. Заняло не меньше двух-двух с половиной часов. Кончились репетиции. Обычно всегда собирались у Дины в кабинете, заходили актеры, режиссеры. А тут вдруг ее «штаб» закрыт, кабинет Г. А., смежный с ее кабинетом, тоже. Но все знают, что «сам» в театре. А может быть, даже какое-то собрание должно было начинаться. Нарицын (директор) рыщет, Агамирзян тоже. Такса хранит тайну и улыбается, как Будда. Наконец мы появились. (Вразброд, по одиночке, соблюдая конспирацию.) «Но не было же “Назначения” в Питере?[xxvii] — скажете вы. — Почему?» — Не знаю. Не потому, что запретили. Нет. Сам Г. А. не решился. Может быть, это пример мудрой осторожности. Может быть, постыдной трусости. Не знаю. Прав он или нет, судить не могу. Не знаю тогдашней конъюнктуры.

Вспоминаю Г. А. в конце моего бэдэтэшного пребывания. Он уже понимает: искомого помощника из меня не получается — слишком самостоятелен и автономен. Я тоже уже понял: в БДТ режиссером не будешь. Тут может быть только один режиссер — Товстоногов. А помощники ему нужны. Ушли Владимиров и Корогодский. Ушла Сирота. Есть М. Л. Рехельс, но с ним неловко — сокурсник; есть Герман, но он озорной баловень судьбы. Очень молодой писательский сынок, веселый, остроумный, любимый в театре, но всерьез не воспринимаемый. Репетировал какую-то украинскую пьесу «для области». Лет через семь-восемь, уже в Театре комедии, узнал продолжение мытарств «Назначения» в Ленинграде. Володин отдал пьесу Акимову и стал ставить сам. Конечно, он понимал, что Н. П. не может этого сделать. Но как он не понимал, что «комикам» пьеса не по зубам? Не знаю. Очевидно, кажущаяся легкость нашей профессии (с точки зрения авторов, вряд ли она существует вообще) обманула его, и он решился. Есть же авторское кино. Почему бы не быть и авторскому театру, видимо, подумал он.

Попробовал оригинально. Ему хотелось сбить актеров с заштампованного комизма. Устроить атмосферу взаимопонимания, в которой все всё поймут и станут единомышленниками. Как? Простейшим способом: несколько

бутылочек сухого вина (благо Елисеевский на первом этаже театра). Атмосфера возникла. Чтобы трепетный огонек не потух, надо его поддержать. В перерыве энтузиасты-актеры тоже спустились этажом ниже.

Так несколько репетиций, хорошие посиделки — и все ушло куда-то в песок… Так в Питере и не поставили пьесу. За точность комедийного этапа ручаться не могу — излагаю то, что услышал из других уст.

Р. С. Агамирзян, собственно, и есть тот человек, на которого можно всерьез положиться. Но, как свидетельствует приведенный случай, не во всем. Володина не понимает. А тот — необходимая составная сегодняшнего БДТ.

«Впрочем, Рубен тоже стал слишком значим… (Это я пытаюсь представить внутренний монолог Г. А.) Его тоже надо выпускать из гнезда. А Вадимчик слишком самостоятелен… Есть еще Юра Ройтберг, недавно ставший Аксеновым. С дипломом у него в Ленкоме тоже не очень получилось, но по другой причине. Голиков перебрал, этот не добрал. Надо присмотреться и к тому, и к другому. Кстати, есть потрясающая новая пьеса. Радзинский, “104 страницы про любовь”. Так у Толи Эфроса. У нас будет “Еще раз пор любовь”. Абсолютно свежие молодые интонации, своеобразие героев и конфликта. Молодым будет легче понять нового автора. Дам шанс и тому, и другому и присмотрюсь к ним.» Думаю, логика Г. А. была примерно такой. Проект мудрый, честный, но заведомо обрекавший одного на проигрыш. Итак, в конце сезона 1962 – 63 годов мы знакомимся с пьесой и ее рыжим автором. «Мы мотоциклисты! Мы мчимся вверх, ввинчиваясь в стенку!» — так голосом Эдика будет читать молодой поэт в молодежном же кафе, где впервые встретятся герои-пьесы: нахально-обаятельный атомщик Евдокимов и стюардесса ТУ-104 Наташа. Физики-лирики, веточка сирени в космосе (в пьесе она превратилась в «эвкалипточку, которая здорово пахнет»). Победоносный Электрон (так его назвали родители) и скромная русская девушка. Мы втроем, режиссеры и автор, поклялись, что героиню надо искать, что ею ни в коем случае не может быть Т. Доронина, победа которой над любым Евдокимовым очевидна с первой встречи.

Театр ушел в отпуск, а мы тайно пробовали разные пары. Героем хотели сделать очень интересного студийца Лешу Бондаренко. На ее роль было несколько претенденток: студийки Галя Стеценко и Валя Титова, актриса из астраханского, кажется, ТЮЗа, Зина Лисятина и другие. Когда театр вернулся из отпуска, мы показали пробы Г. А. Они его не убедили. Кроме того, Алов и Наумов из нас двоих не получились. Мы тянули актеров в разные стороны. Явились к Г. А. и попросили выбрать кого-нибудь одного. «Вадим, вы уже поставили спектакль в нашем театре, а Юра еще нет. Хотя бы поэтому я должен выбрать его».

Я был переброшен на «Поднятую целину». Уныние от этой пахоты усугубляло настрой на уход, но расстаться с БДТ тоже непросто… Да и обстоятельства сложны — маленькая дочь, очередь на квартиру… Преподавание в студии БДТ, в профсоюзной школе и, главное, «университетская драма», в которой за эти годы поставлены неординарные спектакли. А сейчас вовсю идет работа над уникальным действом о Шекспире,

советском шекспироведении и догматизме. Как все это прервать?! Однако, «жизнь богаче выдумки», как говорит володинский критик из недооцененной моей любимой пьесы. В канун 400-летия Шекспира университетский партком (по ортодоксии сравнимый разве что с парткомом московского университета) со скандалом запрещает ярчайшую работу[xxviii]. (Чем дальше во времени, тем ярче она мне кажется.) Г. А. — член всесоюзного шекспировского комитета. Прошу его о пустяке — попросить сыграть спектакль для него. Ставил ученик, в главной роли ученик из нового набора Ю. Дворкин, опять же, шекспировский комитет… Решительное «Нет!» Не понимаю… Ему это ничем не грозило. Не тот уровень — самодеятельность… «Нет!» Такое же «неделанье» воспоследует через несколько лет, когда я пришлю ему из Владивостока письмо-вопль: театр едет в Москву, но главный не берет ни одного моего спектакля. Прошу его попросить показать ему хотя бы «На дне», идущее с шумным успехом. Один телефонный звонок, и вопрос был бы снят. Молчание. («Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется». Через треть века письмо нашла в архиве Е. Горфункель и спросила меня, помогло ли оно. Я ей сказал, вспомнил и шекспириану. Вспомнил, что покойный Володя Воробьев рассказывал о подобном же случае с ним. Забыл, как было дело, но было так же необременительно).

Главные режиссеры двух театров им. М. Горького по краям страны не (!) поняли друг друга. Забота главных о своем театре? Но если владивостокский главный не хотел сопоставлений с собой, то это хоть понятно. Неблагородно, но логично. А Г. А.? Ни успех, ни провал ученика ничем не грозил! Что это? Осторожность? Равнодушие? Мудрость? «Они стоят и молчат…» В Москве главные вели себя иначе.

Я сам неоднократно отправлял эту должность, и не раз рисковал собой по гораздо меньшим поводам.

«Ну, вот ты нигде и не задержался в этом качестве, — скажете вы. — А Г. А. был в БДТ более тридцати лет. Вот и ответ».

Так-то оно так, но в то же время и не так… Вскоре будет закрыт «Дион» с Юрским («Римская комедия»). И тут же Г. А. станет депутатом Верховного Совета СССР. Шахматы. Жертва фигуры и приобретение нового качества. Какого?

Сверхосторожность в ведении дел тоже один из уроков мастера. Правда, этому уроку я никогда не следовал.

С провалом в университете решение вопроса об уходе из БДТ подвинулось, но я все-таки тянул… И вдруг Г. А. сам приглашает к себе для серьезного разговора…

Как порой причудливо монтирует жизнь большое и малое. Мы жили вчетвером на 13 кв. м., вместе с тещей. Было тесно, но, тем не менее, с появлением дочери возникла необходимость втиснуть в нашу узость еще один «наш» шкаф. Деньги скопили, но с покупкой тянули: если уезжать, то глупо его покупать. Судьба шкафа зависела от главного решения. Г. А. сказал, что для того, чтобы стать самостоятельным режиссером, мне надо обнаглеть. (Жена запомнила: озвереть). Сказал, что его старый друг, работающий директором

краевого театра во Владивостоке, давно просит его прислать ученика. Посоветовал мне поехать туда на два-три года и вернуться опытным режиссером. Я поблагодарил, сказал, что сам давно хотел поговорить об этом, но не решался. Позвонил домой: «Шкаф не покупаем».

Сразу перепрыгнуть через всю страну было страшновато. Возник вариант поближе — Волгоград. Там я реализовал свои представления о «104 страницах». Город забурлил. Молодежь хлынула в пустовавший театр. Увы, областная газета раздолбала: «Вот с чем пришел наш театр к годовщине комсомола!» (Случайно премьера пришлась на 29 октября — на всю жизнь запомнил я эту дату!). Оборона города-героя переместилась в идеологическую плоскость. Необходимая для прыжка через всю страну решимость появилась. Два года интенсивнейшей работы там и полтора года в качестве главрежа в Казанском ТЮЗе (куда позвали уже по рекомендации владивостокского главного) сделали то, что Г. А. обозначил глаголом «озвереть» (или «обнаглеть»).

И вот летом 1967 года, в отпуске, еду к учителю в Комарово. «Георгий Александрович, я — готов!» Учитель только что прилетел из США и переполнен впечатлениями. Примерно час он о них рассказывает. Его особенно поразили две вещи: он жил у педагога какого-то колледжа, который преподает там «систему Станиславского»: «Вы бы только послушали, что он говорит и делает! Это “нечто” можно назвать чем угодно, но только не системой Станиславского! Они понятия о ней не имеют!»

Это первое потрясение. Второе, не менее сильное: за ту абракадабру, что он преподает, американец получает столько, что хотел подарить Г. А. машину в знак благодарности за его разъяснения по «системе»! Но за этот подарок нужно было бы платить пошлину, которую Г. А., преподавая систему в вузе и руководя академическим театром, никогда бы не смог выплатить!

Учитель и до того ко мне хорошо относился, но за то, что выплеснул на меня первого, переполнявшие его впечатления, просто полюбил. И тотчас стал планировать мое будущее: «Как бы вы посмотрели, Вадим, на Малый драмтеатр? Недавно Хамармера перевели оттуда на Литейный».

— Георгий Александрович, но там ставит спектакль наш сокурсник.

— Вы же понимаете, Вадим, что это несерьезно. Мималту еще рано быть главным[xxix].

— Но его уже водили в обком к Введенскому, и тот его одобрил.

— Ну, значит, придется пренебречь мнением Анатолия Анатольевича! (А. А. завотделом культуры обкома партии. Значит, Г. А. имел дело с первыми лицами — секретарями обкома и был уверен в своем воздействии на них. Вопрос действительно был решен! Таковы были связи Г. А.)

С Мималтом мы выяснили отношения. Он принял изменение в своем будущем без претензий ко мне. Спектакль свой в МДТ он поставил уже при главреже Голикове. Потом, примерно через год, когда мы собирались курсом, ситуация была рассмотрена и признана проведенной стерильно. Через десять лет, когда меня в Ленинграде уничтожили совсем, именно у сокурсников я поставил первые спектакли: «Ревизор» в Туве у Оюна, Хмелика в Грозном, где

Мималт был главным в русском театре… Где теперь тот театр и его главный?..

Итак, Малый «дрянь-театр», как острили его артисты. С чего начинать? Театр был дремуч и сиволап. Две светлые поляны в глухой чаще — «Варшавская мелодия» Геты Яновской и «Что тот солдат, что этот» Шифферса. Из меня рвалось «Что делать?» Но это же не касса… Звоню мастеру: «Георгий Александрович, вы начинали в БДТ с “Акации” и “Шестого этажа”. Следовать вашему примеру?» — «Мне не было нужно доказывать свою состоятельность. Я сделал это еще в Ленкоме. Вас же город не знает. Вам надо пройти, утвердиться. У вас есть то, что вы бы хотели ставить?»

— Конечно, есть! «Что делать?»

— Чернышевский? — *(Пауза.)* (Г. А. ставил роман в Ленкоме. Спектакль не был удачным — он нам рассказывал).

— Вы абсолютно в этом уверены?

— Абсолютно!

— Значит, это и ставьте.

Спектакль получился и, что совершенно неожиданно, устроил всех! Начальству он нравился, так сказать, тематически. Зрителям, несмотря на тематику. (ЦК комсомола дал спектаклю денежную премию и наградил меня радиоприемником с диапазоном волн 16 м — экспортный вариант, на этом диапазоне не удавалось заглушать вражьи голоса).

Спектакль прочно утвердил меня в театре и в городе. Он же способствовал переводу в театр Комедии, когда в том возникла необходимость. «Если он Чернышевского мог сделать смешным, — будто бы сказал начальник управления культуры, — то юмор понимает!»

Дальнейшее общение с учителем было не столь тесным, но, конечно же, было.

… До сих пор статья писалась легко. Воспоминания наступали друг другу на пятки. И вот затормозились. Месяца два лежала статья… Надо описать то, чему очень трудно подобрать слова… Отношения с учителем испортились.

Случилось это так. В его отсутствие меня перевели из Малого областного театра в театр Комедии. Г. А. был в долгой заграничной командировке. Я колебался, говорил, что должен посоветоваться с учителем. Меня торопили, ссылаясь на взрывоопасную обстановку в Комедии. (Там после смерти Н. П. Акимова пытались обойтись без варягов. Но вскоре основоположники перессорились, и началась междоусобная грызня). А надо сказать, что первоначальная идиллия в Малом театре быстро закончилась. Партия, профсоюз и балласт труппы начинали обычную в таких случаях игру. Чаще всего они такие игры выигрывают. Меня обыгрывали четыре раза — все случаи моего главрежства. (В обкоме мне намекнули, что если я не соглашусь на Комедию, то в «Ленправде» появится статья о несоответствии репертуара областного театра запросам областного зрителя.) Перейдя в Комедию, можно было спрятаться под шутовским колпаком жанра. Ну, и что скрывать, конечно же, другой уровень театра кружил голову.

Я согласился.

Когда мастер вернулся, я позвонил ему и сказал: «Георгий Александрович,

во время вашего отсутствия я, кажется, сделал глупость». Он сдержанно подтвердил это: «Да, Вадим, вы сделали глупость».

В эфире возникла отчужденность, факт извещения не состоялся. Не более того. Больше слов не было.

Первый спектакль в новом театре «Село Степанчиково» вызвал невероятный шум в городе. Г. А. пришел его посмотреть гораздо позже премьеры. По окончании одобрял. Слов не помню; помню, что больше всего ему понравилась ночная сцена. Тревожные вбеги и выбеги мчащихся спасать убегавшую невесту Татьяну Ивановну. А я все время ругал себя за плоскость этих сцен! Вероятно, ему понравился пронизавший их темпоритм. «Вот уж не знаешь, где найдешь, где потеряешь», — подумал я и со спокойной душой в ту же ночь уехал в какую-то командировку. А, приехав, узнал о первой неадекватности. Выступая на каком-то собрании во Дворце искусств, Г. А. высказался о спектакле в духе несовпадения его режиссуры с комедийным жанром театра!

Такие неадекватности время от времени возникали. Вот, например, на утверждении репертуарных планов театров в управлении культуры, услышав, что Комедия заявляет «Горячее сердце», он прерывает докладчика: «У нас тоже “Горячее сердце”!» Возникает неловкость. Планы отпечатаны. У всех перед глазами. Я выражаю недоумение — название три года значится в нашем плане по классике. Он злится: «А у нас пят-т-ть!» Спор как-то замяли. Название оставили нам…

Через год-полтора, когда спектакль уже вышел, созывается конференция ВТО по обсуждению работы над классикой. Нам с Опорковым устраивается публичная выволочка. Ему за «Чайку», мне за «Горячее сердце». «Чайку» он хотя бы видел… «Горячее сердце» — нет! Однако в докладе «осовременивание классики» приклеил и всячески порицал за него. «Всегда найдется городской Калмановский, который это одобрит!»[xxx] — походя диагностировал уважаемого критика, посмевшего что-то не принять в его «Трех сестрах».

Я называю подобные проявления неадекватностями, так как чувствовал за ними глухое (до поры до времени) раздражение по поводу моего пребывания в Комедии. Кажется, его стал раздражать даже обычный, принятый всеми перечень театров: Пушкинский, БДТ, Комедия и разные прочие Ленсоветы, Ленкомы и т. д. Совсем недавно перечень их руководителей был другим: Вивьен, Товстоногов, Акимов… И вдруг: Горбачев, Товстоногов, Голиков… Тьфу! «Нет сопряжения с коллективом и жанром театра!»

Время от времени стала звучать в его устах фамилия талантливого режиссера Фоменко. Спектаклей его, ленинградских во всяком случае, он не видел. И, тем не менее, несмотря на чужеродность режиссера по школе и приемам, он оказывал ему знаки внимания. (Тогда бытовала такая частушка: «Брошу мужа милого // Выйду за поганого // Такая я… // Такая я Гаганова!»[xxxi])

Говоря серьезно, нельзя, конечно, окраску действий принимать за причину. Театральные знатоки полагали причину более простой и понятной. К этому времени стал режиссером сын Г. А. Сандро. Его, мол, надо было хорошо трудоустроить. Для этого нужен был свободный театр. Им мог бы стать или

театр Ленсовета или театр Комиссаржевской. Стало быть, в театр Комедии надо было назначить кого-то из их главных режиссеров — либо Владимирова, либо Агамирзяна. Освободившийся от Голикова Малый театр был, дескать, для сына Г. А. мал. Думаю, что все это наивно и примитивно. Хотя бы потому, что не мог бы отец бросать неоперившегося птенца в самостоятельный полет во главе организма посложней птичьей стаи. Сандро еще нужно было «налетать часы».

Но факт остается фактом: мое назначение в театр Комедии Г. А. не принял. Когда начал разворачиваться неизбежный, во всех театрах повторяющийся процесс борьбы окопавшихся традиционалистов с новым лидером, в тени его стоял, увы, учитель, Г. А.!

Все, что делалось в театральном Ленинграде, делалось с учетом его мнения. Феодализм. В своем феоде — я хозяин. Никто не имеет права вмешиваться в мои отношения с моими вассалами. Все это я понял гораздо позже. Мое назначение без согласования с ним, фактически за его спиной, создавало прецедент. И, действительно, вскоре в Ленком был назначен Опорков. Ученик А. А. Музиля, а не Г. А.

Борьба в театре Комедии потребовала смены старого директора на нового. Им стал очень опытный директор, который сумел искусить очередного режиссера — П. Н. Фоменко. В свое время изгнанный из Москвы и Питера, с большим трудом, с помощью А. Н. Арбузова приглашенный мной на спектакль по его пьесе «Этот милый старый дом». Спектакль получился. На этом основании можно было уговорить власти взять режиссера в штат вместо слабого-слабого И. А. Гриншпуна. Отношения у нас с Фоменко были абсолютно нормальными, рабочими. Мы оба, с разных сторон взявшись за старую колымагу театра, дружно тянули ее из Вчера в Сегодня и Завтра. Впрочем, не только мы, но и новые авторы, режиссеры, художники, композиторы. Режиссеры — это И. Анисимова-Вульф, Ф. Берман, К. Гинкас, Ю. Дворкин, М. Левитин. В дальнейшем намечались В. Раевский, М. Розовский, Л. Хейфец. Теперь понимаю, то был неосознанный спор с мастером. Попытка доказать, что режиссеры могут работать в команде. Три года это удавалось! А дальше — новый сильный директор, призванный для усиления позиции главрежа, сумел разложить режиссерское братство. Зачем? Я все время думал: то было, так сказать, директорское творчество. Так оно и было, но оно могло состояться только с учетом, даже с поддержкой.

Директор искусил Фоменко, и тот не устоял. Если б не это, можно было преодолеть союз парт-проф-рутинеров. А тут парадоксальная ситуация! — к ним присоединились и часть обиженных из ведущих артистов, и мною приглашенные художник и режиссер, и театральная общественность. Это все могло объединиться только потому, что союз негласно осенял…

В чем же дело? «Я тебя породил, я и убью?» Кара за нелояльность?

За самостоятельность решения? Думаю, (теперь думаю, много лет спустя после проигранной партии), дело было в том, что создавался прецедент решения подобных вопросов без участия его мнения. Факт распространения его школы, явного успеха ученика, приносился в жертву для укрепления своего феодального трона. Меня наказали для примера, чтоб впредь неповадно было

другим, поломав карьеру.

Человечески и профессионально я устоял на ногах. «И превратится боль в красоту»… Сам себя за это уважаю. Когда-то в период сильного давления властей, после очередных репертуарных и трактовочных передряг, я процитировал другу-завлиту: «Я хочу быть понят своей страной // А не буду понят, ну, что ж, // Над страной родной пройду стороной // Как проходит косой дождь»[xxxii].

Предчувствие меня не обмануло. Прошедшие с того времени четверть века примерно этот природный феномен и являют. Три года я в Ленинграде ничего не ставил. Разъезжал по стране. Были приглашения и в Москву. (А. Васильев звал в театр Станиславского, В. Монюков в Новый театр.)

Ничего не получилось. В театре Станиславского умер прикрывавший триумвират режиссеров А. А. Попов, и их вытеснили. В Новом театре московская управа не разрешила мою инсценировку аксеновской «Бочкотары».

После трехлетних гастролей по просторам родины чудесной появился на ленинградских сценах: Александринка, два спектакля в Малом у Фимы Падве, в Ленкоме у Опоркова. В БДТ не звали ни на большую, ни на малую сцены. С Г. А. виделся при случайных встречах. Например, вдруг он явился на «Романа и Юльку». Это был второй из двух моих спектаклей, которые он видел. Опять невероятный шум на весь город, ну, и ему захотелось узнать по какому это поводу. Надо сказать, у него всегда был особенный интерес к тому театру, с которого он начал питерскую жизнь. Ну и, конечно же, всех театралов всегда интересовали спектакли, которые делали аншлаги в этом огромном, редко заполняемом зале-ангаре. Таких спектаклей немного. Я помню «Фабричную девчонку», «Трех мушкетеров», «С любимыми не расставайтесь». Были и другие, но я их не видел, и, по словам знатоков, «Роман и Юлька» по повести Г. Щербаковой «Вам и не снилось» — рекордсмен. Он собирал полные залы не то пятнадцать, не то тридцать лет. Причем, это не плащи и шпаги, не красивая любовь Сирано к Роксане, а спектакль-диспут о любви школьников, с выходами на сцену социолога Сергея Черкасова.

Спектакль Г. А. решительно не понравился: «Что за проблема, Вадим, “давать или не давать”?» Мы вдвоем с Опорковым яростно отбивались. «Георгий Александрович, спектакль не о том!..» (Опорков) «Это проблема, Георгий Александрович! Просто вы с ней давно не сталкивались!» (Голиков). Конечно, не переубедили, но и не расстроились — ежеспектакльные, вернее, послеспектакльные обсуждения со зрителями давали нам право на это.

В БДТ я бывал очень редко. Для меня творческим максимумом учителя остались «Мещане». Как-то Ольга Волкова позвала на странную американскую пьесу «Влияние гамма-лучей на бледно-желтые маргаритки». Малая сцена. Спектакля не помню. Запомнилась только его мучительная тягучесть. Г. А. был в начале и в конце. Явно хотел услышать какие-то слова о спектакле. Моя провинциальная неуклюжесть и нежелание говорить неправду привели к нелепому топтанью и невнятному бормотанью, которое его, вероятно, обидело. До сих пор помню эту встречу. Почему-то она мне запомнилась как последняя. (Хотя происходила всего-то в конце 1970-х).

Шли годы… Работая в Ленкоме, я вернулся в университетскую драму. Там вышло несколько неординарных спектаклей и среди них «Марат/Сад» Вайса. Его, как ни странно, легко разрешили и приняли. Однако потом запретили играть вообще (были политические доносы). Разрешили играть лишь через год после просмотра товарищами из московской госбезопасности. Все это способствовало бешеному интересу к спектаклю. Вдруг вижу среди толпы зрителей Дину Морисовну! Зрительских впечатлений она вряд ли искала — их у нее было в переизбытке. На первом акте она чуть-чуть подремала, но потом встрепенулась и осталась до конца. «Надо для вас, Вадим, что-нибудь особенное придумать, какой-то особый театр выдумать…» Видимо, интерес к ученику у шефа не пропал…

Потом случилось два инфаркта у двух режиссеров. Первый у Голикова. Он выжил. Другой у Хамармера. Он умер. «Кто же его заменит? Это уже известно… Правда, есть и другие претенденты… Нет, это уже проверенный вариант. Да, на месте Яши он будет король», — это я импровизирую монолог Г. А.

И вот с перерывом в два десятилетия я вернулся к предназначенной мне (Богом? Гогом?) на этой земле функции — продолжать дело Якова Семеновича. Продолжал я его недолго. Но это уже другая история… Когда-то Барбой правильно сформулировал: «Г. А. Товстоногов — мост между великим довоенным советским театром и послевоенным театром». Вполне с ним согласен. Разве что, нужно и Н. Охлопкова к нему прибавить. (Без мыслей. С ком. приветом. Только как постановщика, тяготеющего к форме.)

Если же конкретизировать барбоевскую мысль, я бы итожил роль Товстоногова так:

Г. А. — это создатель нового БДТ, одного из главных театров страны, определивших послекультовское время.

Г. А. — это теоретик, ясно изложивший и развивший систему великого путаника К. С.

Г. А. — это основатель товстоноговского направления в режиссуре, которое плодоносит и сегодня, пуская новые побеги в будущее.

Действительно, человек — глыба.

Но человек, с человеческими слабостями и недостатками. Впрочем, иных людей почти и не бывает. Почти.

Написано специально для этого издания. Первая публ.: Театр. — 2002. — № 4. — С. 64 – 74.

[xx] Премьера в 1963 г.

[xxi] «Игра людей людьми для людей», рукопись.

[xxii] Фильм «Из поэтической тетради». Реж. В. Г. Геллер, редактор А. К. Кураева. 1987.

[xxiii] М. И. Царев играл Чацкого всю свою творческую жизнь в разных театрах, в том числе в московском Малом театре; Е. В. Самойлов играл Гамлета в спектакле московского театра им. В. Маяковского в 1954; А. К. Тарасова играла Анну Каренину в спектакле МХАТ в 1938 г.

[xxiv] «Кроткую» поставил Л. А. Додин (1981), художник Э. С. Кочергин, роль закладчика сыграл О. И. Борисов (см. в кн.: Борисов О. Без знаков препинания. М., 2002. — С. 129 – 130).

[xxv] Пьесу А. Володина «В гостях и дома» поставил А. В. Эфрос в ЦДТ (Москва, 1960).

[xxvi] Рехельс М. Режиссер — автор спектакля: (Этюды о режиссуре). — Л., 1969.

[xxvii] Голиков ошибается: «Назначение» поставил в МДТ Л. Додин (1978).

[xxviii] «Шекспир и столетие». Театр ЛГУ. 1964. Постановка В. Голикова.

[xxix] М. Солцаев поставил спектакль «Я люблю тебя, Инга» А. Делендика (МДТ, 1968).

[xxx] У театрального критика Е. С. Калмановского отношения с БДТ были натянутыми.

[xxxi] В. И. Гаганова, бригадир ткачих из Вышнего Волочка, перешла в отстающую бригаду и вывела ее в передовые.

[xxxii] Ю. М. Барбою, стихи В. В. Маяковского.

Светлана Головина
С КАЖДОЙ ДАТОЙ МЫ МУДРЕЕ

Это произошло на третьем курсе ГИТИСа, где я училась у О. Андровской и Г. Конского. Зимой я посмотрела спектакль «Мещане» (это был 1967 год). После первого акта я сошла с ума. Я вообще человек эмоциональный. Я стояла за кулисами в ЦДТ и думала: «Ну все, я схожу с ума». Когда в финале Товстоногов вышел на поклоны, я обалдела — это был молодой еще мужчина, довольно сухощавый. Это было потрясение, и я загорелась мечтой попасть в этот театр. Я была способной студенткой, меня любили. Поэтому все было ясно, «великое к великому», только к Товстоногову.

После окончания института я лелеяла эту мечту. Так получилось, что БДТ снова приехал в Москву на гастроли. Я, ведомая судьбой, утром поехала к Малому театру, где проходили гастроли. Думала: а вдруг его встречу? У центрального входа увидела его. Он был в прекрасном светлом пиджаке… этот нос, которого ни у кого нет: Боже мой, Товстоногов! И вот что значит смелость молодости: я подошла. «Вы случайно не Товстоногов?» — «Да, я — и не случайно». Я сказала, что выпускница ГИТИСа и что хотела бы ему показаться. Он сказал, что на гастролях никого не смотрит и предложил приехать к нему в театр в Ленинград. Я тут же решила, что все в порядке, что Товстоногов меня берет и буквально через две недели поехала в Ленинград. По дороге в «Стреле» видела сон: еду, продираюсь сквозь чащу леса и держу какого-то черного кота, который зелеными глазами освещает мне дорогу. Помню, что он упирается, но я держу его крепко. Первый раз в жизни еду в Ленинград, с каким-то полиэтиленовым мешком. Загадала: если сама пойду в нужную сторону, значит, все будет в порядке. Бабушка какая-то у московского вокзала говорит: «Да, доченька, туда». Прибредаю в БДТ. Рано. Товстоногова еще нет. Жду. Наконец появляется его машина. Я стою у проходной, думаю: надо подойти. Или пан, или пропал. Подошла и все объясняю, напоминаю, что он пригласил меня приехать показаться в Ленинград. Он, конечно, забыл обо мне. Но я была собой хороша, и это, видимо, сыграло свою роль. «Ну, давайте». Поднялись наверх, побеседовали. Он говорит: «Вы знаете, сейчас сезон уже закрывается, приезжайте ко мне осенью». В проекте у него был спектакль «С любимыми не расставайтесь». Он прочил меня на роль Ирины. Причем он говорил: «Я с двух репетиций пойму, нужны вы мне или нет».

Я всем рисковала, потому что меня брали Гончаров, Эфрос; я порвала

контракты, и как-то получилось, что осталась ни с чем. Осенью я поехала к Георгию Александровичу. Оставила вещи на вокзале, потому что ради двух репетиций нечего их было тащить в театр. Волею судеб Георгий Александрович не начал репетировать А. Володина и вынужден был взять меня в труппу на договор. А весной, когда начались репетиции, он действительно взял меня с двух репетиций в театр. Весь сезон я пробыла в массовке. Я жила в общежитии, и хотя вроде бы ничего пока не было, я очень верила в себя, чего, может быть, сейчас мне не хватает. Наверное, ждала, что так бабахну, что все будут повержены. Видимо, режиссера я покорила какой-то органикой, и он взял меня к себе. Все эти семь месяцев я была на птичьих правах. На меня посматривали — мол, откуда она взялась? Никто ведь меня не смотрел.

Потом работа над спектаклем «С любимыми не расставайтесь»[xxxiii], через год с сыном Георгия Александровича, Сандро, — «Провинциальные анекдоты» А. Вампилова, где и произошло наше знакомство с Сандро. Он предложил мне стать его женой. Вообще я этого не хотела, потому что боялась испортить свои творческие отношения с Г. А. Товстоноговым. Я знача, что такое родство усугубит мои сложности как актрисы. К чести Георгия Александровича надо сказать, что такие «моменты», как родственные связи, ничего у него в театре не значили. Я даже не взяла фамилию мужа, чтобы меня никто не укорял, что я вышла замуж по расчету.

После этого был спектакль «Прошлым летом в Чулимске», где роль Валентины репетировали две актрисы — я и Люся Сапожникова, что было мучительно, потому что Люся человек непростой. Я прошла все горнила, которые должна пройти актриса в театре. Потом были «Дачники», а кроме них только вводы, но с Георгием Александровичем главным был спектакль «Прошлым летом в Чулимске».

Я часто думаю: в прошлой актерской судьбе моей, есть ли чем гордиться? Может быть, тем, что Эфрос меня хвалил, и Георгий Александрович зажигал сигарету, когда я выходила в финальной трагической сцене. На репетициях этой сцены, когда Валентина выходит поверженная, отдавшаяся нелюбимому Пашке, он говорил: «Светлана, встаньте там, пожалуйста, и издайте какой-то звук, вроде: а-а-а». Я целую ночь думала и на следующей репетиции не стала вставать «там». Просто сидела вплотную к своему заборчику. Прибегал К. Лавров, который играл Шаманова, он видел меня, белую, прижавшуюся к забору, и говорил: «Валя, это ты?» И вдруг из Валентины выходили странные звуки — я икала. Наверное, это икание войдет в какие-нибудь театральные анналы. А потом во мне, Валентине, от пяток по спине ползло понимание того, что произошло что-то страшное. Ведь пришел тот, кого я люблю, а я уже не та. Тут был настоящий звериный вопль. Он буквально поверг Ленинград в шок, и на следующий день я проснулась знаменитой — как сказала Дина Морисовна Шварц. Когда мы выпускали спектакль, я видела, как Георгий Александрович зажигает сигарету. Это был, можно сказать, зеленый огонек моей жизни.

В «Дачниках» Товстоногов дал мне тоже одну из главных ролей. Роль Варвары требовала актерского мастерства и опыта. Репетируя «Дачников», я только-только просыпалась как актриса, и одной молодости было недостаточно.

Валентину я сыграла на вере в себя и на чутье, а роль требовала большого мастерства. К тому же Варвара — невыигрышная роль. Один раз она у меня получилась, — когда я уезжала к мужу в Тбилиси[xxxiv] и играла последний спектакль, тут я что-то осознала. А до того ходила по сцене как красивая кукла и стонала. В книге Смелянского было написано, что это просто неудача[xxxv]. Когда я увидела в этой роли Л. Малеванную, которая, «спасая спектакль», ввелась вместо меня, — это было еще хуже. Что меня немного утешило. Вот каков мой бэдэтэвский период. А тут родился младший Георгий Александрович. Все родственники Сандро просили меня назвать сына именем деда — Георгием, а я боялась называть ребенка именем здравствующего Георгия Александровича. Потом меня убедили, что в православии это можно. Но все-таки сначала наш Георгий устно был назван Петей. В десять дней он упал с весов, и я закричала: «Петенька!», а диагноз врачи поставили: «Товстоногов Егор упал с весов». Георгий Александрович, царство ему небесное, прожил еще долго.

Уйти из БДТ было необходимо. Егор был маленький, Сандро один жил в Тбилиси, ему было тяжело. В БДТ я пробыла восемь лет. За эти годы — две большие роли и несколько массовок, маленькие рольки. Был ввод с одним словом «Здравствуйте!», что для меня звучало символически. Для всех я стала невесткой Товстоногова. Наверное, мне не хватило пробиваемости, крепости. Георгию Александровичу тоже это нужно было. Я была человеком порыва и очень любила театр. Когда шел спектакль «Три мешка сорной пшеницы», он меня так потряс, что я попросилась в массовку, чтобы только быть там, в спектакле, среди русских баб. Это стратегически неправильно. Мне показалось, что Георгию Александровичу это не понравилось. Он никак это не выразил, но подсознательно я почувствовала. Нельзя себя нивелировать маленькими ролями, если уже имеешь большие. Я поняла, что Георгию Александровичу необходимо было, чтобы актриса знала свое положение в театре. Только сейчас я многое по-настоящему поняла.

Если возвращаться к БДТ и моей работе в нем, то должна сказать, мне в труппе было очень тяжело. Валентину я сыграла за счет моей природной замкнутости и чутья к справедливости, а в Варваре мне многое мешало, да и Георгий Александрович не дал роли какого-то развития, не помог мне. Все осложнялось соперницей, не было веры, что я буду играть на премьере, а Георгий Александрович, в силу того, что он хотел быть справедливым, до последнего момента держал нас двоих.

Вообще он лучше чувствовал психологию мужчин и успешнее работал с актерами, чем с актрисами[xxxvi]. Он выстраивал, например, роль Суслова для О. Борисова. Георгий Александрович ему разъяснял (показывая) драматизм роли гениально. Потом в «Дачниках» рядом со мной работала Н. Тенякова, его любимица, она играла жену Суслова. Я любовалась ее свободой. В роли Варвары есть какой-то секрет, который даже Р. Нифонтова не разгадала, просто у нее были трагические глаза и органика. Движение судьбы этой героини никак не дается, мне в том числе.

Когда Георгий Александрович ставил свою вторую «Оптимистическую

трагедию» (в БДТ после Пушкинского), у меня возникла безумная идея приезжать и играть Комиссара бесплатно. Я предложила ему, но он не пошел на это. Тем более, что Л. Малеванная уже была в театре. На такие порывы Георгий Александрович не поддавался. В Москве ведь Сандро не взял меня в свой театр[xxxvii], потому что я его жена. Георгий Александрович даже хотел меня устроить в Малый театр, разговаривал с Е. Гоголевой, и я приходила на беседу с зав. труппой, но в результате мне было указано на дверь, то есть просьба Георгия Александровича не была принята во внимание. Спасибо Николаю Товстоногову, который поговорил с В. Андреевым, и тот, не видя меня, только что-то слыша про «Чулимск», взял меня в Театр им. М. Н. Ермоловой. Тут я нашла свое место, восемнадцать лет здесь работаю.

Георгий Александрович — огромная личность в моей жизни. Когда я вышла замуж за Сандро, и мы были на гастролях в Чехословакии, отмечали там день рождения Товстоногова, я помогала организовывать застолье. После того, как мы этот день отпраздновали и все разошлись, в коридоре он, Георгий Александрович, мне сказал: «Светлана, жалко, что не жива моя мама, Тамара Григорьевна, вы бы ей понравились». Это было мне очень приятно. Он был по знаку зодиака «Весы», как и я. Я была недостаточно подготовлена для этого режиссера. Если бы сейчас мне выпала такая удача, я бы вела себя по-другому. Наверное, в этом и есть урок возраста.

Никаких особых знаков одобрения я от него не получала, тем более что в семье было неприлично хвалить вдруг, особенно невестку. Взрыв в моей творческой жизни произошел в Ленинграде, если кто помнит меня по моим ролям. А когда тебя никто не видит (как у меня сложилось в Москве), это очень тяжело. Мы с Сандро расстались, и я, как Ника Самофракийская, — бегу все с прежней страстью, простирая вперед обрубленные руки. Георгий Александрович очень переживал наш разрыв с Сандро. Это как бы подкосило его.

С внуками он общался не много, ведь мы жили в разных городах. Но когда бывал в Москве, всегда приходил к нам, помнил, привозил дорогие вещи для детей, некоторые из них до сих пор лежат у меня как реликвия. Он очень тепло относился к Егору, ценил его неординарность. Она была замечена с детства, лет с шести. Георгий Александрович подарил ему альбом живописи с теплой надписью: «Егору от Товстоногова-старшего с надеждой, что твоя жизнь будет светлее и ярче, чем моя». Символично, что Егор тоже поступил в ГИТИС сразу после школы, даже семнадцати ему еще не исполнилось. Его не хотели принимать, но потом Леня Хейфец взял его к себе на первый курс вольнослушателем на первые полгода, чтобы он себя показал. И мне было радостно, что Егор выдержал испытание. Я чувствовала, что он пишущий мальчик, с трудным характером, «Лев» по зодиаку, то есть в нем много гордыни, а в наше время с этим очень трудно. Он далеко не Молчалин. Конечно, ему хочется, чтобы дед и отец были рядом. Он переживает, что мы одни. Может быть, под другой фамилией, под моей, ему было легче. Сейчас я столкнулась с трудной ситуацией с другим сыном, Васей. Он учится тоже в ГИТИСе, на факультете менеджмента. Спустя год там поняли, что для внука

Товстоногова можно было бы сделать обучение бесплатным. В общем, это все, конечно, суета. Главное, что была такая личность в моей жизни, что я причастна к его семье, что вырастила его внуков, что род Товстоноговых продолжается.

Он умер у подножья памятника Суворову. Рассказывали, что его вынесли из машины и положили на траву. Я с детьми приехала из Москвы на похороны. На панихиде толпа расступилась, и я с двумя маленькими мальчиками подошла к гробу. Когда его повезли к кладбищу в таком же автобусе, как всех смертных, для меня это был очередной шок.

С Сандро мы до сих пор дружим и любим друг друга. Это тоже очень одаренный человек. Он оказался вне времени, да и характер у него непростой. Я до сих пор вспоминаю нашу работу в Тбилиси. Георгий Александрович видел спектакль «Сон в летнюю ночь», когда мы приезжали в Ленинград на гастроли. Когда Сандро возглавил московский Театра им. Станиславского, Георгий Александрович тоже приезжал туда. Может быть, я ошибаюсь, но стратегически можно было не делать Сандро замечания при актерах после премьеры. А Товстоногов тут же, не видя самого главного, начинал с каких-то мелких замечаний, что нивелировало радость премьеры. Он был очень жесток к Сандро, в хорошем смысле слова. Никаких скидок на то, что это сын, не делалось. Все считают, что карьера Сандро прокладывалась отцом. На самом деле Сандро пробивался сам. В Тбилиси был замечательный период, он поднял там театр. Сандро — личность, с фундаментом образования, которое он получил в этой семье. Был период, когда он уехал в Югославию, потратил годы, а теперь здесь уже все занято.

В семье Георгий Александрович был совершенно другой, очень веселый и наивный. Я его вначале побаивалась. До самого конца я как-то не осмеливалась лишний раз съездить к ним. Природная стеснительность сейчас оборачивается грустью. У них был замечательный пес Маврик, и Георгий Александрович часто с ним играл, выходил, играя на дудочке, а пес подвывал, получался дуэт бродячих музыкантов. Георгий Александрович любил рассказывать о своих находках и демонстрировать их. С А. Кацманом у них постоянно были споры. Например, как правильно говорить: «зеркало» или «зерькало». Целый вечер могли посвятить таким разборам.

Человечески Георгий Александрович был очень трогательным. Слушал всевозможные советы по поводу здоровья. То ванны принимал, которые нельзя было принимать, и оправдывался тем, что вода до сердца не доходила, а, значит, этот состав ему повредить не может. Любил мне давать советы. Мы как-то были на гастролях в Вильнюсе, а он там отдыхал вместе с главным режиссером минского театра Б. Луценко. А Егор играл в луже, пуская кораблики. Георгий Александрович мне говорит: «Светлана, ну там же грязная вода, почему вы это позволяете ребенку?» Замечательно как-то отдыхали в Пицунде, вернее, они отдыхали в правительственном санатории, а мы снимали жилье и часто приходили к ним.

Егор помнит деда. В школе он просто не понимал, кто это — дед Гога да дед Гога? Однажды пришел домой и говорит: «Наш дедушка знаменитый». С

пяти лет Егор уже думал только о театре. До сих пор тбилисские актеры помнят его очень точные замечания. В Театре им. М. Н. Ермоловой, где я работала после тбилисского периода, Егор маленький присутствовал на репетициях «Василисы Мелентьевой», недоуменно делал мне замечания, что, мол, само собой разумеется, что я, играя царицу Анну, не должна трепетать пред служанкой — Василисой. Он говорил: «Мама, ты же царица!»

Сейчас он пишет, написал несколько повестей, одна из них очень интересная. О том, как наша цивилизация покрыла всю землю, и в результате, когда все покрыто бетоном и компьютерами, вдруг раздается стон. Люди сначала не обратили на это внимания, а это стонала земля, она в конце концов вывернулась наизнанку, и на ней не осталось ни кустика, ни травинки.

Жизнь моя все эти годы разрывалась между театром и домом. Детям отдано много, хотя, я думаю, родители должны делать и свою жизнь. Сейчас я нашла себя в живописи, в Бахрушинском музее есть мои работы на выставке. В Центральном доме художника на Крымском валу мои работы выставлены в салоне для продажи. Человек, как река, должен найти свое русло. В годы перестройки я окончила школу прикладного искусства, и одно время мы с сыновьями жили на деньги, заработанные тем, что я делала матрешек.

Товстоногов был сложным человеком, он мог обидеть человека, отстаивая свою позицию. Я присутствовала при таких сценах, и всегда страдала за обиженного. Иногда мне казалось, что можно быть помягче. Театр и все, что с театром связано, было ему дороже всего. Когда я пришла в БДТ, то предложила: «Георгий Александрович, давайте сделаем спортивный зал, будем все заниматься!» Он мне ответил: «Светлана, здесь не театральный институт, а театр. Каждый должен заниматься своим делом».

Конечно, он был человеком увлекающимся, и, если бы не моя «неземная красота», я в БДТ не попала бы. Я пыталась все это снивелировать, и когда возник вопрос о наших взаимоотношениях с Сандро, Товстоногов сказал сыну: «У меня с ней никаких “домовок” не было».

Была ли я влюблена в него? Конечно, я влюбилась в него как в личность, а в этой ситуации уже не знаешь, какую грань ты переходишь. Я очень хотела быть в БДТ и знала, что есть запретная тема. Да к тому же, я человек, более склонный к платоническим романам. Им можно было увлечься, это очень большая сила, хотя он был очень нежен душой. Жена Луспекаева рассказывала, как Георгий Александрович признавался: «У меня личная жизнь как талый лед — куда ни наступишь, все проваливаешься».

Размышляя о Ленинграде, о Большом драматическом театре, о моей встрече с Георгием Александровичем, о замечательной семье его и сестре, мудрейшей Натэлле Александровне, дружба с которой крепнет с каждым днем, о том, что мои дети являются продолжением этого грузинского рода, хочется поблагодарить Господа за все то, что он преподнес мне на моем пути. Скажу, что отъезд из Ленинграда и уход из БДТ был одним из первых труднейших шагов в моей жизни. Это произошло весной 1976 года, и меня переполняли грустные стихи. Одним из них мне хотелось бы завершить мои воспоминания.

ТРУБЫ

С крыш сбрасывают снег ненужный.
Застыли трубы и молчат,
Оправдывая чьи-то нужды,
Свершают ежегодный сей обряд.
Так часто в жизни мы немеем
Пред неизбежностью времен,
И с каждой датой мы мудреем,
Коль траур ею принесен.
Подобно трубам мы взываем
С мольбою сильной к небесам,
И жалуемся, просим, зная,
Ведь удаются чудеса.
А небо немо, не мигая,
Вкушает жалости людей,
Сочувствует и посылает
Нам тучи в виде серых лебедей.
С крыш сбрасывают снег ненужный,
Застыли трубы и молчат.
Оправдывая чьи-то нужды,
Свершая ежегодный сей обряд.

Запись беседы. 1998 г. Публикуется впервые.

[xxxiii] В БДТ спектакль не был поставлен.

[xxxiv] А. Товстоногов был главным режиссером Тбилисского театра им. А. С. Грибоедова в 1974 – 1980 гг.

[xxxv] «Но Варвара совсем не удалась ни С. Головиной, ни пришедшей к ней на смену Л. Малеванной, всеми силами старающейся одушевить стерильную роль» (Смелянский А. Наши собеседники. — М., 1981. — С. 344).

[xxxvi] При наличии ярких женских дарований, товстоноговский БДТ был приоритетно мужским, ведущими были актеры, а не актрисы.

[xxxvii] В 1980 – 1989 гг. А. Товстоногов был главным режиссером Московского драматического театра им. К. С. Станиславского.

Анатолий Гребнев
РЯДОМ С ТОВСТОНОГОВЫМ

Автор этих строк, по-видимому, один из немногих, кто видел спектакли Товстоногова с самого начала его режиссерской карьеры.

Был такой театр — тбилисский русский ТЮЗ имени, как ни странно, Лазаря Кагановича, «железного наркома»; такие бывали чудеса. Говорю «был», потому что не знаю, что сейчас с этим театром; несколько лет назад прочитал в тбилисской газете, в интервью главрежа, что теперь это грузинский театр на русском языке. Так и сказано. Слыхали ль вы что-нибудь подобное? Французский театр на немецком языке. Наступило время, когда это стало возможным. В тронной речи Звиада Гамсахурдия, когда тот вступал на пост президента, я прочитал и такое откровение: грузинским детям нечего делать в русских школах, количество этих школ надо сократить.

А в то время, в конце 1930-х – начале 40-х, Тбилиси являл собой многоязычный город, что никак не мешало собственно грузинской культуре: в

поэзии царил Галактион Табидзе, на театре — Хорава, Васадзе, марджановцы с несравненной Верико, в опере пели Гамрекели и Надежда Харадзе, грузинское кино сверкало именами Наты Вачнадзе и Николая Шенгелая…

В ТЮЗе, о котором я веду речь, была сильная труппа русских артистов и отличная режиссура. Откуда брались все эти люди, каким ветром их сюда занесло? Юрий Новиков и Ольга Беленко в «Разбойниках» Шиллера, Павел Нерясов — Паганель в «Детях капитана Гранта», он же в «Беспокойной старости», Мария Бубутеишвили и Чара Кирова в «Томе Сойере», наконец, «Бедность не порок» и «Свои люди — сочтемся», в которых впервые сыграл Островского молодой Евгений Лебедев, — все эти постановки и роли мое поколение помнит до сих пор как события нашей юности. А что еще, собственно, требуется от театра?!

Во главе ТЮЗа стоял умный и талантливый режиссер Николай Яковлевич Маршак, впоследствии Товстоногов назовет его своим первым учителем; оформляла спектакли художница Ирина Штенберг, музыку писал Владимир Бейер. Песни из тюзовских спектаклей мы, тогдашние зрители, помним до сих пор.

Могу сказать, что все поколение наше прошло через ТЮЗ, было в поле его притяжения. Я мог бы назвать М. Хуциева, Л. Кулиджанова, Б. Окуджаву, а сколько еще людей, чьи имена вам ничего не скажут. А скольких уже нет.

Это был наш Тбилиси, отзывчивый, благородный и нищий, приноровившийся к своей обшарпанной бедности, но все еще с замашками князя; Тбилиси галерей, обращенных внутрь дворов, очередей за керосином, отдельно мужских и женских; огромных полупустых комнат, где в старой качалке бабушка с вязаньем, а с улицы голоса зовущих тебя друзей…

В семьях старых грузинских интеллигентов одинаково говорили и по-грузински, и по-русски, да еще и по-французски иногда… То, о чем я говорю, можно еще увидеть в фильмах Отара Иоселиани — вот эту уходящую и ушедшую тбилисскую старину. Сам Отар, кстати сказать, окончил русскую школу, мою, 42-ю, и там же учились в одно время со мной замечательный кинооператор Дмитрий Месхиев, композитор Отар Тактакишвили, режиссер Сергей Параджанов…

Году, помнится, в тридцать восьмом я впервые встретил молодого, очень серьезного человека с характерно вскинутой головой, в очках, то ли еще студента, то ли уже дипломника московского ГИТИСа, приезжавшего в родной город, в русский ТЮЗ, на постановку. Помню его спектакли «Белеет парус одинокий» и «Беспокойную старость»; об одном из них я даже писал в газете «Молодой сталинец». Как и многие сверстники, был я непременным участником «детактива», как это тогда называлось, то есть активистом-энтузиастом ТЮЗа, где вдобавок работала моя мама. А еще я трудился на детской железной дороге, которая была как бы филиалом ТЮЗа, а еще выпускал настоящую печатную газету «Дети Октября», то есть, как видите, был фигурой столь заметной, что и кумиры-артисты здоровались со мной, каждый раз повергая в смущение. А Георгий Александрович Товстоногов, Гога, как его все называли, однажды остановил меня в подъезде театра, о чем-то заговорив.

И вот с тех пор мы знакомы.

В грузинских семьях детские прозвища и имена так и прилипают к человеку на всю жизнь. Почему-то Гогой он остался не только для семьи и друзей детства; имя это сохранилось за ним и в широком театральном кругу, когда стал он уже знаменит. «Смотрел спектакль Гоги?»

Тем не менее, уже и тогда, молодым человеком, Гога внушал к себе почтение. Я почти не встречал людей, которые были бы так естественно ограждены от всякой фамильярности и амикошонства, как он, Гога, даже когда с ним говорил на «ты». Власть режиссера сквозила во всем его облике. Он был режиссером. Он им родился. Даже не знаю, что было бы с ним, родись он в прошлом веке, когда еще не было такой профессии.

А еще он был грузином, это уж без сомнения. Я упомянул выше о грузинской семье, а меж тем, грузинкой там была только мать, а отец — русским. Я, кстати, помню отца — видного инженера-путейца и преподавателя; мы, мальчишки, обращались к нему по делам детской железной дороги. Он сгинул в тридцать седьмом. Так вот, о семьях. Они всегда, уж не знаю почему, оказывались грузинскими даже и при смешанных браках. Замечал это не раз. Да что семья! Мой школьный товарищ Ваня Овчинников — уж на что коренной русак. А послушаешь — грузин. Акцент, как у какого-нибудь крестьянина из Чохатаури, да и повадки тоже. И так многие, если не все… Когда — еще в недавние годы — я слушал зажигательные речи моих тбилисских друзей и коллег об имперском диктате России, я всегда улыбался про себя, да простят меня ораторы. В Тбилиси, в Грузии, по крайней мере, на бытовом уровне, все иноязычное, что там было, всегда и неизменно подпадало под специфическое влияние (не скажу давление) грузинских традиций, языка, менталитета, как мы сейчас говорим. Если кто кого ассимилировал, то только не русские грузин, скорее наоборот. Грузинское начало обладает какой-то магической заразительностью: вкусы, обычаи, артистизм, этикет… Вот и дом Товстоноговых — Лебедевых в Петербурге, со всегдашними, когда не придешь, гостями из Тбилиси, был и остался грузинским домом. Надо ли говорить, что здесь всегда болели за тбилисское «Динамо», когда оно еще существовало, — вот он, показатель патриотизма!

Сам Георгий Александрович избегал говорить по-грузински. Думаю, по той причине, что не так хорошо знал язык! Вот эта боязнь себя уронить — тоже ведь грузинская черта!

Я ничего не пишу о тбилисских спектаклях Товстоногова, виденных в те далекие годы, — это было так давно, и обе пьесы — и «Белеет парус…», и «Беспокойная старость» (повторенная им в 1960-е годы в БДТ с блистательным Юрским в главной роли) — выглядят сегодня, ну скажем так, не очень убедительно. Но спектакли, помнится, были хорошие и шли с успехом не один сезон…

В 1948-м Гога дебютировал в Москве, сначала в областном театре, а затем, год спустя, и на большой сцене, в Центральном детском, у Шах-Азизова. Мы, как подобает землякам-провинциалам, ревниво следили за его карьерой. Говорили, что отъезд из Тбилиси связан с каким-то неприятным

происшествием личного порядка, чуть ли не дракой в стенах театрального института, где он преподавал и где имел неосторожность приволокнуться за какой-то студенткой. Будто бы сам Хорава, тогдашний ректор и великий артист, посоветовал Гоге, в лучших традициях благородного общества, обречь себя на добровольное изгнание. Такая вот романтическая история. Хорава, по слухам, насаждал у себя в институте пуританские порядки и мог с треском выгнать студентку, появившуюся с накрашенными губами. Похоже, что это так. Хораву мне довелось знать лично, когда-нибудь я о нем напишу… Итак, волею обстоятельств Товстоногов покинул Тбилиси, переехал в Москву, подтвердив расхожую истину: что Бог ни делает, все к лучшему.

Достоверность романтической истории не могу ни подтвердить, ни опровергнуть. С самим Г. А., при самом тесном общении и доверии, какой-либо разговор на «личную» тему был решительно невозможен. Не было такой темы.

И вот — Москва. В зимний день 1949 года тбилисские друзья, и я в их числе, пришли в Центральный детский театр на прогон спектакля «Где-то в *Сибири*» по пьесе Ирошниковой.

Утро это я запомнил на всю жизнь. Возле Центрального детского был газетный киоск, есть он, по-моему, и сейчас. Я купил там свежий номер «Правды», успел раскрыть его перед спектаклем, увидел заголовок во всю полосу: «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» — имена Юзовского, Гурвича, Малюгина… и тут в зале погас свет, начался спектакль, а я только и думал: скорее бы антракт, дочитать газету, уже ощущая кожей, как входит в жизнь что-то новое и страшное, накрывающее нас своей тенью.

Шел спектакль, милый, обаятельный, зал смеялся, вздыхал, аплодировал, а я сидел с этой газетой в руках. Не помню случая, когда бы искусство так резко диссонировало с жизнью…

Летом того же 1949-го я узнал, что Гога получил театр в Ленинграде. Женя Лебедев, тогда еще Женя, встретил его в Москве на актерской бирже. Сам он только что покинул Тбилиси, и тоже по личным обстоятельствам; приехал в Москву в поисках работы — и вот встретил на бирже Гогу. Тот с места в карьер пригласил его с собой в Ленинград, на роль Сталина в спектакле «Из искры», который собирался ставить.

Год спустя я навестил их обоих в Театре Ленинского комсомола на Петроградской стороне — приехал в командировку от газеты. Спектакль уже шел, имел широкую прессу, Женя в роли молодого вождя был убедителен, сцена батумской демонстрации 1901-го, если не ошибаюсь, года была поставлена с размахом, с помощью оптических эффектов, представив собой захватывающее феерическое зрелище. Это был успех, рассчитанный и заслуженный. Чопорный Ленинград расступился перед молодым честолюбивым режиссером. Сам Георгий Александрович оставался, как всегда, невозмутим и приветлив, хладнокровно пожиная лавры. Он был уже весь в новой работе.

Он был человеком театра. Театру — и только ему, принадлежало все, за что его могли любить или порицать, достоинства и недостатки, слабости,

пристрастия, привычки, обиды и разочарования — все. Даже память. Мог позабыть что угодно, но помнил от начала и до конца, по мизансценам, «Горе уму» или «Лес» Мейерхольда, виденные им в юности.

Хобби? Коллекция театральных масок. Собирал, привозил отовсюду, показывал с детской гордостью…

Обидчив, мнителен, ревнив, как всякий театральный человек. Знал, сколько раз давали занавес в конце и сколько появилось рецензий.

Чувствительность к печатному слову — похвалили, обругали — свойственна не только людям театра. Но им почему-то особенно. Братья киношники относятся к рецензиям более спокойно. Ну, написали. Как говорится, неприятно, но не смертельно. А здесь — попробуйте заговорить с актером в день, когда появилась плохая рецензия. А «плохая» — это не то, что вы думаете, скажем, неинтересная, написанная плохим слогом. Кого это волнует? «Хорошая» или «плохая» — это значит: хвалят или ругают.

Тут можно понять: люди кинематографа читают о своем фильме, когда он давно уже снят, — между завершением фильма и выходом на экран прошли месяцы. А здесь всё сегодня — и спектакль, и газета.

Георгий Александрович в этом смысле не был исключением. Страдал и взрывался, когда был к тому повод.

Не знаю, удалял ли он из зрительного зала какого-нибудь недоброжелательного критика, как когда-то Кугеля — Станиславский, согласно преданию, но мера обиды, особенно в первые дни, была велика. Мой друг, известный критик, свой человек в доме Товстоноговых, был даже в какой-то период отлучен от дома за несколько строчек в статье, где был он, возможно, не совсем справедлив[xxxviii]. Потом, к счастью, помирились.

Ну что тут сделаешь — люди театра!

Да и как не быть обидчивым и ревнивым в этом безостановочном беге, марафоне длиною в жизнь, с желанием, жаждой, необходимостью ежедневного Успеха, ибо что же такое театр, как не успех.

Такого стойкого успеха, как у Большого драматического театра в Ленинграде, такого каскада удач и триумфов на протяжении, шутка сказать, тридцати пяти лет[xxxix], такой, если хотите, фортуны не знала театральная история, по крайней мере, в наше время.

Я только напомню: «Пять вечеров» и «Старшая сестра», «Варвары» и «Мещане», «Идиот», «Горе от ума», «Три сестры», «Ханума», «Генрих IV», «История лошади»… В последние годы — «На всякого мудреца…», «Смерть Тарелкина».

Вот уже почти четыре десятилетия этот театр не знает, что такое незаполненный зал.

Но это уж начинается театральный очерк. А я — о другом.

Гога не менялся.

Годы старили его, как и всех нас. Непобедимый враг — курение — подтачивал его здоровье. Две пачки в день. Потом, с трудами и муками, пачка, наконец, полпачки, по счету, по половинкам, — и это уже была трагедия.

Во всем остальном он оставался тем же. Успехи, лавры, признание не

изменили его совершенно — для тех, кто знал его с молодых лет. Он и тогда был в меру замкнут, в меру доступен, как человек, знающий себе цену. Есть люди, которых нельзя похлопать по плечу. Верил в себя. Добился. А как могло быть иначе?

Конечно, был он не ангел в работе. Однако привязанностей не менял, как это случалось с его великим предшественником Мейерхольдом, когда тот вдруг без всяких причин переставал замечать человека; об этом вспоминает его ближайший ученик Варпаховский [xl]. Большинство из тех, кто начинал с Товстоноговым в БДТ и кто пришел позднее, остались при нем. И уже сейчас, без Товстоногова, на фоне всеобщих разделов и дрязг, Большой драматический сохранился — один из немногих театров, которых не коснулось фатальное поветрие. И в том, я уверен, заслуга Георгия Александровича — дух благородства, запас прочности.

Однажды в каком-то интервью на заданный ему вопрос об учениках он ответил: «Как я могу назвать кого-либо своим учеником? Пусть тот, кто себя им считает, скажет об этом сам».

Десятки талантливых людей, и не только те, кто работал с ним в театре или учился в его мастерской в институте, называют себя учениками Товстоногова. В театре у себя он всячески опекал помощников, ассистентов, режиссеров, работавших с ним на вторых ролях, до тех пор, правда, пока те не проявляли излишней самостоятельности. Тут, надо отдать ему должное, он вел себя как диктатор. Хочешь самостоятельной работы — пожалуйста: в другом театре. Он тебе и поможет в этом. Но — не здесь. «В одном театре не может быть двух театров». Это — его слова. Сказаны они по поводу Сергея Юрского.

Юрский, один из любимейших его учеников, в зените своей актерской карьеры занялся режиссурой. Поставил в БДТ два спектакля — булгаковского «Мольера» и «Фантазии Фарятьева» Соколовой. Это был, как видно, максимум того, что мог позволить ему у себя в театре Георгий Александрович. Его раздражало — он говорил об этом — совмещение режиссуры с исполнением главной роли. Боюсь, однако, что в нем взыграла и ревность. Хотя он действительно считал, что нельзя одновременно играть и ставить. Он говорил со мной об этом, ожидая ответного отклика и согласия. Это было его стойким убеждением. Как и то, например, что нельзя репетировать спектакль с двумя составами, это два разных спектакля. В БДТ принципиально не было дублеров, и когда кто-то из артистов заболевал, спектакль отменяли. Короче говоря, с третьей постановкой у Юрского возникли проблемы.

К несчастью, это совпало с активной травлей Юрского, которой занялся ленинградский обком и конкретно «первое лицо» — Романов. Юрский надумал уехать из Ленинграда, взял для начала продолжительный отпуск в театре. Для Георгия Александровича создалась, по его же словам, щекотливая ситуация. Получалось, что он, Товстоногов, заодно с Романовым. Но… в одном театре не должно быть двух, и тут он не смог, как я понимаю, перешагнуть через себя. Юрский уехал.

Еще одна из загадок театра — отношение к «почетным званиям». Мы — единственная страна, где есть «заслуженные» и «народные», даже болгары

отказались от этого еще «до всего», году в 1985-м… Я знаю, что одним из проявлений «немилости» Смольного к Сергею Юрскому был отказ в присвоении очередного звания. Вся актерская плеяда БДТ, товарищи и партнеры Юрского давно уже были «народными», а он все ходил в «заслуженных», где справедливость? Георгий Александрович рассказывал мне, как обращался с этим к Романову, говорил о «шкале ценностей», но натолкнулся на резкое «нет».

Не знаю, как отнесся к этому в то время сам Сергей Юрьевич, для него-то уж, думаю, эта формальность не имела значения, не в том было дело. Хотя, признаюсь, не встречал на театре человека, пусть даже самого рафинированного, для которого вопрос этот не был бы предметом переживаний: «народный», «заслуженный» или вообще никакой.

Быть может, дело тут в конкретных условиях жизни, когда «звание» представляет собой (или, может быть, уже в прошедшем времени — представляло собой) хоть какую-то броню, защиту для нашего нищего актера, выстраданную им хоть маленькую привилегию. «Как панцирь для черепахи», — объяснял мне один «народный».

Когда однажды я осмелился — был 1987 год — написать в «Советской культуре», что пора уже и нам вслед за болгарами покончить с анахронизмом, — как, если б вы знали, накинулись на меня знакомые артисты, упрекая в высокомерии и снобизме! Больше всех огорчался мой старый приятель, прекрасный актер, — он как раз только что получил «народного СССР» и радовался этому, как ребенок.

Ну что тут скажешь!

Думаю, и сам Георгий Александрович относился ко всем этим цацкам, как он их насмешливо называл, все-таки тоже с известной долей серьезности, иначе он не был бы театральным человеком. А, кроме того, за ним стоял его театр, что тоже надо иметь в виду.

Злые языки (а были ведь и такие, куда денешься) говорили, что накануне своего 70-летия он нервничал по поводу получения или неполучения им звания Героя Социалистического Труда, в просторечии Гертруды, — единственной, кажется, награды, которую он к тому времени «недополучил», и к которой, естественно, во всех других случаях относился с юмором. Но тут — нервничал… Не удивлюсь, если это даже так. В причудливом рисунке отношений с властью это могло иметь для него какое-то значение. Да и вообще…

Впрочем, отношения с властью — это отдельная тема.

О личной жизни. Я о ней мало знаю. Думаю, что и люди, общавшиеся с Георгием Александровичем ближе, чем я, знают ненамного больше. Был дом, созданный стараниями младшей сестры, доброго ангела его жизни, лучшего друга. Натэлла Александровна, Додо, как мы ее называли на тбилисский манер, поставила на ноги мальчиков, сыновей Гоги, оказавшихся, так уж случилось, на ее попечении. Была опорой брату и мужу — Евгению Лебедеву. Их сын Алеша, племянник Георгия Александровича, был, как я понимаю, его слабостью.

Как он отдыхал? Ценил ли комфорт? Любил ли женщин? Знаю только, что

своей Зинаиды Райх у него не было. Видел двух его жен в разные периоды жизни. В последние годы жил он один. Догадываюсь, что были в нем, как и во всяком кавказце, черты сибаритства и что ценил он достаток, которого они с сестрой были лишены в молодости. Но, похоже, что это не имело для него решающего значения — может быть, в силу природного аристократизма. Однажды только видел, как загорелись его глаза по поводу сделанного приобретения: он демонстрировал мне «мерседес», привезенный из Германии, показывал всякие кнопки, рычажки, трогал с места, оборачивался: «Ну, как?» — не скрывая удовольствия. За рулем «мерседеса» и застала его смерть. Он ехал из театра — откуда ж еще? С репетиции.

Прямая речь. (Записи разных лет.)

— Почему я не в партии? Ну, знаете! Чтобы какой-нибудь осветитель учил меня, как ставить спектакли?!

— Я только что с совещания у Ильичева. Идеологическая комиссия, не шутите! О репертуаре, о том, о сем. Выступил Софронов. Его, как вы знаете, не ставят в Ленинграде вообще. Диверсия, групповщина. Он прямо так и заявил. Ставите, мол, своих. И — на меня. «Своих» — вы понимаете, что он имел в виду? Ну, я взял слово. Говорю: в чем дело, какие проблемы? Пожалуйста. Как только Софронов напишет хорошую пьесу, ставлю ее немедленно!

— Что еще за слухи? Нет, ни в какой Малый я не пойду. Ни в Малый, ни в ЦТСА, вообще новый театр не возьму, исключено. Это можно раз или два в жизни. Когда в 56-м я пришел в БДТ, пришлось частично менять труппу. Знаете, что это такое! Один актер уволенный, хороший человек, повесился, оставил записку. Я не спал после этого… Нет, больше — никогда!

— Мания величия, мания величия! Вы заметили, кругом мания величия. Каждый — властитель дум, никак не меньше! Я помню времена, когда собирались вместе в ВТО Таиров, Алексей Попов, Сахновский, Судаков, Хмелев, Лобанов. Абсолютно были доступные люди, держались просто — с нами, школярами; никто не ходил надутый. А сейчас посмотришь — гении! Это знак безвременья, что там ни говорите. Безвременье рождает манию величия!

— Странное дело: пока я не был депутатом и в любой момент мог быть подвергнут досмотру на таможне, я плевал на них и из каждой поездки привозил книги, все, что хотел. Вот видите, вся эта полка. Это все тогда. А теперь, когда я — лицо неприкосновенное, депутат Верховного Совета, и, казалось бы, ни одна собака не полезет ко мне в чемодан, — вот тут-то я и стал бояться: а вдруг?.. И перестал возить. Покупаю их там, читаю у себя в номере и — в корзину. А потому что в хорошем западном отеле забытую вещь, в том числе и книгу, могут послать тебе вслед, по домашнему адресу… Представляете картину?.. А раньше — не боялся!

— Зачем мне этот «мерседес»? Ну, как вам объяснить? Вот такой анекдот. Грузин купил «запорожец». Угнали. Купил второй, запер в гараж. Опять угнали. Купил третий. Навесил два замка. Приходит наутро — нет машины. Лежит пачка денег и записка: «Вот тебе деньги, дурак, купи себе нормальную машину, не позорь нацию»!

— Еще анекдот. Слышали? Раневская упала, растянулась на улице, на Невском. «Послушайте, поднимите же меня! Такие актрисы на улице не валяются!»

Отдельная тема

Совсем недавно в какой-то очередной телепередаче отставной генерал КГБ Олег Калугин поведал нам, что в семидесятые годы, при Андропове, когда он, Калугин, работал в Ленинграде, за некоторыми видными представителями интеллигенции было установлено наблюдение. Калугин упоминает и Товстоногова: «Мы прослушивали разговоры в его квартире», — сообщает он, надо сказать, без смущения.

Вот так-так, подумал я. Значит, и наши с ним дружеские беседы… того… прослушивались! Интересно, сохранилась ли пленочка, прокрутить бы сейчас.

Бывал я в Ленинграде, правда, наездами, но всегда, если театр, а значит, и Георгий Александрович с семьей, не оказывались где-нибудь на гастролях, наведывался к ним на Петровскую набережную; сидели допоздна.

О чем шли разговоры?

Да все о том же.

Обязанность московского гостя в ленинградском доме — немедленно, не успел снять пальто, доложить обстановку, то есть — все последние новости и сенсации. Считалось, что у нас в Москве они всегда есть, и где же им еще быть, как не в Москве. Это осталось в Ленинграде от запуганной провинции, какой сделала его за все годы большевистская власть. Интересовали, разумеется, политические новости и слухи, а также события в искусстве. Что там на Таганке, что у Эфроса, что там за выставка Глазунова в Манеже и к чему бы это? Что в кинематографе? «Разрешили», «запретили», «обещали»?

Комментарии следовали немедленно. И уж тут, право, было что послушать!

Хотя, честно говоря, не возьму в толк, что нового для себя могли услышать ребята Олега Калугина из Большого дома на Литейном (как называют свою Лубянку ленинградцы). Ну не про бомбу же, которую собрался подложить под Смольный знаменитый режиссер. А тогда что же? Про настроения интеллигенции? Как будто они и так не знали!

Скорее всего, я думаю, это было просто данью традиции, которую никто не мог нарушить, частью той игры, в которую играла вся страна «от» и «до». «Они делают вид, что они работают, мы делаем вид, что мы им платим».

Этот популярный анекдот, кстати, я впервые услышал от Георгия Александровича. Он любил анекдоты и рассказывал их прекрасно.

Я даже допускаю, что мальчики в Большом доме сами покатывались со смеху, слушая всю эту крамолу в его неподражаемом исполнении.

И вот еще по поводу прослушивания. Тот же Георгий Александрович рассказал мне как-то — разумеется, рассчитывая на конфиденциальность — о подлинной скрытой причине опалы, которой подвергся в Ленинграде Сергей Юрский. Георгий Александрович узнал о ней от самого Романова. Оказывается, помимо той очевидности, что такие, как Романов, не любят таких, как Юрский, был еще один, вполне конкретный повод. Уезжал за рубеж, в вынужденную эмиграцию, профессор Е. Эткинд. Во время прощального застолья у него дома Сергей произнес какие-то слова, о смысле которых можно догадаться. На другой же день весь текст, записанный и расшифрованный, лежал на столе перед всесильным секретарем обкома. Юрскому, без объяснений, был перекрыт доступ на телевидение, отменены концерты и т. д. Тогда вот и было заявлено Товстоногову, чтобы никогда больше не поднимал «вопроса» о Юрском.

Интересно, что годы спустя, когда Юрский узнал эту историю, он ломал голову и не мог вспомнить, что же он там такого наговорил. Как выяснилось, не помнит этого и Е. Эткинд. Ведомство Калугина работало в то время, как видим, вполне профессионально. Сажать не сажали. Но — слушали.

Мы же с Георгием Александровичем — хозяин, члены семьи и гости — не стеснялись в выражениях, в общем-то, отводя душу, упиваясь, как давно замечено, нашей тайной свободой, — а какой еще смысл могли иметь наши разговоры, как и все подобные интеллигентские «разговоры на кухнях»?

Хотя — как знать.

Когда в мае 1986-го грянул первый гром — кинематографисты на своем съезде в Кремле неожиданно и спонтанно, путая карты политикам, при помощи голосования, чего еще не бывало, сменили руководство своего союза, вызволили запрещенные фильмы, нанеся непоправимый удар по цензуре, по партийной власти в искусстве, — все это, не будем забывать, зрело и копилось в наших душах, в наших домах.

Никогда не соглашусь с мнением, что свобода дарована нам сверху. Видел своими глазами тогда, в Кремлевском зале, благостные лица членов Политбюро в президиуме, весь этот отутюженный ритуал, как всегда, ничего не обещавший; ручаюсь, никто, в том числе и сам Горбачев, не предвидел в тот день, что уже завтрашним утром все пойдет по-другому.

Спроси нас кто-нибудь тогда, в семидесятые, в начале восьмидесятых, надеемся ли мы хоть краем глаза увидеть чаемую нами свободу — ни о чем другом мы не мечтали, — да нет же! Может быть, когда-нибудь, в каком-нибудь гипотетическом будущем, кто знает… Меня же Георгий Александрович держал в наивных оптимистах. Так мы делили наши роли. Пессимист и оптимист. «Вы наивный человек, если думаете, что эти люди когда-нибудь отдадут власть, — говорил он мне в те вечера. — Вы видели когда-нибудь нашего Романова? Только на портретах? А Толстикова, его предшественника? Какая к черту диктатура пролетариата, это диктатура мещанства, что может быть страшнее!»

Интересно все-таки, сохранились ли где-нибудь эти пленки?

Прогрессивный образ мыслей не мешал Георгию Александровичу, как уже сказано, ревниво относиться к наградам и отличиям, принимая их из рук тех же

Толстиковых и Романовых. В этом он не одинок. Да и власти — что-что, а уж на это не скупились. В последние брежневские годы на людей искусства и науки посыпался прямо-таки золотой дождь наград. Судьба художника как бы отделялась от судьбы его произведений. Андрею Тарковскому не давали работать, но звания шли исправно: к моменту эмиграции он был уже «народным РСФСР», а фильмы не шли или шли с трудом. Примерно то же и с Элемом Климовым — тот был, кажется, «заслуженный деятель», а «Агония» лежала на полке… Власти откупались таким образом. А что же сами художники? А художники принимали поздравления. И радовались, это факт, никуда не денешься. Феномен нашей жизни, в котором тоже стоит разобраться. Слаб человек, это верно. Но, помимо простых и по-своему понятных человеческих слабостей, была тут, если хотите, и надежда. На какую-то защиту, на благоразумие властей, на послабления, которых всегда ждали и которые иногда случались — увы, не надолго.

Не забуду рассказ Юлия Яковлевича Райзмана, как утром однажды во дворе он встретил Михаила Ильича Ромма, они жили в одном доме на Полянке. Был 1937 год. Ромм только что обзавелся автомобилем и, сидя на корточках, орудовал заводной ручкой. «Послушайте, Юля, — сказал он, — вот какая новость. Мне дали орден Ленина. Как вы думаете, теперь меня не посадят?..»

Возвращаясь к Георгию Александровичу, скажу, что в положении человека, возглавляющего театр, желание опоры, официального признания понятно вдвойне. Театр всегда, еще со времен Мольера, должен был жить в ладу с властью. Конформизм, как мы сейчас говорим, — в его природе. С теми или другими оттенками. Он живет сегодняшним днем и потому конъюнктурен. Он живет для сегодняшних людей, у завтрашних будет свой театр.

Да, он балансировал — я имею в виду Георгия Александровича. Он вел свое дело — строил свой театр — с тонким лукавым расчетом, зная, где и как уступить и какую взять за это цену. Власть наша, как ревнивая жена, требовала постоянных уверений в любви и клятв верности, и он, как и многие из нас, знал эту слабость и играл на ней, как мог.

За пьесы Володина плачено было постановкой «Поднятой целины» к какой-то дате. Но что интересно — спектакль получился прекрасный. Так уж мы устроены: в процессе работы приходит увлечение. Сначала брак по расчету, а там, глядишь, уже и любовь.

Думали, что — навек. Что по-другому быть не может, по крайней мере, при нашей жизни. И, стало быть, лучшее, и максимальное, чего можно добиться, это как-то облагородить систему. И что искусство должно этому способствовать, давая зрителям глоток свободы, а заодно — вразумляя начальников… Ленин? Да это же был «самый человечный человек», скромный и чуткий. Будьте ж и вы, как он. Вот, смотрите, он уважал людей искусства, любил «Аппассионату», а вы-то что же, товарищи дорогие?.. И впрямь, перечитывая Ленина, можно найти все аргументы даже в пользу его либерализма. «Перечитывая заново» — так и назывался спектакль с Кириллом Лавровым в роли Владимира Ильича, поставленный, как всегда, с увлечением, с искренним желанием хоть какого-то согласия с властью, «труда со всеми

сообща и заодно с правопорядком», о чем еще в начале 1930-х писал поэт.

Вот эти строфы Пастернака — парафраз пушкинского «В надежде славы и добра»:

Столетье с лишним — не вчера,
А сила прежняя в соблазне
В надежде славы и добра
Смотреть на вещи без боязни.

Хотеть, в отличье от хлыща
В его существованье кратком,
Труда со всеми сообща
И заодно с правопорядком…

Дальше, после такого начала, поэт предупреждает о бесплодности этих соблазнов и иллюзий, напоминая вслед за Пушкиным, что все-таки «начало славных дней Петра мрачили мятежи и казни».

Так что же делать? Где та тонкая грань, за которой осторожный компромисс оборачивается сделкой с дьяволом? Рано или поздно наступает момент, когда грань стерта; жизнь ставит тебя перед жестким выбором. Многие испытали это на себе.

В тот приезд я застал Георгия Александровича в состоянии душевного смятения. Таким я его еще не видел. Накануне в «Правде» появилось очередное «коллективное письмо» с бранью в адрес академика Сахарова[xli], и там, среди громких имен «представителей интеллигенции» стояло и его имя, его подпись. Разумеется, это не могло быть сделано без его согласия, хотя бы устного. Он не сказал «нет».

В те дни он не выходил из дома, не подходил к телефону, болел. Разговор наш не клеился, оба избегали деликатной темы. Наконец он заговорил «об этом» сам.

Конечно, он утешал себя тем — пытался утешить, — что волен в своих поступках лишь до тех пор, пока дело не касается судьбы театра, а здесь на карту было поставлено все, — так он убеждал, похоже, себя самого, и в этом была правда, но не вся правда. И он это чувствовал сам, как никто другой.

В таком положении был не он один. Судить этих людей вправе лишь тот, кому предлагалось подписать нечто подобное, а он отказался. Я таких не знаю. Двое моих друзей, писатель и кинорежиссер, в свое время в подобной ситуации прятались при мне в Болшево, в Доме творчества. Георгию Александровичу негде было спрятаться.

Но и компромиссы, и балансирование не делали неуязвимыми ни театр, ни его самого. Признанный и увенчанный — лауреат всех возможных премий, депутат, профессор, да просто режиссер с мировым именем, — он до самых последних лет оставался зависимым, как любой другой, от господствующих идей и руководящих лиц. Иногда ситуация взрывалась, и не потому только, что театр и его руководитель забывались и позволяли себе лишнее, хотя случалось и такое. Когда в «Горе от ума» при закрытом еще занавесе загорались слова эпиграфа — из Пушкина: «Догадал меня черт родиться в России с умом и

талантом», — на это отреагировали как на вызов. В «Дионе» Леонида Зорина — одном из лучших спектаклей Товстоногова — прочитывались намеки, «аллюзии» (мы тогда впервые услышали это хитрое слово); их трудно было сформулировать, тем больше они раздражали. Спектакль был похоронен заживо. Висели на волоске в свое время и «Пять вечеров», и «Старшая сестра», и «История лошади» — только бурный успех у публики и критики, успевших увидеть эти спектакли, сохранил им жизнь. Критика, надо отдать ей должное, — я говорю сейчас о лучшей ее части, — всякий раз пыталась истолковать спектакли Товстоногова применительно к официальным нормативам, так сказать, вписать их в систему разрешенных идей, будь то «гуманизм» (но только, упаси бог, не «абстрактный», а «социалистический») или «нравственная красота советского человека», или, наоборот, «разоблачение буржуазной морали», что-то из этого ряда. Сейчас невозможно без улыбки — грустной — читать все эти рассуждения. Но они помогали выжить, ничего тут не скажешь!

Так вот, придирки и запреты были, пожалуй, не только следствием так называемых идейных ошибок театра, но и особой формой существования самой власти. Она должна была время от времени показывать зубы, чтоб не зарывались, помнили, кто здесь главный. С одной стороны — звания и «цацки», с другой — неослабевающее напряжение, в котором вы должны находиться. Это тоже относится к правилам игры.

Помню вечер с Георгием Александровичем у него в доме. Ждали Е. А. Лебедева, Женю, он играл спектакль, «Историю лошади». Георгий Александрович поглядывал на часы, был неспокоен. На спектакле, как передала «агентура» из театра, присутствовал важный обкомовский чин, некто Андреев, кажется, секретарь по идеологии. Спектакль только начинал свою жизнь, от Андреева, видимо, что-то зависело, не знаю, что конкретно. Тревога в доме передалась и мне: что там в театре?..

И вот вернулся Лебедев, уставший, разгоряченный, как всегда после спектакля. «Ну что?» — накинулся на него Георгий Александрович. — «Досмотрел до конца, уехал, ничего не сказал». — «Что, ни слова?» — «Ни слова». — «Да, — сказал со вздохом Георгий Александрович. — Это плохой признак». Он был не на шутку расстроен, мы успокаивали его и себя. Где он сейчас, этот Андреев? Где они все?

В другой раз, помнится, Георгий Александрович был всерьез озабочен статьей в «Ленинградской правде» по поводу «Трех мешков сорной пшеницы» — спектакля по Тендрякову. В подвальной статье была хоть и вежливая по форме — времена менялись, — но резкая по существу критика спектакля. Думаю, что появись такая статья сегодня, она обрадовала бы режиссера и артистов, как признание того, что им удалось сказать правду о послевоенной русской деревне. Тогда это, разумеется, ставилось в упрек.

Статья была подписана неизвестным именем, что также настораживало. Это мог быть некто даже знакомый, скрывшийся за псевдонимом. Впрочем, имя автора в таких случаях не имело значения. Важно было название газеты. Одно дело, если это «Правда», другое, скажем, «Советская культура». Тут была

своя твердая иерархия: «Правда» могла «поправить» «Советскую культуру» (это так и называлось — «поправить»), но никак не наоборот. Так вот, в данном случае это была «Ленинградская правда».

Надо было видеть в тот вечер нашего Георгия Александровича. Он был вне себя. Я, как и подобает гостю, пытался его успокоить — все напрасно, он стоял на своем. «Ну, кто это прочтет?» — говорил я. — «Прочтут, кому надо», — отвечал он мрачно. — «Какая-то там “Ленинградская правда”, подумаешь!» На это он сказал, цедя слова, с убийственным сарказмом уже в мой адрес как оппонента: «Мы живем в Ленинграде, мой дорогой!»

Дискуссия на этом не закончилась. Теперь заговорили о ленинградском обкоме. Это все, конечно же, их происки — обкома и лично Романова — против него, Товстоногова, и его театра.

«Они меня не любят!» — заключил он со страстью.

И тут не откажу себя в удовольствии процитировать свой тогдашний ответ, как мне показалось, уместный. Я спросил:

«А вы их любите?»

Личное

Году в 1975-м довелось мне узнать Георгия Александровича с новой, уже, так сказать, деловой стороны. До сих пор нас связывали отношения «старинной дружбы» (храню буклет с его дарственной надписью, где именно так и сказано), тот род отношений, когда люди, бывает, не видят друг друга месяцы, а то и годы, а встречаются — будто расстались только вчера. А тут, я имею в виду 75-й год, случилось мне оказаться — к сожалению, ненадолго — автором пьесы, репетируемой в БДТ. Было это, разумеется, его инициативой. Дина Шварц, бессменный завлит Товстоногова, его правая рука на протяжении всех ленинградских лет, показала мне стенд с фотографиями в актерском фойе — здесь были все авторы пьес, поставленных в театре. «Вот и тебя мы скоро сюда поместим», — пообещала Дина Морисовна к великому моему удовольствию.

До той поры мои профессиональные занятия как бы не принимались в расчет в наших дружеских встречах и разговорах. Георгий Александрович время от времени рассказывал мне о братьях драматургах — как один его обхаживал, пока не выяснялось, что Георгий Александрович не будет ставить его пьесу, а другой просил «посмотреть» сына на предмет поступления на актерский курс и «сказать честно», а когда Георгий Александрович сказал честно, тот перестал с ним здороваться, — и т. д. При этих рассказах подразумевалось, что сам я как бы не принадлежу к этому цеху. Где-то что-то в кино, какие-то съемки в Ленинграде… Меня всегда удивляло, как разобщены эти два мира — театр и кинематограф; даже актеры, одни и те же, смотрятся как разные люди там и здесь. «Вот Женя у кого-то там снимается на “Мосфильме”»…

И так случилось, что Женя, Евгений Алексеевич, принес с «Ленфильма» сценарий, в котором ему предложили попробоваться на главную роль — «Дневник директора школы»; сценарий попал в руки Георгию Александровичу; тот, по свидетельству Евгения Алексеевича, читал его вслух домашним,

загорелся идеей постановки на сцене, тут же придумал решение, по-моему, замечательное, и — пошла работа. Когда я через какое-то время принес пьесу, сделанную по сценарию, как мы и договаривались, Георгий Александрович ее неожиданно забраковал, заявив, что никакой пьесы не нужно, зря я трудился, ставить он будет именно сценарий, с таким расчетом и задумано оформление: площадка в центре зала, кресла зрителей вокруг, то есть мера условности скорее кинематографическая, все натурально, актеры совсем рядом. Если этот принцип даже не изобретение самого Георгия Александровича (нечто подобное я видел в Варшаве — «Месяц в деревне» в постановке Ханушкевича, было это позднее), то все равно в данном случае, применительно к моему «Дневнику», придумано было как нельзя лучше. Я еще раз убедился в этом, увидев макет, сделанный Эдуардом Кочергиным.

В эти месяцы я узнал, как мне кажется, другого Георгия Александровича. «Старинная дружба» — хорошо, но дело есть дело, и тут уж, извините, никаких сантиментов. «Толя, — встретил он меня однажды (называл он меня по имени, я его, как старшего, Георгием Александровичем, за глаза, конечно, Гогой, как и все), — скажите, пожалуйста, что это за история, будто бы вы отдали пьесу в Театр Маяковского?» — «Первый раз слышу. Маяковского? Почему вдруг?» — удивился я искренне. — «Это вас надо спросить, почему», — отвечал он прокурорским тоном. Мне оставалось только оправдываться неуклюже, как без вины виноватому: «Не имею представления. Как она могла туда попасть?» — «Не иначе — по воздуху, — продолжал он в том же духе. — Вспомните, кому вы давали экземпляр». Я что-то пролепетал по поводу журнала «Театр», где имел неосторожность, собственно, по их же просьбе, показать рукопись. «Ну вот, — промолвил он. — Все понятно. Так вот, учтите, если пьеса ваша где-то вдруг появится, то мы ведь можем и потерять к ней интерес».

Почему я в тот момент не ответил надлежащим образом на эту угрозу? Не сообразил, не нашелся? Это уж потом, в гостинице, наедине с самим собой, корил себя за это и придумывал остроумные варианты ответной речи.

Увы, дело кончилось гораздо раньше, чем «обещал» Георгий Александрович. В начале нового сезона, осенью, театр анонсировал предстоящие премьеры, и среди них — «Рассказ от первого лица» (так называлось теперь мое сочинение). Директора театра неожиданно пригласили в обком и уведомили, что сценарий «Дневник директора школы» признан идейно несостоятельным, а стало быть, и пьеса, как бы она теперь ни называлась, не может быть украшением такого театра, как БДТ.

Этого оказалось достаточно. Добрейшая Дина Морисовна так и не удостоила меня обещанной чести, что тут поделаешь. «Вы должны нас понять, — сказал мне при встрече Георгий Александрович. — Нет больше сил с ними бороться».

Больше к этой теме мы не возвращались. Как отрезало. Однажды он спросил только, как сыграл в фильме Олег Борисов, интересуясь, видимо, артистом своего театра в первую очередь.

«Старинная дружба» продолжалась, снова становясь бескорыстной.

Иногда, особенно в последние годы, меня, если уж совсем честно, обижало

его равнодушие. Обида странным образом прорезывалась уже «после всего», постфактум, когда, вернувшись от него, я ловил себя на мысли, что за весь вечер, в течение всей нашей беседы, как всегда, прекрасной, не было спрошено обо мне самом — о делах, семье, о чем еще спрашивают друг друга действительно старинные друзья. Обычно этот пробел в разговоре пыталась восполнить чуткая Натэлла Александровна, Додо. Я в таких случаях старался отвечать кратко, помня знаменитый анекдот о зануде (это тот, кто на вопрос: как живешь? — начинает подробно про это рассказывать). И это было нормально. Георгий Александрович вежливо слушал. По-видимому, то, что ему нужно было знать обо мне, он знал, и этого было ему довольно, праздных же вопросов он не любил.

Да и то сказать, я ведь не мог претендовать, уж по возрасту хотя бы, на какую-то особую с ним близость. Не знаю, впрочем, были ли у него вообще такие друзья в Ленинграде; не представляю себе человека, с которым они изливали бы друг другу душу; рискну предположить, что он в этом и не нуждался.

В моем случае, как я понял позднее, сказывалось, вероятно, и то, что область моих профессиональных трудов — кинематограф — была ему сама по себе мало интересна. Так что же зря спрашивать?

Но вот однажды он удивил меня. Дело было в Москве, мы встретились неожиданно в Кремле, на каком-то, помню, «пленуме творческих союзов». В первую же минуту вдруг очень оживленно, при каких-то людях, его, как всегда, окружавших, он принялся рассказывать мне о моем фильме «Успех», который он недавно, оказывается, смотрел по телевизору. Вот что было ему интересно: фильм — про театр! там ставят «Чайку»! Сама картина ему нравилась, очень хвалил Филатова и Фрейндлих, что же касается «Чайки», то тут у него было особое мнение. Он был решительно не согласен с трактовкой, предложенной героем фильма — режиссером. Он спорил с ним, как с живым реальным человеком. «Чайку» надо ставить по-другому! Никакой он не новатор, этот чеховский Треплев! «Люди, львы, орлы и куропатки» — типичная ахинея. Не мог же Чехов писать это всерьез — вспомните, как он относился к декадентам. Треплев — бездарь. «Нина Заречная — никакой не талант. Они просто хорошие люди, чистые души. А талант — это Тригорин, талант — Аркадина, грешники и себялюбцы. И в этом драма жизни. Вот так природа распределила. Одним — талант, другим — человеческие добродетели. Вот о чем пьеса!»

И все это — в кремлевском фойе, когда уже прозвенели звонки, звали всех в зал. А он все не мог остановиться. Я редко видел его таким. Вот что значит задет его интерес. Единственный его интерес: театр.

Добавлю, что и впоследствии мы возвращались к этой теме: я спрашивал, почему он не поставит у себя «Чайку» — вот в таком неожиданном, как мне показалось, решении. Он отговаривался тем, что пьеса не расходится в его театре. «Как? — не соглашался я. — А Басилашвили? Чем не Тригорин? А та же Алиса Фрейндлих?» Он отвечал вяло. Он был уже болен. Он устал.

Глава из кн.: Гребнев А. Записки последнего сценариста. — М., 2000. — С. 180 – 198.

[xxxviii] Возможно, речь идет об А. Свободине. См. письмо Товстоногова к Е. Суркову в разделе «Письма».

[xxxix] Точнее — тридцати трех, поскольку Товстоногов возглавлял БДТ с 1956 по 1989 гг.

[xl] Л. Варпаховский утверждал — я слышал это сам из его уст, — что и арестом своим, и двадцатью годами, проведенными в лагерях, обязан Мейерхольду, «разоблачавшему» его на каком-то собрании в театре. Тем не менее, спустя годы, Варпаховский говорил об учителе с молитвенным почтением и влюбленностью, сохранившейся несмотря ни на что. Еще одна загадка театра! *(Прим. А. Гребнева.)*

[xli] См. комментарии к письму Товстоногова к Дж. Картеру в разделе «Письма».

Акакий Двалишвили
ПОЗДНЯЯ БЛАГОДАРНОСТЬ

В Тбилиси, у подъезда дома Георгия Товстоногова, проходил церемониал открытия мемориальной доски. Именно там и тогда в моей памяти пробудились и со всей ясностью и отчетливостью предстали те долгие пятьдесят лет, которые отделяли меня от первой встречи с ним.

Шел экзамен в тбилисском Театральном институте, и я был абитуриентом, он же — молодым преподавателем и экзаменатором.

Секретарь приемной комиссии Ладо Адамидзе проводил меня к аудитории, которая в те годы служила еще и физкультурным залом, отворил дверь и по-русски обратился к сидевшему за столом молодому человеку:

— Проведите с ним, пожалуйста, собеседование…

До прихода в Театральный институт я учился в Индустриальном и оставил его, не закончив курса. Там преподавали педагоги очень солидного возраста. Лекции по дисциплинам читали известнейшие ученые: Нико Мусхелишвили, Виктор Купрадзе, Русудан Николадзе, Георгий Кампаниони и другие. А здесь передо мной сидел совсем молодой мужчина с папиросой в руке. Помню, он был в какой-то клетчатой, пестрой сорочке, зато его длинную тонкую шею украшал настоящий галстук. Порядком крупноголовый, он носил черные роговые очки. Сразу, с первого взгляда, я не воспринял его как педагога, тем более преподавателя режиссуры. Но тут он вдруг обратился ко мне повелительным тоном: «Садитесь!» И из слабого вроде бы тела исторгся приятный бархатный баритон. Собеседование началось.

Вспоминаются первые занятия с Георгием Александровичем. На лекциях по режиссуре и теории актерского мастерства он с почти научной точностью формулировал положения, сопровождая их примерами и упражнениями по системе Станиславского (этюды, отрывки) и попутно раскрывая и объясняя природу поведения человека (персонажа) на сцене.

На лекциях и практических занятиях Георгий Александрович создавал такую атмосферу, при которой студент оказывался активно вовлеченным в суть теоретических постулатов и реализацию сценической задачи актера. Создавалось впечатление, что ты и прежде, и всегда все это знал, а сейчас лишь выявлял, обнаруживал это знание, становился органичным участником творческого, познавательного процесса, так что все оказывалось понятным и ясным. В этом и выражался, этим и объяснялся высокий педагогический дар и

профессионализм Георгия Товстоногова.

Георгий Александрович первым раскрыл передо мной тот таинственный, сказочный мир, который зовется искусством. К сожалению, я по собственной своей воле покинул этот мир, но подлинное, неизъяснимое счастье, которое зовется творческим переживанием и при котором происходит материализация духа и разума человека, испытал в полной мере. Условия же и ауру для этого счастья создал Георгий Александрович. Те мгновения были для меня чудом, и они не забывались на протяжении всей моей жизни.

Во втором семестре нашего первого курса Г. Товстоногов со студентами четвертого курса актерского факультета начал работу над подготовкой дипломного спектакля. Это были «Мещане» М. Горького. И вот мы: Миша Туманишвили, Гига Лордкипанидзе, Асико Гамсахурдиа и я, еще мало в чем разбирающиеся, оказались на одной из первых репетиций. С тех пор миновало полвека, но удивительное чувство причастности к значительному и большому из памяти не стирается. Репетиции начинались в шесть часов вечера в шестой аудитории института. Мы были очарованы и поражены творческой силой Товстоногова. И сейчас во мне явственно звучит «Вечерний звон», сопровождавший спектакль. Его мы вчетвером пели за кулисами.

Роль Тетерева в спектакле исполнял студент второго курса, впоследствии выдающийся деятель грузинского театра Эроси Манжгаладзе. Совершенная полнота выявления его актерских данных стала самым значительным событием постановки. И это было результатом творческого процесса, обусловленного высоким профессионализмом педагога. Ассистировала режиссеру тогда студентка пятого курса режиссерского факультета Лили Иоселиани. В ходе репетиций выявлялись ее незаурядные педагогические данные, в дальнейшем подтвердившиеся ее деятельностью в грузинских театрах и Театральном институте.

Прошли десятки лет, и Георгий Товстоногов поставил «Мещан» на сцене ленинградского Большого драматического театра. Этот спектакль принципиально отличался от давнего студенческого представления. Институтский спектакль был превосходным примером сценического реализма. В нем революция 1905 года представала предшественницей нового общественного формирования. Спектакль же Большого драматического театра, ставший очередной ярчайшей демонстрацией мастерства режиссера и актеров, с горьким юмором, жестко обличал и высмеивал «мещанство» и тот революционный луч, которым пытался «светить» один из героев — Нил.

«Мещане» Георгия Товстоногова шли и на сцене Театра имени Руставели. Несмотря на великолепный состав исполнителей, спектакль, в общем, не удался. Это произошло не только потому, что тема и среда русской пьесы были чужды и непривычны театру, но и оттого, что бытовому реализму драмы не соответствовал стиль участников спектакля, впрочем, как и всего театра, в котором на протяжении всей его творческой жизни доминировал героический пафос.

Именно потому уход Г. Товстоногова из грузинской театральной жизни стал невосполнимой утратой. Его интеллект, профессионализм и талант смогли

бы оказать животворное влияние на грузинскую сцену.

Настала пора, и я осуществил первую режиссерскую экспликацию под руководством Г. Товстоногова. Пьеса Мольера «Скупой». Я подробно изучил эпоху драматурга, жизнь театра Версальского дворца, Париж, исторический генезис пьесы, характер Гарпагона, его социальную природу, психологию Скупого.

Прошло двадцать лет. В декабре 1966 года, впервые за границей, в Париже, в здании театра на Champ Élysées, прошли гастроли грузинского театра, в частности, балетной труппы тбилисского Театра оперы и балета им. З. Палиашвили под руководством Вахтанга Чабукиани. Были представлены балеты «Отелло» и «Горда». В то время я был первым заместителем министра культуры Грузии и на гастролях официально представлял республику. Об этих чрезвычайно интересных гастролях я когда-нибудь обязательно напишу.

Гостиница, в которой мы жили, находилась близ Триумфальной арки. С самого начала во мне утвердилось впечатление, будто я уже бывал здесь и знал этот город. Елисейские поля, Лувр, рынок «Чрево Парижа», лавчонки вокруг него, кафе и, наконец, — Версаль. Мои друзья были заметно удивлены тем, что, приехав сюда впервые, я держался в Версальском королевском театре с такой свободой, будто постоянно работал в нем. Я вошел в зрительный зал, взглянул на ту вожделенную сцену, на которой творил — ставил спектакли и воплощал сценические образы — отец французской комедии Жан Батист Мольер…

Да, я так полно проникся эпохой Мольера и его творчеством, что ощущал себя чуть не старожилом Парижа. И все это было плодом режиссерских прозрений и педагогических штудий Георгия Александровича.

Вторая пьеса, экспликацию которой мне удалось успеть осуществить под руководством Георгия Александровича, — «Разбойники» Фридриха Шиллера. Помню, с каким увлечением рассказывал он о спектакле Сандро Ахметели по этому произведению. Особо отмечал Франца Моора Акакия Васадзе как шедевр актерского мастерства. К сожалению, мои тогдашние знания и масштаб размышлений оказались недостаточными для глубокого осмысления и художественного решения этой трагедии Шиллера. Но, тем не менее, встреча под руководством моего учителя с драматургией Шиллера стала для меня незабываемым и полезнейшим уроком. Я изучил общий механизм идейного и художественного решения литературного материала. Жаль, что в дальнейшей моей творческой жизни мне недоставало такого наставника-мастера, каким был Георгий Александрович Товстоногов, что, видимо, существенно повлияло на мой дальнейший жизненный путь.

Во второй год обучения я вновь стал участником репетиций дипломного спектакля четвертого курса. Ставилась «Хозяйка гостиницы» Карло Гольдони. Руководителем курса был Георгий Товстоногов. На роль Мирандолины были назначены Елена Кипшидзе и Елена Сакварелидзе. Роль Риппафрата исполнял Эроси Манджгаладзе. Мы, студенты, уже выступали в качестве ассистентов.

Репетиции, в дополнение к лекциям по режиссуре, раскрывали перед нами привлекательный мир итальянского театра, его живую атмосферу, зрелищность, темперамент, сценическую условность, декоративность,

музыкальность и, что самое главное, вдохновенный артистизм.

Репетировали охотно, рождалось два прекраснейших, освещенных ярким талантом сценических образа. Но, увы, роковую роль сыграли минутное увлечение молодого преподавателя[xlii] и бескомпромиссный поступок (реакция) молодых. Эта провиденциальная ошибка и поныне до конца не проанализирована и глубинно не осознана грузинскими театральными деятелями.

Георгий Товстоногов оставил свой родной город, любимый театр, институт, мать, детей — и отправился на поиски судьбы и удачи в Москву. То была тяжелая, трудная послевоенная пора.

К счастью, в то время в Москве работал бывший директор Тбилисского театра имени А. Грибоедова Константин Шах-Азизов, который дружески протянул Георгию Товстоногову руку.

Долгий и сложный путь прошел Г. Товстоногов, прежде нежели создал на основе своих художественных принципов один из лучших русских театров, ныне носящий его имя.

В 1947 году в Москве, в помещении Театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, проходили гастроли Театра им. Ш. Руставели. Благодаря содействию Акакия Хоравы, в Москве вместе с театром оказались и мы — Миша Туманишвили, Асико Гамсахурдиа, Мишель Аблоян и я.

В столовой Московского Художественного театра, к которой была прикреплена труппа, мы неожиданно встретились с Георгием Александровичем. Радости нашей не было предела, мы долго взахлеб беседовали, прогуливались по улице перед МХАТом и жадно вслушивались в замечательно разумные советы своего наставника. Он не казался веселым, но все же шутил, с надеждой рисовал будущее и изо всех сил ободрял и воодушевлял нас, студентов.

Во время гастролей Георгий Александрович присутствовал именно на том спектакле «Отелло», на который была приглашена московская творческая интеллигенция. Тогда я впервые воочию увидел звезд русской литературы и искусства, которых раньше знал только по фотографиям.

У Георгия Александровича было место в амфитеатре, и я пристроился рядом, на ступенях лестницы. Спектакль начался с таинственного ожидания. Появлению Отелло Акакия Хоравы на сцене сопутствовали сдержанные хлопки. Сцена Отелло и Яго из второго акта прошла настолько блестяще, что стала подлинным праздником грузинского актерского искусства. Несмотря на языковой барьер, все было понятно, ясно и завораживающе. Звучание грузинской сценической речи, актерская пластика, внутреннее ритмическое развитие действия и предельно сдерживаемый темперамент, всякую минуту на грани взрыва, производили на зрителя потрясающее впечатление. Зал слушал, затаив дыхание и замерев. Когда Яго, торжествующий победу, склонился над распростертым на полу Отелло, ступил ногою ему на грудь и произнес последнюю фразу: «Срази его, мое оружье…», зал вспыхнул как пламя, и поток оваций и возгласов, казалось, затопил его.

Георгий Александрович схватил меня за руку и, глубоко взволнованный,

по-грузински воскликнул: «Каково, какая победа! Гавимарджвет! Гавимарджвет!»

В антракте Георгий Александрович остановился с незнакомыми мне людьми и гордо растолковывал, объяснял им, в чем состоит тайна успеха грузинского театра, его непререкаемого значения, и то и дело упоминал Котэ Марджанишвили и Сандро Ахметели. Под занавес к концу спектакля он долго и восторженно бросал в сторону сцены: «Браво, Акакий! Браво, браво, Акакий!» Овации не стихали, поздравления продолжались за кулисами. Я стоял неподалеку и следил взглядом, с какой почтительностью и благоговением корифеи русского искусства поздравляли с успехом Акакия Хораву и Акакия Васадзе. Когда с поздравлениями подошел Товстоногов, Хорава тепло пригласил его:

— Дорогой Гога, спасибо! Непременно приходи в гостиницу. Хочу с тобой поговорить!

Мы, ученики Георгия Александровича Товстоногова, долго надеялись, что он вернется в Грузию и отдаст свой огромный талант, интеллект и профессионализм грузинскому театру. Но этого не случилось.

Георгий Товстоногов покорил театр всего мира с русской сцены и своим великим искусством обессмертил и утвердил свое имя в истории русского театра.

Мы, его грузинские ученики, вспоминаем это светлое имя с чувством глубокой благодарности и любви.

Напечатано в журнале «Хеловнеба» в 1997 г. на грузинском языке. На русском публикуется впервые. Авторизованный перевод.

[xlii] См. также воспоминания А. Гребнева, Е. Иоселиани, Н. Урушадзе, Н. Товстоноговой и других. Авторы очень разнятся в определении того, что произошло между Еленой Кипшидзе, Эроси Манжгаладзе и Георгием Товстоноговым. Есть мнение, что никакого увлечения не было вовсе и всему виной неправильно понятые дружеские отношения.

Татьяна Доронина
О МОЕМ ЛЮБИМОМ РЕЖИССЕРЕ

Наверное, я знала его меньше, чем многие, которые будут вспоминать сильного Гогу, наступательного и бескомпромиссного. Я работала с бескомпромиссным режиссером и деликатнейшим, нежным до застенчивости человеком. Пусть это мое впечатление вызовет ироническую улыбку на лицах тех, кто знал его лучше и был ближе к нему, чем я, это не изменит моего мнения о режиссере, которого нельзя было не уважать и не считать внутри себя действительно великим.

«Как жаль, что вы не застали Гогу!» «А вот Гога действительно поставил бы эту “Фабричную девчонку”, как надо!» «А в БДТ теперь билета не достать!» «Гога еще одну премьеру показал. Говорят, идет на ура!»

Эти возгласы я слышала со всех сторон. Актеры Театра Ленинского комсомола работали первый сезон без Товстоногова, им было горько, что золотой век театра кончился вместе с переводом любимого Гоги в тот театр,

который на Фонтанке и который работал теперь на аншлагах с гигантским наплывом зрителей.

А пока в Театре им. Ленинского комсомола я смотрю спектакли, поставленные «Гогой», и восхищаюсь их гармоничностью, ясностью, простотой и изяществом режиссерского почерка и игрой актеров, которые создали свои роли с помощью такого ими любимого и совсем неведомого мне режиссера.

«Фабричная девчонка» Володина шла с успехом, веселым и щедрым. Зрителями были ленинградские студенты, они первые полюбили пьесы, которые названы будут вскоре «новой волной, новым словом» в советской драматургии. Они заполняли этот огромный светлый зал с синими бархатными креслами, они смеялись и затихали, когда надо по смыслу, по сердцу, я их любила, мне радостно было играть для них, и они мне отвечали взаимностью.

«В театре — Гога», — сказал директор Малышев, быстро пробегая в сторону директорской ложи. И сразу в актерском фойе зашелестело: «Гога пришел! Гога спектакль смотрит!»

Мне очень хотелось увидеть, наконец, этого «чудодейственного и легендарного», но ложа, в которой он сидел, находилась в другом измерении, она была где-то «там», в недоступном для меня пространстве, и мне пришлось довольствоваться фразой, которую Георгий Александрович сказал, якобы, после окончания спектакля: «Если бы я поставил эту пьесу, ее бы не пропустили». «Не пропустили», я полагаю, это о ленинградском горкоме либо обкоме партии, либо о том и другом.

«Маленькую студентку» Николая Погодина поставил ученик мастера — Игорь Владимиров, принимать его дипломную работу должен тот, кто его обучал, то есть Гога.

Прекрасные молодые актеры — Римма Быкова, Нина Ургант, Глеб Селянин, Володя Татосов — волновались не меньше, чем дипломник Владимиров. Тот стучал в двери гримерок и сверхласковым голосом, называя каждого исполнителя по имени, вручал программки спектакля с дарственной надписью, каждому написал что-то приятное. Мне адресован был такой пассаж: «Спасибо за талант!» Так он нас готовил к ответственному показу своему профессору. Роль у меня была, что называется характерная, смешная — генеральская дочь, избалованная состоятельными родителями, с излишней инфантильностью и с уверенностью, что жизнь должна ей давать все, что она, Вавка, пожелает.

Занавес зашелестел, зал пустой, поэтому гулкий, несколько человек, сидевшие в литерном ряду, подчеркивали наше актерское одиночество на сцене.

«Денис! Почему шпаргалки считаются злом?» — задает вопрос моя умная героиня, и я слышу, как кто-то из сидящих в литерном, громко фыркнул и встал. Товстоногов смотрел спектакль, расхаживая по залу с сигаретой в правой руке, часто затягиваясь, хмыкая, смеясь, сопя ободряюще, и я, которая наблюдала это в первый раз, не испытывала неудобства, это мне не мешало, а помогало, поощряло и делало смелой, по-хорошему раскованной, творчески

радостной.

После такой «сдачи на диплом» нас собрали в репетиционном зале и сказали, что Товстоногов выскажет нам свои замечания. Он был в сером костюме, белой рубашке и красивом галстуке в мелкую бордовую полосочку. Очки в толстой оправе делали лицо строгим и выполняли добавочную функцию маленькой карнавальной маски. Когда он их снял на минуту, глаза его выглядели беспомощными и почти детскими. Приятно удивили голос — низкий, бархатный — и чарующая манера речи, чуть замедленной, очень убедительной, ни на кого не похожей.

Я боялась, что обо мне он ничего не скажет — роль даже не вторая, а третья — после Быковой и после Ургант. А так хотелось узнать, что он увидел во мне и почему так смеялся. Он смотрел на меня строго, сквозь толстые стекла очков, а голос был приглушен и даже ласков. Я разволновалась и стала говорить «Спасибо! Спасибо!», а надо было просто слушать, тогда бы я запомнила, что именно ему понравилось. После его ухода я спросила Владимирова, не запомнил ли он, какая сцена понравилась больше, на что Игорь Петрович сказал: «Георгий Александрович говорил о твоем сценическом диапазоне, сказал, что палитра большая».

Весь короткий путь от театра до общежития, в котором я жила, я проделала в танце. Кружась в вальсе, благо, кроме домика общежития и забора вокруг, ничего и никого не было. Я пела на счет «три» только одно слово «ди-а-пазон» на мотив вальса Штрауса «Сказки венского леса».

Звонок из БДТ раздался в коридоре общежития на следующий вечер, и я бежала через Кировский мост мимо Летнего сада, по набережной Фонтанки и, задыхаясь от бега и счастья, предстала перед дверью кабинета Георгия Александровича. Рядом стояла Дина Шварц и ободряюще улыбалась.

Гога встал из-за стола и протянул мне руку. «Товарищ Евсеев, наш постоянный куратор, приехал из Москвы. Я с ним говорил о вашем переводе в наш театр. Я в антракте вас с ним познакомлю, нужно, чтобы он нам помог».

Антракт был короткий, Евсеев уезжал «стрелой» в Москву, и вторую половину спектакля я смотрела вместе с неведомым мне доселе куратором и Георгием Александровичем. Я слышала обрывки фраз: «Необходимо… именно в этом сезоне… запускать срочно… очень… формировать труппу… молодежь…» Чиновник из Москвы смотрел на сцену, косился в мою сторону, клонился в другую сторону, где сидел Гога, и иногда коротко кивал головой.

Как интересно и легко было репетировать с Георгием Александровичем! Он не был многословен и назидателен, была какая-то магия воздействия, когда тебе становилось все понятно, а главное, ты чувствуешь, как волнуется, как сжимается сердце, это оно ведет к паузе, в которой надо отдышаться, чтобы после, взяв дыханье, «прострадать» целый кусок текста. И кажется, что это ты, ты сама, все продумала и выстрадала, а на самом деле это ОН бережно и незаметно подвел тебя к этой оценке своим сердцем, своей редкой профессиональностью. И эта «завороженность» Надежды Монаховой, и «тишина и сдержанность» Настасьи Филипповны, и веселье бунта Лушки — все прошло через его сердце и включило меня в тему ту или иную, и заставило

«проникаться» и жить на сцене каждый раз до конца, до предела, вернее, до беспредела.

Когда он уезжал в командировку, репетировала Роза Сирота. Для меня наступали серые дни. Дни репетиций без радости, без открытий, с неожиданностями, которые мешали, оскорбляли.

Репетиции «Моей старшей сестры» закончились тем, что Сирота стала вводить на роль Нади другую актрису — Валю Левенталь. С Валей мы были подругами еще до поступления в институт, поэтому сам факт этого тихого «ввода» и предательства меня показался чудовищным. Приехавший, наконец, Георгий Александрович посмотрел сцены, срепетированные Розой Сиротой, ничего не сказал, а после окончания репетиции подозвал меня и попросил пройти в его кабинет. «Если перевести усилия драматической актрисы на язык хореографии, я бы назвал вас первоклассной балериной, для которой станцевать тридцать два фуэте — пустяк, для вас это легко и просто. Мне в пьесе Володина такие вершины эмоциональные не нужны, мне нужно на сей раз всего пять поворотов! Перестаньте волноваться, завтра на репетиции я попрошу вас “станцевать только пять”».

Его деликатность, его нежелание «обидеть» или расстроить меня замечанием при всех были очевидны и очень много значили для меня. Ценить бережность к тому, что называется нашей профессией, нашей судьбой, я увидела в нем сразу, вернее почувствовала, и, может быть, это стало главным в моем отношении к нему, в моем обожании. Когда через много лет он сказал мне, что я единственный человек, который его не предал, я понимала: он говорит не о своих близких, а о тех, кто ушел от него, кто оставил театр, кто не упомянул впоследствии, забыв, что ОН, именно ОН — Георгий Товстоногов — создал его, поставил на ноги, снабдил смелостью, верой и высокой степенью умения. Среди этих ушедших и не помнящих я одна помнила и ни разу не назвала рядом с именем Товстоногова никакого другого имени, перечисляя своих учителей и тех, кто раскрыл, открыл во мне то, что стало интересным многим.

Те, кто относились ко мне хорошо и желали мне счастливой жизни, говорили: «Что за дурость, что за тупость! Зачем злить такого-то и такого-то, ведь запомнят! Не простят, отыграются! Товстоногов в прошлом, он в Ленинграде, а ты теперь в Москве! Будь гибче!»

Но я знала: оставив БДТ, оставив режиссера величайшей одаренности и редкого ко мне отношения, я должна помнить об этом всю свою жизнь и благодарить за то, что было сделано для меня и из меня. Каждый раз, перечисляя имена тех, кто меня научил и создал, первым именем в этом списке ставлю всегда одно: Георгий Александрович Товстоногов.

К нему можно было только «приходить», «проситься», «умолять». А уходить от него? Это нелепость, это нерасчетливость, в конце концов, это глупость! Почему я совершила эту глупость — теперь я понять и оценить степень безумия не могу. Тогда могла, но могла на уровне какого-то лепета, сугубо женской невнятности. Как говорится, захочет Бог наказать, то отнимет

прежде разум. Я приехала в Москву для «кого-то», а не для себя. Мне бы хватило Москвы «гастрольной» и «съемочной». Но «это» свершилось, и первые «московские гвозди» крепко вцепились в меня своими ржавыми концами. Телеграмма от Товстоногова пришла как спасенье и очень скоро. Он написал, что надо поговорить, что он будет в гостинице «Москва» и по приезде сразу позвонит.

Я спускалась от МХАТа к гостинице, было холодно, неприятный озноб и скудность мыслей: «А как сказать, что не смогу поехать, чтобы его не обидеть?»

Как ясно и как просто сейчас, пройдя километры московских улиц по гвоздям, ответить на все вопросы. Готовность к побегу, к бегу обратно, готовность к любому повороту — так легка сейчас. Что же сдержало тогда, зимой, в этот ветреный декабрь шестьдесят седьмого?

Он встретил меня улыбкой, которая так редко появлялась на его лице, он говорил, как нужна сегодня тема «пасынков судьбы» и как важно сыграть героиню, которая в состоянии силою своею, любовью своею, превратить всякого пасынка в сына, а холодный блеск луны — в теплоту божьего дня. Он рассказывал мне о роли, которая для меня осталась мечтою и которую я должна была играть еще в прошлом сезоне, имея партнерами Павла Луспекаева и Евгения Лебедева. Но Паша тогда заболел, начался его страшный крестный путь, поэтому премьеру играл Фимочка Копелян, а героиню — молодая актриса, которая сыграть ничего не смогла, а пьеса такая нужная, и такая великая роль.

Я лепетала в ответ какую-то чушь о необходимости переезда БДТ с основным составом в Москву, где нет театра такого уровня воздействия, такого современного и сильного звучания, нет режиссера, способного быть мерилом, арбитром в драматическом искусстве, тем более, что в Ленинграде тот же горком или обком закрыли блестящий спектакль по пьесе Леонида Зорина «Римская комедия». А вот в Москве бы не закрыли! Ведь идет же эта пьеса у вахтанговцев! Он слушал меня с грустью, и глаза были беспомощные, когда он снял очки и стал протирать их кусочком замши.

Роль в той пьесе была последней моей работой с Гогой. Я играла в спектакле женщину-приз, которая венчала собою очередного победителя. Сцену соблазнения Диона моей героиней Георгий Александрович поставил блестяще. Когда на репетиции с Юрским, который играл героя, я пыталась сыграть «очаровывание», как я его тогда представляла, Георгий Александрович сказал: «Никакого кокетства! Только “по-товарищески” и на колени ему садитесь, как в кресло, — свободно и комфортно. Тон деловой, говорит конкретно. Когда назначите свидание — делайте это “проходно”, легко, небрежно: “Вечером, вечером… вечером приходите, вечером”, и ушла легко, не оглядываясь».

Сцена получилась неожиданной и очень смешной. Изумленный такой ненастойчивостью, Дион шел за Лоллией, как сомнамбула, как во сне, словно лунатик… Овация после сцены была мощной и очень долгой. Сыграть нам удалось только три генеральных репетиции. Публика заполняла зал до предела,

были заняты все проходы, приезжали театралы из Москвы и из Киева.

Спектакль не пропустили. Нашли, что диктатор в исполнении Евгения Лебедева — явно похож на Никиту Хрущева.

Последний раз живым я видела своего любимого режиссера на просмотре кинофильма о нем, который сняли на «Лентелефильме». Товстоногов позвонил в театр и попросил меня приехать. Сказал, что ему это нужно.

В Доме актера в просмотровом зале он усадил меня рядом, и я чувствовала, как он волнуется, хотя заведомо знает: те, кто участвовал в картине, чьи интервью засняты, говорят, только поклоняясь таланту его и силе его воздействия на окружающий мир.

После просмотра он почему-то стоял в коридоре у двери, из которой выходили зрители, крепко держа меня за руку, словно видел в этом какой-то, понятный только ему знак. Потом повел меня в кабинет Славочки Стржельчика, который был тогда главой Дома актера, усадил в кресло и стал говорить, что он надеется поправиться, что он мне поможет, что приедет в Москву и поставит для меня «Вассу Железнову»…

Через четыре месяца его не стало.

Написано специально для этого издания. 2006 г.

Изиль Заблудовский
ОН БЫЛ ТАКОЙ РАЗНЫЙ…

Так получилось, что, проработав (или прожив) в театре рядом с Георгием Александровичем Товстоноговым все тридцать три года, что он руководил БДТ, я до обидного мало общался с ним как режиссером. Нет, я не могу пожаловаться на свою судьбу: мне довелось сыграть несколько крупных ролей, не считая пяти десятков ролей эпизодических (большей частью на Малой сцене БДТ), но в спектаклях других режиссеров: «Жанну» А. Галина, например, ставил Г. Май, «Розу и крест» А. Блока — В. Рецептер, «Борцы» по пьесе греческого драматурга С. Караса — дипломник А. Гончарова, грек М. Шапанис. Впрочем, в последнем случае Георгий Александрович, обычно всегда принимающий участие в выпуске спектаклей других режиссеров, пришел к нам на «Борцов» за несколько дней до премьеры и переставил, мягко говоря, все и вся; я успел освоить все его предложения, я даже себя зауважал…

Мне вообще кажется, что через два-три года после прихода Товстоногова в театр активно работать с ним смог только тот, кто на лету схватывал, чего хочет от него режиссер, и сразу же мог воплотить его предложения; а еще лучше, если к тому же развивал эти предложения своей импровизацией, естественно, в русле замысла режиссера. И все-таки, думаю, я не в праве рассказывать о работе режиссера Товстоногова с артистом: слишком мало у меня было с ним личных встреч. Но и они были разные…

Помню, в «Горе от ума» в роли Г-на D я придумал качающуюся походку: иду, как гусь, вытягивая шею, как бы вынюхивая, нет ли какой-нибудь сплетни. Выхожу таким «гусем» на сцену — и сразу же из зала голос Георгия

Александровича:

— Изиль, почему вы так странно ходите?

— А он такой был, Георгий Александрович, — отвечаю.

— Ах, он такой был…

И больше никаких замечаний в работе над этой ролью я не припомню.

Совсем по-другому сложилась работа над «Пиквикским клубом». Что бы я ни предлагал, все почему-то не устраивало Товстоногова. Однажды он мне просто сказал:

— Понимаете ли, Изиль, у вас что-то ничего не получается…

Я с ужасом понял, что на грани снятия с роли.

— Я что-то запутался… — пробормотал я.

— Кто вас запутал? — грозно спросил Георгий Александрович.

— Я сам запутался… — в отчаянии пробормотал я.

Как раз в это время приехала московский критик Натэлла Лордкипанидзе (Георгий Александрович любил приглашать на свои репетиции людей, которым он доверял, близких ему по духу, по взглядам). Утром шла репетиция сцены «В тюрьме»; эпизод для Иова Троттера, которого я играл, не самый значимый. В перерыве Мария Александровна Призван-Соколова, артистка, владеющая яркой сценической формой (с Марией Александровной у меня, несмотря на значительную разницу в возрасте, были очень дружеские отношения), советовала мне придумать какой-нибудь «кунштюк», что-нибудь этакое, неожиданное. «Но что?.. — я только разводил руками. — Ведь есть линия роли…» Придя в тот же день на вечернюю репетицию, я столкнулся с Георгием Александровичем и Натэллой Лордкипанидзе, которая после утренней репетиции гостила у Товстоноговых дома. Я не успел улизнуть от греха подальше и вдруг услышал голос Георгия Александровича:

— Вот так, как вы репетировали сегодня утром, Изиль, так и надо репетировать!..

То ли свежий взгляд Натэллы Лордкипанидзе помог, то ли я действительно «вскочил» в роль, не знаю… Но — вот результат.

Больше всего артисты не любили, когда на репетиции появлялась режиссерская лаборатория Товстоногова. Тут Георгий Александрович наглядно демонстрировал участникам лаборатории, как должно общаться режиссерам с артистами. Ведь даже у самых-самых знаменитых есть некое «стеснение» при показе первых «прикидок». Товстоногов, обычно с пониманием относящийся к этим показам, развивал эти «прикиды», подбрасывая все новые и новые приспособления, или же начисто отвергал принесенное, предлагая свое. Но тут!.. Артист становился объектом анализа всех режиссерских ошибок и промахов, он, как кролик, «препарировался» и так, и эдак…

В театре по отношению к Георгию Александровичу никогда и никем не проявлялось никакого панибратства, никакой фамильярности. Он был как бы чуть выше других. Даже самые близкие доверенные лица при разговоре с ним обращались к нему не иначе как Георгий Александрович. В лицо Гогой называли его лишь два-три человека, при этом никогда не переходя на «ты». И Георгий Александрович ко всем, без различия возраста и положения,

обращался только на «вы» — по имени, но на «вы». Исключения составляли только Евгений Алексеевич Лебедев, женатый на сестре Георгия Александровича, Натэлле Александровне, и живший с ним практически одним домом, — и Павел Луспекаев; они оба говорили ему «Гога, ты…» Причем к Луспекаеву сам Георгий Александрович обращался всегда: «Паша, вы…» Был такой забавный случай: однажды на репетиции Георгий Александрович делал какие-то замечания, как это бывало, очень эмоционально. Паша Луспекаев вдруг, погрозив пальцем, на полном серьезе, но с хитрым огоньком в глазах, произнес: «Гога, не кричи, иначе начнется армяно-грузинская резня»[xliii]. Кстати, ценя юмор во всех его проявлениях — от удачного экспромта до остроумного анекдота, Георгий Александрович не терпел пошлости ни в жизни, ни на сцене. Я не припомню случая ненормативной лексики в его спектаклях.

Труппа БДТ при Товстоногове славилась своим редким по слаженности ансамблем. Приходившие в труппу театра артисты далеко не всегда приживались в ней, не находя в работе общего языка с Товстоноговым и с партнерами. «Воспитание» в труппе проходило по-разному. Так, например, когда шла работа над «Мещанами», Товстоногову по разным причинам не удавалось найти исполнителя эпизодической роли Доктора. По замыслу режиссера Доктор должен был быть маленького роста, тогда в сцене с певчим Тетеревым появлялся контраст: эта «мозгля» в давние времена глумилась в больнице над этим мощным человеком. Георгий Александрович пробовал нескольких артистов, но что-то его все не удовлетворяло… Как-то я зашел к Товстоногову по каким-то «вэтэошным» делам (я был уполномоченным ВТО в театре), а он как раз обсуждал с завлитом Диной Морисовной Шварц и режиссером Розой Абрамовной Сиротой, помогавшей ему в работе над «Мещанами», вопрос о Докторе. И вдруг, глядя на меня, Товстоногов говорит:

— Вы, артисты, жалуетесь на отсутствие ролей. Вот мне сейчас нужен Доктор, и ведь никто из вас не предлагает себя на эту роль.

Замечу, между прочим, что Товстоногов к актерским заявкам относился не очень одобрительно, можно было нарваться на едкий, весьма язвительный и даже обидный по форме отказ…

— Но вы же хотели, Георгий Александрович, чтобы Доктор был невысокого роста, а у меня рост под метр восемьдесят пять.

— Да, хотел. Но мне надо, чтобы помимо этого и роль была сыграна.

И на этом — все. Разговор закончился. Когда мы вышли из кабинета, Роза Абрамовна заметила:

— По-моему, он тебе сделал предложение.

Однако же официального назначения не последовало. С одной стороны, — я не попадаю в «видение» режиссера, с другой — не возьмись я за эту работу, даю повод главному режиссеру публично показать, как ленивы и инертны иные артисты. К слову сказать, ведь были случаи, когда, отказавшись один раз от срочного ввода, артист навсегда лишался благосклонности Главного.

Роза Сирота (которой я вообще обязан больше, чем кому-либо, за ее участие в моей творческой биографии) провела со мной несколько репетиций, и после показа Георгию Александровичу я был утвержден на эту роль.

Нашелся, впрочем, и «маленький докторишка» — Георгий Штиль. Получилось два решения: маленький Доктор (Штиль) и большой Тетерев (его играл Павел Панков — фактура весьма внушительная) — и толстый, оплывший Тетерев (Панков) и худой, длинный Доктор (я). А ростом я был даже чуть выше Павла Петровича. Так мы и играли в очередь со Штилем много лет, пока шел спектакль.

Товстоногов, в полной мере обладая чувством юмора, ценил это качество и в других. Человек с чувством юмора мог легко расположить Георгия Александровича к себе, он проникался симпатией к такому человеку. Юмор способен разрядить иную напряженную ситуацию. Когда Товстоногов ставил «Гибель эскадры», я был занят в массовке, играл одного из трех офицеров при адмирале. Шла репетиция сцены с боцманом Кобзой, которого играл Лебедев. Моя сцена «В каюте адмирала» была следующей. Обычно Лебедев репетирует долго, подробно, даже «въедливо». Мне казалось, что времени у меня предостаточно, чтобы отправиться по разным делам в дирекцию, бухгалтерию, билетный стол… Все это находилось в зрительской части, в бельэтаже. И хотя, по моим расчетам, я еще ничем не рисковал, но, походив недолго, решил возвращаться: опоздать на выход — не дай бог, можно было нарваться на очень крупные неприятности, Георгий Александрович мог устроить грандиозный разнос, а если что-то к тому же не ладилось в репетиции, то и вовсе прекратить ее, и виновником этого, конечно, окажется опоздавший. Выхожу на лестницу, а навстречу мне поднимается… Евгений Алексеевич Лебедев: «А тебя там ищут, твоя сцена идет». В ужасе лечу через три ступеньки по коридору вдоль зрительного зала — на сцену… В зале — тихо… Что-то говорит на сцене адмирал… Лихорадочно думаю: выходить или уже не выходить совсем?.. А, была не была!.. Тихонько приоткрываю дверь павильона-каюты, протискиваюсь на сцену… От растерянности не могу вспомнить, где я в этот момент должен стоять… Ка-жет-ся… кажется, ближе к адмиралу… Тихо-о-нечко пробираюсь к нему и вдруг — из зала окрик:

— В чем дело, Изиль?! Мало того, что вы опоздали, вы еще не знаете, где встать! Вы что, адмирала собираетесь играть?

У меня непроизвольно вырвалось:

— В свое время…

Повисла пауза, и через мгновенье слышу спокойный и даже дружелюбный голос Георгия Александровича:

— Так зачем же так торопиться?..

Репетиция пошла дальше.

Товстоногов не любил общений с властью. Сын репрессированного, он старался держаться от нее подальше, мне кажется, что он ее даже побаивался, зная, на что она способна — пример Мейерхольда был у него перед глазами.

Удивительно, что этот весьма солидный, глубоко уважаемый, даже обожаемый многими в труппе человек, получивший все звания и регалии, какие только есть, по-детски очень обижался, когда по дошедшим до него слухам кто-то что-то о нем не так сказал. Хотя порой такого на самом деле и не было. Мне самому случилось стать одной из жертв такого навета. После премьеры

«Скорбящих родственников»[xliv] состоялся обычный в таких случаях актерский банкет. А двумя днями позже я встречаю Георгия Александровича у репетиционного зала на четвертом этаже, возле закулисного буфета, и на свое обычное приветствие вдруг слышу:

— А вам, Изиль, я больше руки не подам.

Мне стало не по себе.

— Что случилось, Георгий Александрович?! Почему?..

— Вы плохо обо мне говорили на банкете.

При разговорах с Товстоноговым я не отличался особенной смелостью или, тем более, дерзостью, скорее наоборот; но тут я пришел в ярость:

— Кто вам это сказал?!!

— Я сам слышал.

— Вы не могли этого слышать, потому что этого не было!

— Вы были пьяны и не помните.

— Вы когда-нибудь видели меня пьяным?!

Так мы дошли до его кабинета и вошли внутрь. Я не переставал нападать, он вяло отбивался. Ничего не добившись, я выскочил из кабинета — и тут сталкиваюсь в дверях с Натэллой Александровной, сестрой Георгия Александровича, она тоже была на банкете и сидела рядом с ним.

— Натэлла, Георгий Александрович уверяет, что я сказал о нем на банкете что-то неподобающее, что он сам слышал.

— Он ничего не слышал, — спокойно заметила Натэлла.

И — то ли я убедил Георгия Александровича в своей невиновности, то ли были еще какие-то обстоятельства, но никаких последствий этот инцидент не имел, с Георгием Александровичем мы общались потом, как будто ничего между нами не произошло.

Работая над новыми спектаклями, Товстоногов никогда не боялся советов со стороны. Любой из находившихся во время репетиции в зале мог подойти к Георгию Александровичу и предложить какое-то свое видение того или иного куска. Естественно, далеко не все эти предложения принимались, чаще всего они отвергались, но выслушивал предлагавшего он всегда с полным вниманием, и, если отвергал, тут же объяснял, почему это предложение для него неприемлемо.

Твердый в убеждениях, касающихся вопросов творческих, Товстоногов часто бывал непрактичным и даже нерешительным в делах житейских. Однажды в одной из зарубежных поездок театра он приобрел ботинки ярко-оранжевого цвета. Один из артистов, увидев их, воскликнул: «Как у Остапа Бендера!» Георгий Александрович смутился и через пару дней пришел в перекрашенных ботинках. Когда его спросили, зачем он это сделал, он ответил: «Понимаете ли… как у Остапа Бендера». Подобное произошло и когда Георгий Александрович приобрел автомобиль какой-то иностранной марки, который имел редкий в то время серебристый цвет. Кто-то из уважаемых им людей заметил: «Как консервная банка». И машина была перекрашена.

Прошло уже много лет, как Георгия Александровича нет с нами. Каким я его вспоминаю? Жестким? Добрым? Умным? Наивным? Общительным?

Недоступным?.. — Всяким. Разным. И почти всегда неожиданным, когда не знаешь наперед, чего ждать от встречи, от разговора с ним.

Написано специально для этого издания. Публикуется впервые.

[xliii] Отец Луспекаева по национальности армянин.

[xliv] Пьеса Б. Нушича поставлена в БДТ югославским актером и режиссером Стево Жигоном 1984 г.

Татьяна Иванова
ВСПОМИНАЮ О НЕМ ТОЛЬКО С ЛЮБОВЬЮ…

Я до сих пор влюблена в этого человека. Недавно опять увидела его лицо по телевизору — защемило сердце; и я подумала: какие чувства у меня сохранились к Георгию Александровичу? Ведь сколько воды утекло, я ушла из театра в 1980 году, двадцать пять лет назад, а проработала там десять. И его уже пятнадцать лет нет на свете… Безмерное уважение? Безмерное преклонение перед его великим талантом? Благодарность за то, что успел дать мне за годы работы в его театре? И поняла — любовь. В самом высоком, самом трепетном, самом святом смысле. Нельзя, по-моему, не любить этого человека, несмотря на то, что он как бы пребывал на горе, а мы все — где-то внизу, он был мэтр, а мы — ученики; он бывал непримирим; но нельзя было не влюбиться в него. Это был человек огромной души, огромного обаяния, огромной воли, огромного интеллекта. Всех видевших его поражала даже его внешность — скульптурное лицо, импозантность, походка, взгляд, голос…

О, этот голос… Говорят, кое-кто в театре работал только для того, чтобы слышать голос Товстоногова. С чьим тембром можно было сравнить звук этого серебристого грудного баса? Черкасов?.. Толубеев?.. Нет, пожалуй, я не вспомню голоса такой красоты. А какая дикция, какая культура произношения!.. А как он читал стихи! Я очень люблю стихи, я знаю в них толк. У нас на спектакле «Ханума» его голосом озвучивались интермедии между картинами. Это было изумительно. Я никогда не встречала такого проникновенного чтения, такого чувства стиха.

Я пришла в БДТ в 1969 году, сразу после театрального института. Этим шагом я очень огорчила моих дорогих, обожаемых учителей — Василия Васильевича Меркурьева и Ирину Всеволодовну Мейерхольд. Они мечтали, что я пойду к ним в Пушкинский театр, буду играть с Василием Васильевичем на этой сцене (они очень меня любили). Но я чувствовала — мне нужна рука серьезного режиссера. В Пушкинском такой «руки» не было. Георгий Александрович дал мне главную роль в спектакле «Валентин и Валентина» Михаила Рощина. Моим партнером был Володя Четвериков, чудесный актер. Где он теперь?.. А репетировал с нами Сандро Товстоногов. Мы работали не один месяц и не просто развели мизансцены, а уже вышли на большую сцену, с декорациями, были сшиты костюмы, спектакль был почти готов. Но вот пришел Георгий Александрович. Работу Сандро он одобрил, но тут примешались какие-то организационные вещи. В общем, Георгий

Александрович стал доделывать спектакль сам. А вернее, переделывать — с его-то фантазией, энергией, мастерством, видением перспективы… За десять дней он переделал спектакль совершенно, переставил все акценты. Это были десять дней, которые потрясли меня и перевернули мою жизнь. Навсегда и навеки. Я впервые увидела, как работает Товстоногов. Меня поразили не только точность его, он каждый раз попадал точно в суть проблемы, замечания попадали сразу в цель; прежде всего, поразило, что Георгий Александрович одновременно следил за всем. Он не просто проходил сцену с актером, но сразу определял свет, музыку, движение декорации, характер костюма. Я удивлялась, как можно одновременно следить за всем. Товстоногов видел спектакль сразу как целое. Деталей для него не было, все было важно. Вот хоть пример с моим костюмом. Мне для роли была сшита в мастерских пышная белая шуба. Когда Товстоногов увидел меня в ней на репетиции, он сказал: «Какой ужас…» В самом деле, моя героиня — простая девушка-студентка, эта шуба никак не вязалась с ее образом. И другие мои костюмы выводили образ на какой-то другой уровень, я была представителем какого-то непонятного класса. Однажды я перед репетицией вышла зачем-то на сцену в своем тренировочном костюме, в котором всегда хожу. Я хотела что-то спросить у Георгия Александровича. Он меня увидел и вдруг воскликнул: «Таня, вот это то, что надо!.. Я в смысле костюма». И я стала играть роль в своем тренировочном костюме, своем личном. Я его сносила на сцене за несколько лет.

Георгий Александрович влезал во все мелочи. А главное, как я уже сказала, — он все видел комплексно. Он был постановщик по своей природе. Спектакль «Валентин и Валентина» шел несколько лет. Это был очень неплохой спектакль. Менялись исполнители, вместо Володи Четверикова, когда он ушел, главную роль стал играть Виталик Юшков. А под конец я огорчила Георгия Александровича. Шел 1980 год. У меня были серьезные предложения в кино. Надо было уходить из театра. Я пришла к Товстоногову. Сидела в приемной — к Георгию Александровичу не так легко было попасть на прием, даже нам, артистам. У меня все внутри трепетало — как я скажу? Он так хорошо ко мне относился… Вхожу и говорю: «Георгий Александрович, я вас очень люблю. Но у меня сложилась трудная ситуация. Мне надо уйти из театра».

Он помолчал (по его лицу никогда не узнать было, что он думает). Потом сказал: «Это очень грустно, Таня. Но, надеюсь, вы не дадите умереть нашим спектаклям. Я очень прошу вас продолжать играть роли, которые вы играете».

И я продолжала в течение года играть спектакли, где была занята. Приходила и играла. Мне это грустно рассказывать…

Написано специально для этого издания. Публикуется впервые.

Валерий Ивченко
С НИМ БЫЛО ЛЕГКО И ПРОСТО…

Мне всегда было важно знать имя персонажа, которого предстоит сыграть,

его отчество и фамилию, если, конечно, таковые имеются. Особенно в классических пьесах. Ведь это визитная карточка действующего лица, в которой автором зашифрована самая важная, самая существенная информация о личности и судьбе героя. Если угодно, это формула души, некое семя, зернышко, в котором сокрыт цветок человеческой неповторимости.

В самом деле, что за чудо этот Кандид Касторыч, какая восхитительная смесь французского с нижегородским, какая острота и язвительность и какая трагическая хрупкость и беззащитность в этой фамилии — Тарелкин. Хлоп! И вдребезги.

А вот судьба: все начиналось просто и ясно — Егор, но не выдержала напряжения до предела натянутая струна отчества — Дми-три-е-вич, и лопнула фамилия — Глумов, коротко и больно.

И — эх! Какую ширь и даль светлую таит в себе этот Кон-стан-тин Са-тин, как щемит сердце от этого бесконечно длящегося н-н-н…

Мне выпало великое счастье сыграть эти три роли в спектаклях, поставленных на сцене БДТ Георгием Александровичем Товстоноговым.

И чем дальше уносит нас бурная река времени от того мгновения, когда перестало биться сердце мастера, тем ярче и рельефнее высвечивается его мощная фигура. Вот уж, поистине, большое видится на расстоянии.

Товстоногов! — и воображение рисует могучий ствол векового дуба, прочно вросшего корнями в тощую северную почву, Георгий водружен на этом пьедестале всадником, воином-победителем, и там, высоко, на фоне бледного прозрачного петербургского неба, как знамя тех, кто своим гением создал великую культуру города, развевается отчество — Александрович.

Он исповедовал на театре принцип «добровольной диктатуры». Судьба оснастила его всем необходимым для роли «диктатора». Дала ему ум, волю, мощь таланта, маленький рост, чеканный профиль, неповторимый рокочущий голос и гекзаметр имени, отчества и фамилии — Георгий Александрович Товстоногов. Невольно всплывают в памяти пушкинские строки: «Невы державное теченье».

Ему суждено было продолжить и развить классическую реалистическую традицию русского театра в условиях государства, построенного на принципах диктатуры. Он был обласкан властью, удостоившей его всеми государственными наградами, какие только были в то время: он был депутатом Верховного Совета СССР, Героем Социалистического Труда, лауреатом Ленинской и Государственных премий, народным артистом СССР, имел несколько орденов Ленина и при этом не был членом партии; руководимый им театр постоянно гастролировал с огромным успехом за границей в ту пору, когда поездка за рубеж была величайшей редкостью; он не был диссидентом, но его вызывали на идеологическую комиссию, запрещали спектакли, у него были могущественные враги, достаточно назвать члена Политбюро, секретаря Ленинградского обкома Романова.

Он, чутко ощущавший время, злобу дня, утверждавший, что концепция спектаклей находится в зрительном зале, в своих лучших спектаклях как бы и не замечал это самое время. Он занимался вечными вопросами бытия и

обращался к совести человеческой, и это оказывалось самым нужным и современным. Его интересовала на театре жизнь человеческого духа.

Он жил как классик и ушел как классик, вместе с эпохой, его родившей и так мощно им отраженной в спектаклях БДТ.

Судьба уберегла его от унижения развенчанием, от жажды реванша, улюлюканья толпы, от забвения при жизни. Словом, всего того мутного, что неизбежно при исторических разломах и крушениях.

Так случилось, что я стал свидетелем и участником событий последнего периода жизни Георгия Александровича. Эти шесть лет вместили в себя и последнюю попытку мастера возродить творческую жизнь своего любимого детища, влив в него свежую кровь (в театр была приглашена Алиса Фрейндлих, большая группа молодых артистов знаменитого додинского курса) [xlv]; и трагическое осознание того, что его время кончилось, грядут новые времена; и внезапно обрушившуюся на него физическую немощь. Он катастрофически не был готов к старости.

Все это нашло отражение в творчестве. Ведь как совпало: конец жизни и конец эпохи. Он это пытался осмыслить. Даже названия лучших спектаклей, поставленных в этот период, имеют некую мистическую символику: «Смерть Тарелкина», «На всякого мудреца довольно простоты», «На дне». Конечно же, тогда этого никто не понимал и не видел.

Итак, все по порядку.

1982 год. Расцвет застоя. В красавце Киеве он цветет особенно буйно и пышно, обещая обильный урожай сочных и сладких плодов развитого социализма. Я, ведущий артист Киевского украинского театра им. И. Франко, любим зрителями и уважаем сослуживцами, но червь творческого неудовлетворения время от времени гложет мое актерское сердце.

В конце февраля, в ознаменование 60-летия образования СССР, Театр им. И. Франко привозит в Ленинград свои лучшие спектакли. Среди них «Дядя Ваня» А. П. Чехова, где я играю Астрова. На спектакль приходит Георгий Александрович. Словом, обычная история. Весной 83 года, ровно через год, я получаю приглашение от Георгия Александровича поступить в труппу БДТ, театр, который на протяжении десятилетий был живой легендой не только для меня. Я знал артистов театра по фильмам и телевизионным постановкам, знал книги Товстоногова по режиссуре, но впервые увидел спектакли БДТ лишь в 1980 году, когда театр приехал на гастроли в Киев. Это были «История лошади» и «Тихий Дон». Трудно передать ажиотаж, возникший вокруг этих гастролей. Скажу лишь, что люди проникали на спектакль через вентиляционные трубы.

Мне спектакли понравились, но потрясения, которое я испытывал, скажем, незадолго перед тем на «Кавказском меловом круге» Р. Стуруа, не было. Потрясение было потом, уже в Ленинграде, на «Мещанах».

Запомнилась первая встреча с Товстоноговым в киевском Театральном институте, а, может быть, это было рядом, в Доме художников, в какой-то большой аудитории. Тьма народу, гроздьями — студенты, я едва втиснулся в толпу где-то на самом верху, а внизу блистательный дуэт: мэтр и Дина

Морисовна Шварц. Он — в шикарном светлом клетчатом пиджаке, под рубашкой шейный платочек, дымчатые очки, орлиный профиль, на пальце перстень с крупным зеленоватым камнем, неизменная пачка «Мальборо» на столе. Нога на ногу, в руке дымящаяся сигарета, негромкий рокочущий голос и звенящая, напряженная тишина. Таким я себе представлял Воланда в пору моего увлечения романом Булгакова. Чуть сзади и сбоку мудрая, походящая на сову Дина Морисовна, с саркастической улыбкой взирающая на аудиторию. Георгий Александрович, не оборачиваясь, время от времени, обращается к ней за той или иной справкой, и первый завлит Союза, едва отстранив ото рта руку с сигаретой, все так же разглядывая публику, бесстрастно выдает нужную информацию. Запомнился Олег Борисов, с несколько отстраненным видом присутствующий на встрече, очевидно тяготившийся отведенной ему ролью антуража.

Нет, я не был разочарован встречей с кумирами, напротив, в сиянии славы они мне показались нездешними существами, «людьми высшего порядка», как выразился чеховский дядя Ваня. Некое сосущее чувство страха и восторга, кажется, навсегда осталось со мной.

И вот в марте 1983 года я стою на проходной «Свердловки» с Ирой Шимбаревич и ожидаю, когда он выйдет. Я на один день прилетел из Киева на переговоры, а он в это время проходил курс лечения. Разговор был пятиминутный, деловой. Георгий Александрович сказал, что у него в мужской части труппы открылась вакансия, Олег Борисов по состоянию здоровья переезжает в Москву, и мне предлагается занять не место, а положение Борисова. Сейчас, спустя шестнадцать лет, я вспоминаю этот разговор и поражаюсь емкости и точности сформулированной режиссером задачи: занять место — пассивное действие, но занять (понимай — завоевать) положение — требует мобилизации всех твоих ресурсов, активного действия. К счастью, я тогда этой тонкости не уловил.

Мы обсудили квартирный вопрос, и когда выяснилось, что я не смогу обменять свою киевскую квартиру, он предложил мне некоторое время пожить в общежитии театра, с условием, что мне дадут квартиру. И через полгода я действительно переехал в хорошую трехкомнатную квартиру в центре города. И, наконец, главное — он сказал, что начинает работу над пьесой Горького «На дне», где мне предлагается роль Сатина. Вечером я брел по сырому, промозглому Невскому в поисках ночлега, и мне казалось, что это все происходит не со мной. Я не знал тогда, что Сатина я сыграю только через четыре года и что это будет последний спектакль Товстоногова.

А летом (я не помню, был это июль или август) Георгий Александрович с Натэллой Александровной и Лебедевым приехали в Киев на отдых. Я был приглашен к нему на встречу в правительственный санаторий. Запомнились роскошные апартаменты, в которых партийная элита поправляла свое здоровье.

Меня поразил Георгий Александрович. Он был мил, обаятелен и по-домашнему уютен. С ним было легко и просто — и необыкновенно интересно. Он рассказывал о МХАТе, о «Днях Турбиных», которые смотрел одиннадцать раз, о Немировиче-Данченко, посоветовавшем ему изменить фамилию

Товстоногий на Товстоногов, рассказывал о том, как арестовали Мейерхольда, и о том, как его, Товстоногова, вызывали на ильичевскую идеологическую комиссию по поводу эпиграфа к спектаклю «Горе от ума». Я чувствовал, что ему нравится разговаривать со мной. Накануне все семейство было на спектакле «Моя профессия — синьор из высшего общества», где я играл главную роль. Спектакль пользовался огромным успехом у киевлян. Зрители были в курсе того, что меня пригласил Товстоногов, и, узнав его в зрительном зале, обращались к нему с просьбой: «Не забирайте у нас Ивченко», о чем, с видимым удовольствием, и рассказал мне Георгий Александрович.

А незадолго до этого я написал ему письмо, в котором поделился с ним тревогами и сомнениями по поводу предстоящего перехода в БДТ. Он ответил мне письмом же, что рискуем мы вместе, он и я, но что есть риск оголтелый, бездумный, а есть риск осмысленный, разумный, и что он надеется на благополучный исход. И еще он советовал мне настроиться на длинную дистанцию, что БДТ — это такой театр, где все происходит медленнее, чем в других театрах, где все дело не в количестве, а в качестве. И в пример привел Орленева, сыгравшего семьсот ролей, и Хмелева с его семью ролями.

Моя встреча с Георгием Александровичем укрепила меня в решимости перейти в БДТ. Как я теперь понимаю, эту задачу и ставил перед собой режиссер, приглашая меня на встречу. В его работе не было ничего случайного. В этом я неоднократно убеждался потом.

И вот уже сентябрь, и ленинградская осень с дождем и снегом так непохожа на тихое золото Киева. Я впервые переступил порог знаменитого товстоноговского кабинета.

Выяснилось, что дебютировать я буду в роли Андрея Буслая в пьесе А. Дударева «Порог», и это будет в январе 1984 года. На мой растерянный вопрос, а что же я буду делать в эти три с лишним месяца, последовал лаконичный ответ: «Осваивайте город».

По правде говоря, я испугался, я показался себе маленьким, самонадеянным, потерянным провинциалом в этом огромном лабиринте Большого драматического, где я никак не мог сориентироваться и долго плутал без провожатого, прежде чем попасть туда, куда мне было нужно. Кто я и зачем я здесь? Я робко спросил: «А что театр репетирует сейчас?» — на это Георгий Александрович ответил, что сейчас идет работа над оперой А. Колкера «Смерть Тарелкина», но для меня там работы нет, а в главной роли Евгений Алексеевич Лебедев. Я попытался хоть за что-то ухватиться и продолжил уже исчерпанную тему работы. Дескать, может, я сыграю там какую-нибудь маленькую роль и таким образом войду в коллектив. Теперь я понимаю, что дебютом в маленькой второстепенной роли положения Борисова в БДТ не завоюешь. Но тогда мне нужно было обрести почву под ногами. На мою просьбу почитать либретто последовал твердый ответ: «Валерий Михайлович, у нас в театре ролей не выбирают». Я смутился и что-то такое прожевал, что, дескать, я не в том смысле. «А знаете что, пожалуй, вы правы, — пришел ко мне на помощь режиссер. — Там есть небольшая роль интеллигентной личности, правда, на нее назначены два исполнителя — Богачев и Заблудовский[xlvi], но это не имеет

значения. Работа экспериментальная, получится — хорошо, не получится — никто не осудит. Тем более, что там будет занята в эпизодической роли одной из “дочурок” — Алиса Фрейндлих, это будет ее дебют, да и ваш, кстати». Ему явно нравилась эта идея. «Так что, пока театр будет гастролировать в Японии, вы учите с Колкером партию Личности».

Затея с дебютом Фрейндлих не состоялась, а я стал ходить на репетиции, и меня поразила раскованная, демократическая атмосфера, в которой проходила работа, репетировали азартно, сообща. Все наперебой что-то советовали Товстоногову, и я с удивлением увидел, что он терпеливо выслушивал каждого и обсуждал предложение. Я отметил, что все — и главные, и «массовка» — увлечены общим делом. Ни одного косого взгляда или кривой ухмылки. И каждый на своем месте талантлив. Для меня это было ново. Я успокоился и с удовольствием окунулся в эту благодатную атмосферу.

Затем театр на полтора месяца отбыл в Страну восходящего солнца, а я в благословенный Киев доигрывать спектакли.

В конце ноября заведующая труппой Ольга Дмитриевна Марлатова срочно вызвала меня в Ленинград по требованию Товстоногова. Снова я в знакомом кабинете, и режиссер почти официальным тоном извещает меня, что Лебедев роль Тарелкина играть не будет, что после разговора с Колкером, который «вами очень доволен, я решил, что Тарелкина будете играть вы. Свяжитесь с Колкером и учите партию», — сказал маэстро и на полмесяца укатил в Париж.

Разговор с Товстоноговым состоялся примерно 27 – 28 ноября, а на 23 декабря была назначена премьера. На программке спектакля Георгий Александрович написал: «Валерий Михайлович, поздравляю Вас с блестящим дебютом. Вот уж поистине “сила и случай!”»

«Сила и случай» — цитата из роли Тарелкина.

Сейчас, спустя годы, меня поражает его мудрость, прозорливость, знание человеческой природы, знание сущности актерской профессии. Нет, это не «бездумный оголтелый риск», не произвол «диктатора», а тонкое, ювелирное владение профессией. Так ведь было не только со мной, так было с Олегом Басилашвили в Хлестакове, так было со Смоктуновским в «Идиоте». Да мало ли с кем. Это прием: поставить артиста в экстремальную ситуацию, где роль требует не читки, а «гибели всерьез». Можно долго и кропотливо выстраивать с артистом роль, бережно помогая (что он и делал) артисту родить образ. А можно бросить его за борт, как бросают моряков, когда хотят научить плавать. Но на это имеет право только тот режиссер, который любит артиста и верит в него. И этим бесценным даром в полной мере был наделен Георгий Александрович.

Во время репетиций мы обменялись с ним не более чем двумя десятками фраз. Вводил меня в уже отрепетированные два акта режиссер Милков, давший мне полную свободу. Ведь все усилия — и мои, и Колкера, и Милкова — были сосредоточены на музыкальной стороне роли, а все остальное происходило как бы по наитию. Мы показали Георгию Александровичу по его возвращении два акта, он все принял, затем на какой-то из репетиций, которые уже шли с оркестром на сцене, он сказал: «Сейчас мы поднимемся в репетиционный зал и

сделаем монолог из третьего акта». Мы поднялись, я показал ему в пластике монолог, он сказал: «Хорошо», — и мы спустились на сцену. Это было фантастическое время, я впервые ощутил неизведанное чувство полета. При предельном напряжении духовных и физических сил это было какое-то самоистребление, оборачивающееся освобождением и самовосстановлением. Это как в космическом полете — преодолевая земную атмосферу, корабль начинает светиться, сжигая свою оболочку; так и артист в экстремальной ситуации сжигает все наносное, случайное, эгоистичное, и высвобождается сущность, о которой он и не догадывается. Позже, читая Евангелие, я понял слова Спасителя: «Кто погубил свою душу, спасет ее». И во все время репетиций я чувствовал его взгляд, он все время был со мной. Мне казалось, что мы чувствовали, думали одинаково, вернее, единодушно. Наверное, именно это имел в виду Немирович, когда говорил: «Режиссер должен умереть в актере».

Я пришел в БДТ профессионально оснащенным, умелым, у меня был замечательный учитель — Владимир Николаевич Оглоблин, научивший меня ремеслу. Кстати, они в чем-то схожи с Георгием Александровичем. Под руководством Оглоблина я делал первые шаги в режиссуре. Как-то, беседуя с Георгием Александровичем, я сказал, что по образованию я режиссер, и назвал поставленные мною спектакли. Он ответил: «Валерий Михайлович, режиссура — это другая профессия, и давайте мы с вами условимся никогда к этой теме не возвращаться. Вот Сережа Юрский погубил себя этим. Ему мало было быть первым артистом, ему хотелось стать властителем дум». Так вот, с моим учителем я сделал немало интересных ролей, он меня научил тому, что называется «выкладываться», но летать меня научил Товстоногов. Да, действительно, режиссура это другая профессия. В конце концов, спектакль может поставить почти любой опытный артист. Талантливый режиссер может втиснуть артиста в жесткий рисунок роли, четко и грамотно выстроить спектакль. Но заставить артиста светиться может только великий режиссер.

Мне очень нравится фотография, где молодой Товстоногов, очевидно что-то объясняя артистам, вдохновенно поднял вверх правую руку с вытянутым указательным пальцем. Это указующий перст, характерный жест Товстоногова на репетиции, жест Творца, вдувающего душу в Адама с фрески Микеланджело.

Но почему именно «Смерть Тарелкина»? Что привлекло мастера в этой истории? О спектакле много написано, и в основном о его общественном, социальном звучании, а я рискну предположить (в свете того, что мы уже знаем и что современникам не было известно), что для Товстоногова это была еще и попытка преодолеть страх смерти, может, и подсознательная. Ведь это гипнотизирующий сумрачный колорит, сугубо петербургский — эти инфернальные личности в черных крылатках, цилиндрах, с блестками в глазах; это оцепенение человека, заглядывающего в лицо смерти, и судорожное преодоление ужаса экзальтированным кривлянием и буффонадой, этот гроб с натуральным «мертвецом» и задыхающиеся от зловония «персонажи», затыкающие носы; а рядом эта «торжествующая плоть» «дочурок» и их

«мамаши» Брандахлыстовой… И, разумеется, его устраивал герой, неистово борющийся за жизнь, отчаянно играющий со смертью, и в этой игре как бы сжигающий себя и в конечном итоге побеждающий смерть. Я помню, как он говорил с горящими глазами: «Понимаете, Валерий Михайлович, это очень сильный ход, что Тарелкин не умирает, он становится на место Варравина». Все это, как мне кажется, не умещается в те границы, которые отвели современники этому спектаклю. Конечно, это уже область предположений, гаданий, но представляется, что, выбирая это название, режиссер, помимо всего прочего, хотел устроить некий жутковатый аттракцион, пройдя через который он с облегчением стряхивал с себя наваждение и радовался жизни, — а вместе с ним и благодарные зрители. Ведь не затем же, чтобы увидеть торжество зла, ходили они на спектакль.

Написано специально для данного издания. Публикуется впервые. К сожалению, В. М. не написал второй части, которая им замышлялась. А там могли быть подробности работы над ролями Глумова и Сатина.

[xlv] Е. Попова, М. Морозов (доныне актеры АБДТ), И. Селезнева и М. Леонидов (которые довольно скоро ушли из театра).

[xlvi] Роль Просвещенной личности в «Смерти Тарелкина» эти актеры играли в очередь.

Юрий Изотов
Я СТАРАЛСЯ ЖИТЬ ТЕМ ЖЕ, ЧЕМ И ОН

В 1957 году я только что пришел из армии, необходимо было в течение месяца устроиться на работу, иначе мне грозило обвинение в тунеядстве, по тем временам нешуточное. Могли выслать на 101-й км. Семья Кирилла Юрьевича Лаврова в то время жила в общежитии театра. А моя мать была заведующей РОНО Фрунзенского района. Тогда Лавров еще не был нынешним Лавровым, его малолетнего сынишку надо было пристроить в детский сад. Вместе с секретарем парторганизации, артистом Евгением Ивановым, они отправились в РОНО, чтобы буквально на коленях выпросить место для ребенка. Мать рассказывала, как они вошли в ее кабинет строевым шагом, но на коленках, чем и развеселили ее: «Дайте местечко для сына в детском саду!» — «А у меня тоже есть сын, балбес, вернулся из армии, ему надо срочно устроиться на работу. Иначе — тунеядец». Раньше мы все жили по принципу: «Ты мне, я тебе!» Блатом это называлось. И вот Лавров привел меня в театр, в цех электриков. Тогда-то в темноте зала, на репетиции спектакля «Синьор Марио пишет комедию» я впервые увидел Г. А. Товстоногова. Раньше я бывал в театрах, но театралом не был. А тут вижу — от одного человека в темном зрительном зале зависит все в этом учреждении. Он, как волшебник, решает все проблемы нового спектакля, прямо здесь, сейчас и на моих глазах. В это время, на мое счастье, в радиоцехе освободилось место.

В театр я ходил, как на праздник, в лучшем костюме, ежедневно чистил ботинки. Однажды театр поехал в Ригу со спектаклем «Идиот». Георгий Александрович оставлял в Ленинграде всех заведующих цехами на репетиции «Пяти вечеров», где я был крепко задействован. Я подхожу к нему: «Георгий

Александрович, меня завтра не будет на репетиции, потому как еду в Ригу». — «Я же сказал, что все заведующие цехами остаются здесь!» — «Я не заведующий». — Он тут же повернулся к кому-то: «А почему он не заведующий?» — В тот же день к вечеру я стал заведующим цехом и звукорежиссером театра. С этого момента все звуковые проблемы театра уже должен был решать я. Г. А. постепенно привык ко мне и очень плотно работал со мной, учил.

Я стал заниматься фонотекой, собирать шумы и звуки для спектаклей: проходы, птицы, лягушки, самолеты, поезда и прочее. Одним словом, «театральный звук», создание сценической атмосферы. Это вдруг оказалось таким интересным Для меня и нужным для идущего в гору театра делом! Глядя на Гогу (так мы его звали «за глаза»), я старался жить тем же, чем и он. В то время в театре все было четко, ясно и понятно. Каждый занимался своим делом и отвечал за него. При подборе музыки, звуков в первые годы я лишь с третьего-пятого раза попадал во вкус Георгия Александровича и очень тяжело переживал это. Покажу ему пять музыкальных номеров — последний попадет в точку. А в финале нашей общей жизни я уже это делал с первого раза. Георгий Александрович учил меня, прививал вкус к театральному делу и постепенно стал доверять мне. Я очень гордился этим доверием. Хотя задачи были очень сложны по замыслу и для исполнения, но работать было почему-то легко, я работал с удовольствием.

Наглядевшись на работу Товстоногова, я решил всерьез заниматься театром и ничего другого в своей жизни уже не хотел и не представлял себя где-либо еще. БДТ — первое в моей жизни место работы и, думаю, последнее. Решил поступать в театральный институт на режиссерский факультет, ничего не сказав Товстоногову. Сдаю экзамены, вдруг Георгий Александрович останавливает меня в театре: «Юра, я видел вашу фамилию среди абитуриентов у себя на курсе, как вы себе представляете совмещение работы в театре и учебы в институте на дневном?» И попросил меня перевестись на театроведческий факультет. Я согласился. Для этого перевода он нажал какую-то «кнопку» и сказал мне потом: «Неважно, какой факультет вы закончите. Важно, как вы будете практически работать. И потом: зачем вам это надо? Вы присутствуете на всех репетициях в театре. У вас такая театральная профессия! Ни один студент не имеет столько практики. А с третьего курса я дам вам ассистировать на репетициях нового спектакля!»

На театроведческом факультете у Н. А. Рабинянц и Т. А. Марченко я с удовольствием писал курсовые, участвовал в семинарах. Товстоногов забыл про свое обещание насчет ассистирования, я же посчитал нескромным напоминать ему, надоедать ему своими режиссерскими планами; так тихо и плавно мечта ушла, никакой режиссуры для меня не случилось. Но не знаю, как сложилась бы моя жизнь, не встреть я его тогда в темном зале на репетиции «Синьора Марио». В космос я, конечно бы, не полетел, великим ученым не стал бы. Но я счастлив тем, что почти пятьдесят лет провел в стенах БДТ и всегда был нужен ему. За эти годы по звуку и музыке я выпустил более ста восьмидесяти спектаклей. Большинство из них — под руководством

Товстоногова. Всей своей жизнью в театре я обязан Георгию Александровичу и Кириллу Лаврову, который познакомил меня с ним, и своей матери, сумевшей найти в нужный момент свободное место в детском саду Фрунзенского района.

Театр никогда не давал нам много денег, зарплата у нас была обыкновенная. Я же рассуждал так: есть зарплата материальная, а есть моральная — работа в таком театре, причастность к чему-то высокому, великому. «Пять вечеров», «Мещане», «Горе от ума», «История лошади», «Ревизор» и проч., и проч. А многочисленные гастроли? А возможность посмотреть мир? Мы не были только в США и Австралии. (Я как-то посчитал, что при Товстоногове был за рубежом восемьдесят семь раз!) И это в те времена! Все это и было той высочайшей моральной зарплатой, которую редко кто получал. Сейчас я это особенно хорошо понимаю — лучше, чем тогда. А тогда я только то понимал, что мы делаем большое, гражданственное, благое дело. Нам всем казалось, что театр Товстоногова вечен. Думать о будущем не хотелось, потому что с Георгием Александровичем у нас не было проблем. У него были — это да!

Был ли Георгий Александрович эгоистом? На мой взгляд, в меру, но был. Многих людей он использовал, в том числе, возможно, и меня, но ведь в этом и есть задача художественного руководителя. Его эгоизм — эгоизм во имя дела театра, правда, кое-что доставалось и ему лично. Ну и что? Зато я и все мы всегда чувствовали, что не просто работаем, а творчески сотрудничаем с самим Товстоноговым!

Вот некоторые примеры. В «Тихом Доне» каждые пять минут кого-то убивают. На протяжении всего спектакля должен трещать стартовый пистолет — пиф-паф. Я предложил Георгию Александровичу сделать не выстрелы, а музыкальный аккорд, своего рода музыкальный обвал — и женский плач, так в деревнях плачут по покойникам. Георгий Александрович сначала не понял: «Какой аккорд?» Я раза два ему объяснял на пальцах, потом решил показать. Когда персонаж на сцене нажимает курок, раздается не выстрел, а комбинация музыки и плача вдов и сирот. Послушав, он похвалил меня и принял это предложение. Если бы мы продолжали чирикать стартовыми пистолетами, такого масштаба обобщения мы не добились бы. В этом чуть-чуть и моя заслуга.

Судя по всему, я чем-то нравился Товстоногову или был симпатичен ему. Уж не знаю чем. Несколько раз я попадал в трудные внутритеатральные истории, и он каждый раз вытаскивал меня. Из конфликтных ситуаций с моими сотрудниками, например. Однажды мои коллеги пошли по начальству меня «увольнять» — не понравилось, что я слишком многого от них требую или не так требую. И Товстоногов спокойно объяснил им, что если их не устраивает начальник, то лучше пойти в другое место, туда, где начальник хороший.

Я думаю, что попал в «обойму Товстоногова», за что очень благодарен ему.

Он был немножко пижон. Как он сам выражался, «пижон-переросток». И вот перед началом работы над одним из новых спектаклей он начал приглашать меня и Сеню Розенцвейга по воскресеньям к себе домой. Не в кабинет, где он вполне мог изложить замысел и заострить наше внимание. Нет, он звал на обед,

в квартиру, где у него и музыкальный ящик, и живопись Кустодиева. Мы садились за стол, и начинался сговор — разговор по поводу будущего спектакля. Он нам рассказывал, что и как задумывал и чего хочет от нас в этой работе. Он продумывал спектакль в целом, со всех сторон. Ему было, что сказать.

Иногда я приходил к нему, чтобы помочь с техникой. Появились первые видеомагнитофоны, а в технике он ничего не понимал. Как говорится, «не умел вбить гвоздя». Это касалось и автомобиля. Даже если надо было перевести стрелки на электронных часах, это было для него проблемой.

В отличие от многих режиссеров, Товстоногов любил держать возле себя грамотных людей. Я имею в виду и театральных критиков в том числе, которым он доверял, тех, кто мог бы сказать откровенно, что, по их мнению, неудачно или безвкусно. Если он чего-то не знал или не понимал, то обязательно брал консультантов.

Во время работы над «Горе от ума» случилась одна смешная история. У меня было открыто окно в зрительный зал, и когда я включал магнитофоны, на сцене и в зале слышался щелчок. Тогда в театре работал Алексей Герман, он был режиссером на этом спектакле. Между нами были дружеские отношения, и мы были на «ты». (С Георгием Александровичем, конечно же, нет.) Вдруг посреди первого акта звонок в ложу, и мне в трубку Георгий Александрович говорит: «Юра, закройте окно, слышно, как щелкает магнитофон». Я же решил, что это Леша (мы все умели подражать голосу Георгия Александровича, это очень легко), по-приятельски «послал» его — и повесил трубку. Через секунду я вдруг понимаю, что это был не Леша. Сразу после спектакля я спрашиваю про это Алексея — он не звонил. Значит, звонил Товстоногов. И я, как чеховский персонаж, который чихнул генералу на лысину, полдня маялся раскаянием…

Через день встречаемся с Гогой в буфете — но ни он, ни я не признались в том, что между нами состоялся такой диалог. Прошло несколько лет, как-то в Японии после конца спектакля ждали театральный автобус. Георгий Александрович долго смотрел на меня и вдруг спросил: «Юра, а помните такой эпизод»? Он тогда, разумеется, понял, что я его с кем-то перепутал. В самом деле — человек вел спектакль, премьеру, от волнения дрожали и потели руки… Прошло много лет, прежде чем он признался, что звонок был от него. И свел все на шутку. Я благодарен ему за это.

В одном из интервью Товстоногов говорил, что коллекционирует людей, которые работают с ним. И я горжусь тем, что попал в его «коллекцию». Именно так он и сказал: «Я их коллекционирую. Это люди, которые творчески относятся к профессии». Фамилий он не называл, но я понял, что это и про меня.

Был случай, когда меня пригласили за хорошие деньги поехать с ленкоцертовской группой в Африку. А в это время в Москве устраивался юбилейный вечер Георгия Александровича в концертном зале «Россия». Я сообщил ему, что мне сделали такое выгодное предложение. На что он сказал: «Юра, понимаете, деньги есть деньги, но у меня юбилей. Я хочу, чтобы его провели вы. Это Москва, это зал “Россия”. Не бросайте меня». Конечно, я

поехал в Москву, сделал юбилей, у меня есть его полная фонограмма. И не жалею о том случае. Вообще у меня много осталось его записей. Есть и такая, где он впервые читает «Цвет небесный, синий цвет» Н. Бараташвили. Потом я использовал эту запись в композиции для радио в день его смерти…

По городу ходили рассказы о «Римской комедии». Это был 1965 год, время «Одного дня Ивана Денисовича» и всего такого — «оттепель». Приехала обкомовская комиссия. Спектакль для комиссии показывали отдельно, хотя был просмотр и для театральной общественности. И кто-то после этого просмотра и «прозвучал», где надо, в Москве, после чего явилась проверка. Все были в напряжении — дадут играть или не дадут? В зале, в седьмом ряду, вокруг стола Товстоногова, расположилась комиссия. Там же на столе — пульт, через который режиссер общается со всеми. Когда началось обсуждение, я, сидя у себя и слушая выступающих (через микрофон мне все было слышно), пожалел, что слушаю только один. Тут не было никакого геройства, но мне стало жаль, что нет соучастников и свидетелей. И я пустил звук за кулисы. И все прильнули к приемникам. Конечно, звук шел и на запись, хотя никакого указания на этот счет я не получал. Никто и не мог дать такого указания. Можно было работать только на свой страх и риск. Ну, были, конечно, неприятные для меня последствия. Они проявились, правда, много позже. В 1980-м уехал в Америку артист Боря Лескин. Ему не хотелось быть бедным эмигрантом, поэтому он дал там интервью, где рассказал всю эту историю и упомянул двух ее участников — меня и Дину Шварц (он-то был уже *там*, а мы были *здесь*; мог бы и подумать об этом). А Дина Шварц во время того злополучного прогона бегала по гримуборным и просила артистов не произносить одну реплику, пропустить другую и так далее… После интервью Лескина меня вызвали, куда надо, дали распечатку интервью. «Вы это делали?» — «Нет, ни в коем случае». Куратор только улыбнулся, потому что понимал, что все это было. «Идите, спросите у Бори Лескина», — говорю. После этого меня несколько раз пытались не пустить за границу, и каждый раз Георгий Александрович выпутывал меня, а однажды сказал: «Опять, Юра, вы делаете театру неприятности». Под его личное слово меня выпускали…

Подобная история у меня произошла и с записью Владимира Высоцкого, много раньше. Он пел у нас в театре. Поскольку я владел множительной аппаратурой, то расписывался в куче документов: что сознаю, чем я занимаюсь, что без разрешения… — и т. д. Естественно, выступление Высоцкого я записал. И промазал — пришли по моему следу на следующий день (ведь свои добрые люди в театре были). Изъяли у меня пленку, я расписался, что копии у меня нет. Прошло время, и меня снова вызывают: «Почему запись БДТ ходит по городу?» Я сказал, что не знаю, почему, что запись могла быть не нашей, но… они быстро мне доказали, что по городу ходит именно наша запись. У Высоцкого есть песня со словами «Утром рано господину Кочеряну… / Он мне даст батон с взрывчаткой, принесите мне батон!..» В нашем варианте он спел: «Утром рано господину Копеляну», — увидев среди артистов Ефима Захаровича. Я это пропустил, а фамилия сразу давала точный адрес, где записано. Так как я отдал оригинал под расписку, меня и спрашивают: «Чем это

объясните?» А я невозмутимо отвечаю: «Я отдал вам, а куда вы дели запись — ваш вопрос». Заулыбались. Но летом на гастроли в Венгрию и Германию я уже не поехал.

Однажды Георгий Александрович очень обидел меня, и это осталось в памяти на всю жизнь. Мы уезжали в Японию, двумя группами, в два дня. Настроение приподнятое, все радовались. Ждем автобуса во дворе театра, подходит Георгий Александрович, я и спрашиваю: «Георгий Александрович, вы с нами едете?» — имея в виду, с какой группой. Вдруг он мне: «Я не знаю, Юра, я с вами или вы со мной». Он не так меня понял. При всем моем высоком отношении к нему, это было «не в тему». Он как бы дал мне понять, что едет он, а все мы при нем, хотя это и так было понятно. Наверное, ему стало тогда немножко стыдно, но неудобно же обратно откручивать. Я это говорю потому, что в Японии он был очень ласков со мной. При этом нельзя сказать, что он всегда был в курсе наших переживаний, что знал, какое у нас настроение и проч.

Когда выпускали «Дачников», я и Розенцвейг работали над вальсом, основной музыкальной темой спектакля. Вальса все еще не было. Розенцвейг в это время сломал руку. А мне только что вырезали на башке опухоль. Но нужен вальс — вот мы и ходили на репетиции. За полвека работы в театре я ни разу не был на больничном. Понятия «заболел человек» в театре не было. Если есть простуда, проваляйся пару дней, а на репетицию с Гогой все равно выходи… Он увидел нас: одного с перевязанной рукой, другого с забинтованной головой: «Шо вы тут устроили?» Но мы же не подстраивали! Это совпадение. Сеня упал на улице, а мне хирург сказал, что надо срочно избавиться от жировика на темечке, чтобы не было никаких дурных последствий. Увидев двух инвалидов, Гога на свой лад пошутил: «Болейте хотя бы по очереди!»

Но если возникала беда, он вел себя как добрый отец. Хотя мог быть жестким, безапелляционным. Иногда рассказываю ему что-нибудь, какую-то свою идею, он смотрит, смотрит — и вдруг в один момент его взгляд перестает быть заинтересованным, он глядит куда-то поверх тебя, мимо. Ты ему уже не интересен, как и твоя идея, и он тебя не слышит. Тут надо было искать плавный, с наименьшими затратами выход из ситуации, потому что глаза — это приговор, а ты еще на середине рассказа. Тут ты понимаешь, что ты такой маленький, что все твои длинные предложения он понял в одну секунду и уже давно оценил. Не знаешь, как захлопнуть рот. Идея, с которой приходил, не на уровне Товстоногова — вот что это означало.

Люди, работавшие с ним, иногда решали, что они сами — Товстоноговы, что могут все точно так же. Это ко многим относилось, в том числе и ко мне. Не зная его глобальной идеи, пытался посыпать спектакль каким-то своим укропом, редиской. Обидно? — Обидно, но перед ним не было стыдно. Он был наш цензор, наставник, учитель, можно сказать, отец. У меня был отчим, потом его не стало, так что Товстоногов заменял мне отца. Наши личные разговоры мало касались быта, в основном касались дам.

Однажды после репетиции я выскочил на Невский. Гуляю по той стороне, где Театр комедии. Весна, я молодой, девушки фланируют. Навстречу идет

Георгий Александрович в желтом пальто нараспашку. Тоже вышел на главную улицу города совсем не по делу, а по весне. Видимо, давно шел и, увидев меня и забыв, что я его подчиненный, а он тигр, подошел и обнял: «Гуляете? Ну, пойдемте в ту сторону». Мы пошли обратно, он держал меня за плечо, а у меня ноги таяли. Пошли артисты по Невскому — из Театра комедии, из Театра Комиссаржевской. Кончилось, наверное, какое-то мероприятие. А мы словно вышли «на охоту». Представляю, что думали актеры, которые, конечно, знали Гогу в лицо: «А кого же он держит так запанибрата?» Вот так мы прошли до ДЛТ от Екатерининского садика. Он в лучшем пальто, лихо выбрит, я — пижон, ему со мной не стыдно. Эту совместную прогулку я запомнил навсегда…

Я боялся его — не того, что он меня выгонит, но того, что он может что-то резко сказать (такое с ним бывало). Один раз работали над «Тремя сестрами», кажется. Я несколько раз произнес «благовест» — слово мне не очень родное, поэтому с ударением на последнем слоге. «Значит так, Георгий Александрович, идет юношеское трио Рахманинова, оно переходит в благовест, потом благовест переходит…» — «Стоп! Юра, выйдите на сцену». Я выхожу. «Дайте на него фонарь». Дали фонарь. «Юра, запомните раз и навсегда — нет слова “благове́ст”, есть слово “бла́говест”. Запомнили?» — «Да». Казалось бы, срам? Срам. В тот момент я смутился. Потом вспомнил, как он учил Полицеймако какому-то слову типа «экзистенциалист» и, в конце концов, сказал ему: «Бронтозавр». Такие уроки в присутствии коллектива и посторонних навсегда влетают в голову. Как режиссер он утвердил это слово во мне. Хорошо это? Грубо? Грубо, но хорошо. Не оскорбительно. Он обижал людей много раз, и хорошо, что это не по мне прошло, иначе я бы уволился. Если бы на мне была чернота отношений, я бы не смог этого вынести. Если правду сказать, когда была попытка уйти на телевидение, меня останавливало чувство, что это предательство. С каким лицом я подам ему заявление? Мне ничего от него не надо, я ничего не собирался выпрашивать. Стоило вот ему сказать «Я не представляю свой юбилей без вас», как я готов был от всего отказаться, от любых денег. Даже своими оскорблениями он метил не столько в человека, сколько в дело — чтобы больше не повторяли элементарных ошибок. Мог актеру врезать за незнание текста, мог актрисе сказать, что она располнела. Одна из актрис каждую репетицию укорачивала юбку. Он просто сказал ей: «Не надо все показывать, не в том ваша сила».

Я по-прежнему работаю. Вот здесь, у меня в радиостудии, фото — Георгий Александрович Товстоногов, отъезжающий в Москву на «Красной стреле», руки расставлены — как распятие. Спаситель на кресте. Мне кажется, таким он был и остается.

Запись беседы. Публикуется впервые.

Елена Иоселиани
ТОВСТОНОГОВЩИНА

Пятьдесят четыре года я преподаю в Тбилисском театральном институте. Сейчас, правда, мне трудно ходить, и поэтому студенты приходят ко мне домой. Но я все помню и постараюсь рассказать о Товстоногове, хотя память у меня уже не такая свежая. Я не могу его забыть.

Он был моим учителем. Он был совсем молодым педагогом. В группе нашей мы были с ним почти ровесники. Вообще-то я училась в университете до войны, а когда началась война, я испугалась, что не успею осуществить свою мечту и стать режиссером. Собрала деньги со стипендий, написала родителям письмо, что еду в Москву сдавать экзамены в театральный институт. В Москве меня приняли, но за мной приехал мой отец и забрал из ГИТИСа. 1941 год, немцы в это время подходили к Москве, а я к тому же уехала без разрешения родителей, поэтому отец не хотел даже слышать о Москве. К счастью, в это время в Тбилиси набирал курс Агсабадзе. Так я поступила в институт им. Ш. Руставели. Но Агсабадзе вскоре ушел из института, тогда наш курс передали Георгию Александровичу. Он проэкзаменовал нас заново, меня в том числе. Выяснял, что, как и почему, проверял эрудицию и общую культуру. Когда он беседовал с парнями, то они выходили минут через 10-15, а со мной возился долго. Дело в том, что он тогда был в принципе против женщин-режиссеров. Мне он говорил, что это очень трудная профессия для женщин вообще, а для таких — небольшого роста и с косичками — тем более. В Москве в ГИТИСе мне даже удивлялись: «Это что за детский сад?»

После первого семестра Георгий Александрович просмотрел мою работу и взял меня в свой спектакль в качестве актрисы. В спектакле «Время и семья Конвей» работали уже четверокурсники, а я переходила только на второй курс. Я никакая не актриса, у меня нет подходящих внешних данных, но Товстоногов категорически настаивал. Я была дублершей Медеи Чахава. Постепенно я стала постоянным ассистентом Георгия Александровича на занятиях с актерами.

После первого семестра обучения мы готовили самостоятельные работы с режиссерским планом. Я сделала отрывок из водевиля А. П. Чехова «Медведь». Больше всех он хвалил меня и после этого не был так уж безмерно строг к женщинам, которые занимались режиссурой. Позднее он мне говорил, что женщины-режиссеры, которых он знал, все-таки не такие мелкие, как я, Серафима Бирман и Телешова. Тогда я еще не знала, что есть М. О. Кнебель, совсем не такая уж мужественная на вид. Если нас на втором курсе было четырнадцать человек, то закончили по режиссуре только три человека: я, Ираклий Чавчанидзе и Отар Андроникашвили. Лилю Звереву он перевел с режиссерского факультета на актерский. Наши занятия проходили очень интересно. Каждый должен был публично защищать свой режиссерский план. Например, режиссерский план пьесы Г. Ибсена «Привидения»: почему я выбрала эту пьесу, основная мысль произведения, сверхзадача. Разбор тематический и идейный, а затем еще и разбор сценический: куски спектакля, прием, решение, образ, замысел.

Между прочим, мне трудно было все это делать в письменном виде, даже просто находить нужные слова. Сначала Товстоногов читал то, что мы написали, а затем мы выносили план на публичную защиту. Нам задавали вопросы. После окончания Товстоногов вдруг спрашивает меня: «Лиля, сколько вам лет?» Мне было тогда девятнадцать. «Откуда вы так знаете жизнь?» Его удивило, как я разобралась в психологии матери. Я не знала, откуда я это знаю. Просто вникала в текст.

Я ассистировала на занятиях старших курсов: сначала на курсе, где учились Резо Чхеидзе, Тенгиз Абуладзе, потом Гамсахурдиа и Миша Туманишвили, потом на курсе, где учился Гига Лордкипанидзе. Они были прикреплены ко мне, ассистенту, техническими помощниками. Когда Георгий Александрович работал в Театре им. А. С. Грибоедова, то часто был занят и там, и в институте, поэтому мне приходилось проводить репетиции самой, а потом я сдавала ему подготовленный кусок.

Сначала я очень боялась, но затем страх прошел. Георгий Александрович относился ко мне дружески. Постепенно я привыкла к нему. А потом, смело могу сказать, он иногда поверял мне такие вещи, которые не говорил маме и сестре. Часто мы ходили домой вместе. Они жили на улице, которая сейчас носит имя Товстоногова, а я жила на улице Плеханова. Мы долго разговаривали о людях, об искусстве, о наших впечатлениях. Когда я уже сдала курсовую работу, летом, он приезжал к нам на дачу, которую мы с мамой снимали. Иногда замечательно читал — пьесы или стихи (Сельвинского, Бараташвили). Однажды мы вместе с ним играли Грига в институте. Война, темнота…

Студенты по ночам дежурили в институте. Как-то я и Натэлла Урушадзе были дежурными. Парни сидели на крыше, а мы в кабинете Хоравы. Вдруг, среди ночи, звонок, уже было время после комендантского часа (в 11). По улицам в это время ходили патрули и проверяли документы. Так вот, этот ночной абонент был Товстоногов, который в шутку нас с Натэллой выспрашивал, кто это, мол, ночью сидит в институте. Но мы сразу узнали его голос, чему он страшно удивился.

С таким педагогом мы были счастливы. Я смею это сказать не только от своего имени. Студенты других мастерских (Алексидзе, Андроникашвили, Васадзе, Мирры Ратнер) нам завидовали. Товстоногов ушел из института, когда я защищала диплом, в 1946 году. Целый ряд неприятных личных обстоятельств вынудил его уехать из Тбилиси. Не сложились отношения в грибоедовском театре, разошелся с женой, которую он обожал. Потом я написала ему письмо: «Вы ушли от нас». Он мне ответил — в это время он был в Москве — и писал, между прочим, что с работой там плохо.

Георгий Александрович ненавидел амикошонство, фамильярность и, бывало, очень резко реагировал на это. Иногда мне было неудобно, когда он беспощадно разговаривал с людьми. В ответ на мою реакцию, он мне говорил: «Да! Вы чересчур мягки. В театре вам будет трудно». Он часто меня об этом предупреждал, цитировал Чехова: «Театр — это лазарет честолюбий». Тогда я не соглашалась с этим, а теперь думаю: он был абсолютно прав. А тогда я думала, что самое главное в театре — работа.

Однажды он сказал мне, что на первом курсе появился довольно наглый молодой человек. Это был Гига Лордкипанидзе. Товстоногов обращал внимание не только на талант и образование, но и на гражданскую позицию, на нравственные качества студента. Гига отличался самоуверенностью и, хотя чего-то не понимал, все же позволял себе слишком безапелляционно рассуждать. Товстоногов после первого курса даже хотел выгнать Гигу, но тот, видимо, почувствовал отношение к себе Георгия Александровича, сам ушел из института, уехал в ГИТИС.

Когда Товстоногов впервые пришел к нам домой, он увидел фотографию моего отца, который был репрессирован и умер во время войны. Товстоногов сказал: «Как же вы мне ничего не сказали? Ведь это коллега и друг моего отца!» Они оба организовывали железнодорожный институт в Тбилиси. Он вспомнил еще, что родители водили его к нам домой, когда ему было лет шесть. Он хорошо запомнил наш дворик и золотых рыбок в аквариуме. Я этого не помнила, конечно, но хорошо знала, кем был его отец. На групповой фотографии кто-то замазал черными чернилами и его, и моего отца, как врагов народа.

Когда моего брата арестовали, Товстоногов настоял на том, чтобы я переехала, хотя бы временно, к нему. Я тогда оказалась в Ленинграде. Театр уехал на гастроли, и Георгий Александрович оставил свою квартиру на мое попечение. Это было в начале 1950-х годов, они жили тогда на Суворовском проспекте. Так что в наших биографиях есть немало совпадений.

Георгий Александрович собирался организовать театр в Тбилиси. Один из курсовых спектаклей — «На всякого мудреца довольно простоты» — был замечательным. Но Хорава закрыл его и требовал доработать, хотя никаких конкретных замечаний не сделал. Хорава смотрел генеральную репетицию. А я играла мамашу Глумову (кроме того, что была ассистенткой Товстоногова). Когда репетиция закончилась, я застряла в кулисах, снимала юбку. Сначала невольно, а потом от страха, я не успела уйти. За кулисами была совсем маленькая комнатушка, пол там был скрипучий, поэтому я боялась ступить, когда услышала громкие голоса. Разговор становился все громче и громче и достиг крика. Я замерла от ужаса. Услышала громкие шаги Хоравы и голос Георгия Александровича: «Я вам не мальчишка!» Меня нашли в обмороке. Я призналась потом Георгию Александровичу, что невольно стала свидетельницей скандала. Г. А. рассказал, что Хораве доложили об идее организовать театр. Директор бывшего клуба НКВД помогал Товстоногову, взял на себя все административные хлопоты. Товстоногов хотел забрать с собой весь курс — Чахава, Канчели, Гижимкрели, Урушадзе, Кутателадзе. Туда собирался перенести «Голубое и розовое», «Время и семья Конвей», «На всякого мудреца довольно простоты». Об этом знали только М. Гижимкрели, Отар и Ираклий Андроникашвили, мои соученики, а мне Товстоногов только намекнул о перспективе. Хорава спросил Г. А., как тот посмел действовать за его спиной. Потом мы выяснили, что Хораву известила Натэлла Урушадзе. Это мне сказал Георгий Александрович. Она была в хороших отношениях с Н. С. Микеладзе, которая дружила с Хоравой и Товстоноговым, а Натэлла все

время бывала у них. Там, в этой среде, она и рассказала новость, а оттуда дошло до Хоравы. И это было ужасно. Случившееся ускорило отъезд Товстоногова. Он хотел все вырвать из сердца: и Саломэ (жену), и институт, и неудавшийся театр. Он очень любил жену, а она оставила ему детей по решению суда. У нее были романы, и не один. Это и стало причиной развода. Георгий Александрович долго не верил в измены Саломэ. Он мне говорил, что абсолютно доверял ей, в ответ на сплетни и слухи возражал: она так наивна, так непосредственна, мол, все это светская ложь. Он был потрясен, когда выяснилась правда. Я советовала ему все ей простить: ведь у них было двое детей, они любили друг друга. Но он в этих делах был непримирим.

Потом я узнала, что с годами он смягчился, но тогда, по молодости, он ничего не мог с собой поделать. Между прочим, себе он такой свободы не позволял. Когда он жил в Ленинграде, я слышала, что у него были разные женщины, и мне даже трудно было в это поверить. Я обсуждала это с Додошкой[xlvii]. Он был мужчина необычайного целомудрия. Никакого романа с Леной Кипшидзе, из-за которой Эроси Манджгаладзе дал ему пощечину, у него не было. Он мне объяснял, что это просто плебейская ложь. О Саломэ — «светская ложь», а о Лене — «плебейская». Когда Лена узнала, что Георгий Александрович разошелся с женой, она начала с ним кокетничать. Иногда она опаздывала на занятия, а Георгий Александрович не пускал на репетиции тех, кто опаздывал. Когда Лена училась на втором курсе, он однажды мне сказал: «Знаете, у меня в группе есть очень талантливая девушка. Не менее талантливая, чем Катюша Вачнадзе». Катюша, острохарактерная актриса, училась на курсе Медеи и Саломэ. Лена просто навязывалась Товстоногову. Однажды мы шли домой, и я спросила, правда ли, что у него роман с Леной Кипшидзе, все об этом говорят. Он начал издалека. Сказал, что тот парень, который за мной ухаживал, мне не пара. Надо искать настоящего друга. Жена и муж должны быть друзьями. Что же касается Лены, то она попросила проводить ее до дома, потому что было темно и страшно. Он проводил, а Эроси изложили это в другом свете. Вот так все связалось в неразрешимый узел: несостоявшийся театр, развод и пощечина от студента.

Почти никто не знает о том, что в Тбилиси есть детская железная дорога и что к ее открытию имеет отношение Товстоногов. Он сначала ведь учился в железнодорожном институте и постоянно посещал ТЮЗ, который находился напротив института. Там он играл в эпизодах, дружил с главным режиссером Маршаком. В Тбилиси был Центр детской культуры с многочисленными детскими кружками. Георгию Александровичу и еще одному его приятелю пришло в голову организовать детскую железную дорогу. Что они и сделали. Сейчас хотят ее восстановить.

Трудно рассказать, в чем состоял его педагогический дар. Г. А. все время загорался. Он увлекал и придумывал, заражал и требовал. В институте были талантливые педагоги. Но у Георгия Александровича замечательное сочетание интеллекта и художественных возможностей, темперамента и свободы. Студенты приходили к нему из других групп. В этом смысле он был очень тактичен и делал все, чтобы коллеги не ревновали студентов к нему. Он

никогда не говорил плохо про коллег. Он мог нелицеприятно сказать про студента. Он мог сказать, что ему не понравился спектакль и объяснить, почему не понравился. Спустя годы он увидел Хораву в роли Отелло, и после всего, что между ними было, он пришел к нему, обнял и поздравил. Он был счастлив успехом великого грузинского актера. Он отличался особой честностью. Помню, однажды он мне очень грустно сказал: «Наши семьи очень много пережили». Это правда.

Когда он уезжал, то просил зав. учебной частью института, чтобы меня взяли туда на работу. Мне пришлось слышать, что про него и про меня говорили «товстоноговщина», только непонятно было, хорошо это или плохо.

Запись беседы. 2000 г. Публикуется впервые.

[xlvii] Додо, так близкие называют сестру Товстоногова Натэллу.

Валериан Квачадзе
ПЕДАГОГ

Я расскажу о Георгии Александровиче как о педагоге. На третьем курсе он выбрал пьесу «На всякого мудреца довольно простоты». Когда он это объявил, я сразу же принялся читать пьесу. Мне безумно понравился Глумов. Мне казалось, что на нашем курсе другого кандидата на эту роль, кроме меня, не было. Все были характерные актеры. Я считался героем и, естественно, Глумова должен был играть я. Объявили распределение. Крутицкий — Квачадзе, Глумов — Гоги Гегечкори. А Гоги был не с нашего курса… У меня в жизни бывали такие моменты, когда казалось, что жизнь кончена. И один из таких моментов я пережил в тот день, когда узнал, что не буду играть Глумова. Я чуть не потерял сознание. Сижу просто убитый. Он, видимо, заметил. Отпустил всех, а меня попросил остаться. «Ну, что? — говорит. — Вам не нравится роль Крутицкого?» Мне в это время было двадцать семь лет. Я молчу. Его слово для нас было законом. «А вы знаете, что Станиславский играл Крутицкого, причем, в своем спектакле, где мог выбрать для себя любую роль?»

Начались репетиции. Все великолепно работали, начиная с Гоги Гегечкори. А у меня ничего не получается. Как только выхожу на сцену, все у меня замирает. А Крутицкий — роль комедийная. Осталось две недели до премьеры. Я вижу, что ничего не выходит, и решаю вообще уйти из института. Утром, до начала занятий, я ждал своего педагога, чтобы сказать: «Георгий Александрович, видимо, это не мое дело». Он опоздал, спешит, я сразу к нему, а он: «Нет, нет, подождите, я и так опоздал. Потом, потом…»

Я иду за ним в аудиторию. Думаю, скажу после, когда кончится репетиция. Начинаются занятия, и он объявляет: «Сегодня начнем со сцены Крутицкого и Мамаева». Мы вышли (Мамаева играл Шота Каронишвили), и со мной что-то случилось. Что — я не знаю. Только в зале начали улыбаться, потом смеяться. Тогда он встал, подошел ко мне и сказал: «Ты сегодня родился как актер». Он сказал это в тот самый момент, когда я хотел уйти из профессии.

Спектакль был великолепный. Зрители приходили из университета. Потом мы ставили «Мещан», а потом я уехал во МХАТ. В творческой жизни у меня была масса перипетий. Но всегда, когда Георгий Александрович приезжал в Москву, мы обязательно созванивались и встречались. Я устроил его встречу с Кедровым, тогдашним художественным руководителем МХАТа. Я сам был тогда увлечен Кедровым и его театральными взглядами. Их беседа происходила в ресторане «Арагви». Это было в пятидесятые годы, но уже после 1956-го. Они обсуждали театральные вопросы, а я сидел в углу и наблюдал. Товстоногов рассказывал о своем театре. Кедров делился тем, как идет развитие Художественного театра. Это был самый интересный разговор, который я когда-либо слышал, разговор двух светил театра…

Запись беседы. 2000 г. Публикуется впервые.

Во время записи беседы с Квачадзе (в кабинете ректора тбилисского Театрального института им. Ш. Руставели Г. Д. Лордкипанидзе) Н. Г. Урушадзе подала реплику: «Ничего такого не было. Он тебе подсказал простую вещь: у тебя что-то болит — то ли бедро, то ли поясница, и ты не можешь нормально двигаться. Хватило одной этой капли».

Игорь Кваша
ВМЕСТЕ В «СОВРЕМЕННИКЕ»

Совместная наша работа, я имею в виду спектакль «Балалайкин и К°», постановщиком которого был Г. А. Товстоногов, а исполнителями актеры московского театра «Современник», не возникла неожиданно. Это было закономерно. Во-первых, всегда были давние дружеские отношения между Георгием Александровичем и главным режиссером нашего театра с 1970 года Галиной Борисовной Волчек. Про себя я не могу сказать, что дружил с Товстоноговым, тем не менее, я бывал у него в доме. А, кроме того, поддерживались хорошие, дружеские отношения между нашими театрами. Актеры БДТ и «Современника» дружили между собой и, грубо говоря, целиком, коллективами. Тогда мы часто приезжали в Ленинград на гастроли почти каждый год, и обычно во время белых ночей. По-моему, не было ни одного случая, чтобы ленинградцы не сделали нам вечера в своем театре — с капустником, с банкетиком. Во время гастролей они не оставляли нас без внимания. Мы бывали в их домах, потом начинали дружить с их внетеатральными друзьями. После спектаклей в такую пору спать не хотелось, в белые ночи начиналось какое-то возбуждение и бессонница. Вечерами и ночами после спектаклей мы собирались очень часто.

Я помню, у Ковель с Медведевым был замечательный адмиральский катер. В один из вечеров он подъехал по Крюкову каналу прямо к ДК им. Первой пятилетки, где проходили наши гастроли [xlviii] . Прямо со спектакля мы спустились по ступенькам на катер, и я тогда впервые увидел Ленинград с воды. Я очень люблю Ленинград, но никогда не понимал, что это Венеция, а не просто город. Мы покатались по рекам и каналам, вышли на Неву, подъехали к дому Товстоногова, он сошел к нам, и мы до рассвета катались вместе.

Когда БДТ приезжал в Москву, мы тоже старались встретить их веселыми вечерами, капустниками и прочим. Тесная связь театров была. Сейчас она, конечно, ослабла, но личные отношения остаются до сих пор. Так что в «Современник» Товстоногов пришел не неожиданно. Об этом давно шел разговор, но все дело было во времени, как его выкроить. Кроме того, при Ефремове это было сложнее[xlix]. Волчек, как вы, может быть, заметили, очень свободна по части приглашения постановщиков, что удивительно для главного режиссера. Она совершенно не боится звать к нам очень хороших, крупных режиссеров. Со многими она вела переговоры, но переговоры по разным причинам срывались, например, с Петром Фоменко, Робертом Стуруа. Но у нас ставили спектакли Анджей Вайда, Марлен Хуциев, Роман Виктюк. Валерий Фокин вырос в нашем театре. Поэтому Товстоногов — нормальное, ожидаемое содружество для «Современника». Мы очень радовались, потому что очень любили БДТ и понимали значение Товстоногова как режиссера.

У Товстоногова в этот момент положение было довольно сложное. Несмотря на то, что ему очень хотелось сделать у нас спектакль, он был страшно занят в своем театре, а помимо своего театра, в это время он что-то ставил в Венгрии. Иногда он прерывал репетиции и уезжал туда, потом возвращался к нам. Я не знаю, была ли сатира по-настоящему его жанром, но его тянуло к Гоголю, Салтыкову-Щедрину, хотя, подозреваю, что Чехов или Достоевский, предположим, были ему ближе. Он работал над «Балалайкиным» с большим азартом и напряжением. Меня поражало в нем отношение к актерам. Как он легко принимал актерские предложения, как он им радовался! Его совершенно не смущало, что кто-то влезает в его епархию. Если ему нравилось, он кричал: «Это гениально! Только давайте сделаем так…» И он что-то добавлял, что-то изменял, но принимал. А когда не нравилось, он не отвергал предложение грубо или резко, скорее мягко отводил. И шли дальше. Он говорил: «Давайте попробуем по-другому. Все-таки мне кажется, лучше будет так…» Он не считал, что у него упадет корона с головы оттого, что придумал не он, а кто-то из актеров, и это войдет в спектакль. Мы делали общее дело, он старался, чтобы мы были соучастниками.

К нам позднее был приглашен довольно крупный режиссер, но совсем не масштаба Товстоногова, который взрывался и бесился, когда кто-то вмешивался в режиссуру, что-то предлагал. Я ему даже сказал: «Вы знаете, Товстоногов нас приучил к тому (так же работали и Олег, и Галя), что мы были соавторами. Когда актеры заинтересованы, это дает что-то вроде припека спектаклю. Актеры не просто выполняют рисунок режиссера, они помогают ему и всему спектаклю. Мы к этому привыкли». Я объяснил, что актеры хотят хорошего, и не надо удивляться их инициативе. Тут Товстоногов был идеальным примером. Потом этот режиссер, может быть, привык к нам и нашим порядкам. Ведь мы невольно прорывались со своими находками. Может быть, он понял, что бороться бесполезно, и потом работа пошла мягче.

На «Балалайкине» актерских предложений было больше, чем обычно. Поскольку Георгий Александрович регулярно уезжал, он просил нас последние два-три дня перед его возвращением проходить сцены без него, чтобы не

остывало то, что уже получилось, чтобы к его приезду актеры были разогреты. Мы репетировали сами и, естественно, что-то придумывали сами. Когда он приезжал, мы выкладывали свои придумки. Я не помню случая, чтобы он резко протестовал. Наоборот, он был рад безумно. Был случай, когда у нас уже собрался вчерне первый акт, а тут он уехал. Когда вернулся, предложил пройти первый акт снова. Мы прошли так, в полноги, потому что считали, что это болваночка перед следующим этапом. Когда мы кончили прогон, Товстоногов был белого цвета. Он курил очень нервно и сказал: «Это что, саботаж? Вы не хотите со мной работать? В чем дело?» По-моему, я ему сказал: «Нет, Георгий Александрович, мы сейчас вроде как играем не в полную силу. Но, поверьте, у нас все было. Давайте мы еще раз пройдем». И мы прошли все на полную ногу, и он вскочил счастливый, вышел на середину комнаты, крутился на одной ноге и говорил: «Вот, совсем другое дело, а я сначала не понял, в чем дело. Подумал, что-то произошло».

Недавно один режиссер, который собирался ставить у нас спектакль, сказал, что ему страшно начинать. Я ему говорю: «Ну, это совсем не страшно. И потом ведь — должно быть страшно, так полагается в этой профессии». И рассказал ему случай с Товстоноговым, который меня тогда, конечно, поразил. Мы были совсем молодые, а он в самом зените. Международная слава, театр замечательный, ставил за границей, что было тогда не так часто, как теперь. Герой Соцтруда, лауреат Ленинской и других премий… Поскольку у нас были личные отношения, и я бывал у них в доме, видимо, со мной он был несколько ближе, чем с другими. Мы как-то спускаемся из репетиционного зала по лестнице, вдруг он берет меня под руку, вокруг никого нет, и он мне говорит: «Игорь, скажите, ну как актеры? Они довольны? Я не вхожу ни в какие противоречия с вашим методом? Как вообще идут репетиции? Может, я что-то не то делаю?» А он ведь уже был *Товстоногов*! Он волновался, до какой-то степени боялся, что не сойдется с нами или не получится спектакль. Это замечательное качество.

Товстоногов работал по-другому, нежели Ефремов или Волчек. Я не театровед, чтобы точно определить разницу, притом это длинный искусствоведческий разговор. Но если говорить в общем, очень грубо, то он был гораздо крепче в отношении результата. Иногда нам казалось, что из сцены можно что-то выжать, что можно еще над ней поработать. А он очень хорошо понимал, что достаточно одного-двух штрихов, и надо остановиться[1]. Он вел дальше, считая, что сцена уже сделана, закончена. Как мне кажется, он очень крепко и точно лепил спектакль. Кроме таланта тут был профессионализм. Есть непознаваемые и интуитивные стороны режиссуры, а он обладал фантастического уровня ремеслом в лучшем смысле этого слова. Он точно знал, как надо закрепить найденное. Пока репетировали, он все позволял, ломал, переделывал, но если он был удовлетворен каким-то куском, ему хотелось, чтобы это оставалось без изменений, во всяком случае, пока, чтобы не было неопределенности, чтобы материал не плавал. Так он работал с нами. Потом я расспрашивал об этом ребят из БДТ, потому что мне было интересно, как он работает у себя, интересны были тонкости, интимные детали. Кажется,

он и у себя так работал. Я только один спектакль с ним делал, поэтому и оговариваюсь, что мне кажется. До конца понять и исчерпать Товстоногова по одному спектаклю нельзя. В нем было много граней, другого автора он мог делать совсем по-другому. По рассказам ребят я чувствовал, что это близко к тому, что он делает в БДТ.

Были и смешные случаи. «Балалайкин» по тому времени был чрезвычайно острым спектаклем. Никто не мог понять, как он вообще прошел. Здесь был один хитрый ход. Ведь у нас были две крупнейшие фигуры, которые ставили в тупик начальство. Инсценировку делал С. В. Михалков, а ставил Г. А. Товстоногов. Выбор пьесы принадлежал театру, но мы не случайно попросили Михалкова сделать инсценировку. До некоторой степени случайно то, что у Товстоногова именно тогда оказалось относительно свободное время. Эти люди своими именами, орденами, званиями и авторитетом, конечно, прикрывали спектакль. Иногда впрямую они спасали его.

Как появилось название «Балалайкин и К°», хотя Балалайкин появляется только во второй картине второго действия? Михалков хотел написать что-то вроде уголовной истории-детектива о женитьбе Балалайкина. Инсценировка Михалковым существенно переделывалась, что-то в нее добавлялось, причем добавлялись очень острые сцены, и когда все собралось, он это переписал, переплел и прислал в театр. Я очень хорошо помню этот момент. Была вечерняя репетиция, и Гога стал листать инсценировку, и вдруг видит: «Конец», а дальше приписано: «Музыка, задник раздвигается, на заднике двуглавый орел. В музыке взрыв, разрывается двуглавый орел, за ним — “Аврора”». Георгий Александрович говорит: «Слушайте, Игорь, я хочу, чтобы вы слышали мой разговор с Михалковым». Мы пошли в кабинет директора. Товстоногов звонит Михалкову и говорит: «Сережа, ты что, с ума сошел? Что ты мне прислал? Двуглавый орел, “Аврора”… Ты думаешь, я это буду ставить?» На что Михалков ему отвечает: «Гога, ставь, как хочешь, но я это написал». И так как роман написан в диалоговой форме, то в первый акт и начало второго не стоило труда из романа что-то вставить, что мы и сделали сами. Потом Михалков, когда мы присылали ему все новые сцены, нам говорил: «Я же понимаю, для чего вы меня пригласили, но зачем же мою голову на плаху класть?»

А когда была генеральная репетиция и должны были принимать спектакль, пришли чиновники из горкома, ЦК, министерства и управления культуры. Оба, то есть Михалков и Товстоногов, надели все регалии — депутатские значки, медали лауреатов Ленинской премии. Михалков еще и все орденские планки надел. И в таком виде они появились на приемке. Мне потом передавал Виленкин, что Михалков все к нему подходил и спрашивал: «Виталий Яковлевич, как вы думаете, это вообще могут выпустить?» У зрителей было ощущение, что, то ли повезут всех вместе со зрителями, то ли только актеров заберут в «воронки». А Сергей Владимирович, зная, что я знаком с Андроном и Никитой, зашел ко мне в гримуборную в антракте и сказал: «Ну, теперь Никита с Андрончиком пусть попляшут со своей “Асей-хромоножкой”!» У него в это время был какой-то конфликт с сыновьями. Михалков-ст. был страшно доволен

остротой ситуации.

Когда собрались после спектакля на обсуждение, он запоздал, видимо, специально. Его ждали, Гога уже сидел. Михалков вошел последним и сказал: «Давно царизм не получал такой пощечины!» Все опешили от этой фразы, никто не знал, что сказать. Потом кто-то выдавил: «Мы-то примем, мол, Сергей Владимирович, но понимаете (показывая пальцем наверх), приедут они и вдруг какие-то ассоциации». На что Михалков тут же парировал: «Какие ассоциации? Только у очень антисоветски настроенного человека могут возникнуть какие-нибудь ассоциации. Пусть прочистят свои мозги». Обсуждение смялось после этого, и спектакль приняли.

У нас были планы общей работы с Товстоноговым. Не знаю, насколько серьезно это было со стороны Георгия Александровича, но мы хотели, чтобы он еще что-то поставил в «Современнике». Он говорил: «С удовольствием, мне у вас хорошо и легко работать». Но конкретного названия пьесы не было, и планы так и не осуществились.

Он умел радоваться актерским успехам. На репетициях в этих случаях подавал реплики из зала, даже кричал. Если не нравилось, никаких резкостей себе не позволял. Не знаю, может быть, потому, что был среди новых людей, а у себя реагировал более резко и откровенно. Как очень талантливый человек он не мог не быть специфическим в любых своих проявлениях. Иногда он казался ребенком, иногда немного тривиальным, пошлым, например, в его любви к анекдотам. Это вроде бы не соответствовало его натуре, хотя дома он был безумно гостеприимным. В какие-то моменты напряжения, недовольства собой или актерами он бывал на себя непохож. Видно было, что он работает, мучительно обдумывая свои решения, идеи, к себе предъявляет высокий счет. И вполне нормально, что и от актеров он мог требовать многого.

Я близко общался с ним, помню замечательные домашние встречи, когда Женя Лебедев беспрерывно хохмил, и все падали от смеха. Бывали долгие разговоры о жизни, я слушал рассказы Г. А. о Центральном детском театре. Конечно, у него был трудный путь, я это чувствовал. Говорили и о советской власти, эти разговоры сопровождали нас всю жизнь. Это был и каждодневный интерес, и каждодневная боль.

Спектакли его мне очень нравились. Я подробно помню самые любимые, хотя не мог их смотреть по многу раз. Очень хорошо помню многие сцены из первого «Идиота», «Трех сестер», «Мещан», «Горя от ума», которое меня очень взбудоражило, «Варваров» с Дорониной, «Ревизора», который мне не очень понравился (потому-то Салтыков-Щедрин у нас ожидался с некоторой тревогой). Классический товстоноговский спектакль, с моей точки зрения, это «Три сестры». «Пять вечеров» нравились поменьше, может быть, потому, что мы были большими патриотами своего театра, и это была ревность[li].

Я уже говорил, что сатира — не его материал. Мне кажется, он хотел этот материал (и себя) перебороть. Это часто бывает, скажем, у актеров. Ему говорят: «Ты это не можешь сыграть», — и именно поэтому он рвется это играть, во что бы то ни стало, чтобы доказать, что он может. Товстоногов, наверное, ощущал неполный успех «Ревизора». Он слишком хорошо

разбирался в театральном деле, он знал, что такое настоящий успех, а что такое просто успех, его не удовлетворяющий. В «Ревизоре» он работал на сопротивление. Фантасмагоричности, абсурдности в нем как художнике не хватало. Он это преодолевал, доказывал, что это в нем есть. «Балалайкина» он делал азартно, репетиции шли радостно, с «жиздрой», хотя там были свои трудности, упадки и т. д. Мы недаром в тот памятный случай сыграли в полноги, мы ждали продолжения, а для него тут была точка. Видимо, он почувствовал, что мы по-разному смотрим на эту работу. Мне кажется, ему гораздо ближе были глубинные вещи. В Горьком он нашел что-то поразительное, несмотря на то, что на посторонний взгляд Товстоногов был человеком внешней простоты, легкости, веселья.

Запись беседы. Публикуется впервые.

[xlviii] Здание на ул. Декабристов, 34. В 2005 году снесено.

[xlix] О. Н. Ефремов, основатель и главный режиссер «Современника», в 1970 стал художественным руководителем МХАТа.

[l] Ср.: «Вне сферы импровизационного поиска не может раскрыться природа артиста, которую надо пробудить. Репетиция — все время импровизация, все время поиск, а не окрик — делай так!» (см.: Товстоногов Г. Беседы с коллегами. — М., 1988. — С. 72). Он считал, что не все актеры обладают «импровизационными способностями», но в последние годы, особенно во время работы над спектаклем «На всякого мудреца довольно простоты», не только репетиция — сам спектакль для режиссера сфера актерской импровизации. См. Товстоногов Г. Заметки о театральной импровизации // Театр. — 1985. — № 4. — С. 133 – 141.

[li] В «Современнике», как и в БДТ, шли и «Пять вечеров» (1959), и «Старшая сестра» (1962) А. Володина; перекликались в репертуарах также «Четвертый» К. Симонова (в «Современнике» в 1961) и «Традиционный сбор» В. Розова (1967).

Александр Колкер
ОПЕРА «СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА» В БДТ

Я хочу вспомнить о человеке незаурядном и очень непростом — Георгии Александровиче Товстоногове, с которым меня свела судьба, когда я буквально кинулся к нему в объятья, чтобы завершить мою музыкальную трилогию по мотивам пьес Сухово-Кобылина.

«Свадьбу Кречинского» и «Дело» в Театре музыкальной комедии поставил его лучший ученик Владимир Воробьев. И мы собирались ставить третью часть, «Смерть Тарелкина», когда Воробьева вызвали в ленинградский обком партии. Вызвали Владимира Егоровича и первым делом предложили ему вступить в партию, на что он громко расхохотался. Начальство растерялось: «Как вы себя ведете? Почему вы смеетесь?» А Володя отвечает: «Я по природе анархист. Хорошо бы обойтись без вашей партии!»

Истинная причина вызова Воробьева в обком была в другом: «Что, у нас в городе один Колкер? Четыре названия в афише! Почему вам не пишут Петров, Гаврилин или Портнов?» Воробьев ответил: «Я бы с радостью, да не пишут».

Однако Володя немного струхнул. Режиссер он был молодой, понимал, что впереди ему предстоит целая жизнь и нужно делать карьеру. Я написал, как

тогда полагалось, заявку на постановку оперы «Смерть Тарелкина» в министерство культуры. И мне оттуда пришел ответ: «Главный режиссер театра В. Воробьев и директор театра В. Копылов вашу оперу ставить отказываются, не объясняя причин отказа». Мюзикл «Свадьба Кречинского» живет более тридцати лет. На его долю выпал настоящий успех и на родине, и за границей. Закончить трилогию, да еще звонко закончить — было главным делом моей жизни. Я решил: «Ах, так ты струхнул…» Хотя я безмерно любил Володю. Мы с ним никаких отношений не выясняли, потому что я понимал: зачем человека ставить в положение, когда он должен оправдываться или врать?

До встречи с Товстоноговым и Воробьевым, я не понимал, что такое режиссер в театре. И только побывав в театре В. Фельзенштайна в Берлине, я кое-что понял.

Когда я встретил Воробьева, мне казалось, что он по таланту превзошел своего учителя, как ни сомнительно это звучит. Особенно это превосходство ученика над учителем чувствовалось в музыкальных спектаклях. Все спектакли Воробьева строятся на музыкальной канве. Он мыслил музыкальными образами, и в одной из статей он написал, что во всех спектаклях — особенно в музыкальных — ставит партитуру композитора, которая диктует темпоритм и манеру поведения актеров на сцене.

Любовь наша с Воробьевым была взаимной. После репетиции мы брали полколлектива, и Колкер вез всех куда-нибудь в ресторан обедать. Это было роскошно, взахлеб, и я наконец-то понял, что мой режиссер — Воробьев, и больше никто.

А тут я остался без Воробьева, да к тому же меня покинул мой соавтор Ким Рыжов. И я решил: «А позвоню-ка я Товстоногову». Либреттистом оперы «Смерть Тарелкина» стал В. Дреер (Вербин). Я пригласил Славу, зная его тонкую поэтическую одаренность. Он сначала слегка опешил, но потом согласился.

Мы довольно быстро сочинили первый акт. Иногда я писал музыку на готовые стихи, иногда он стихи — на готовую музыку.

Я позвонил Георгию Александровичу: «Это говорит некий Колкер». — «Да». — «Я хочу вам предложить музыкальное прочтение “Смерти Тарелкина”». — «Видите ли, я когда-то читал эту пьесу и даже думал поставить, но… Дайте мне подумать. Я сразу ответить не могу».

Он думал две с половиной недели. Все это время я почти лежал в обмороке. Решалась моя судьба. Через две с половиной недели мне позвонила завлит БДТ Дина Шварц и сказала: «Георгий Александрович прочел пьесу и считает, что музыкальное прочтение “Смерти Тарелкина” невозможно. Поэтому он просил его не беспокоить».

И тогда я приехал в театр и изловил его в знаменитом кабинете на втором этаже. Он поднял на меня испуганные глаза, решив, что я, вероятно, маньяк. Ведь мне все было сказано, а он не любил повторять. Тем не менее, я вошел и сказал: «Георгий Александрович, подарите композитору Колкеру сорок пять минут, прослушав готовый первый акт, чтобы убедиться, возможно или невозможно музыкальное прочтение “Смерти Тарелкина”». Он сглотнул слюну,

потом прикурил одну сигарету «Мальборо» от другой: «Ну, что с вами делать, если вы уже пришли? Давайте проберемся тихо в кабинет Розенцвейга, чтобы нас никто не видел и не слышал, даже Дину с собой не возьмем».

Мы крадучись пробрались в маленький классик, где стояло старенькое пианино. Я поставил на пульт клавир, а он сел сзади. Остальное описано в моей книжке «Лифт вниз не поднимает». Как сверкали его толстые стекла очков, и как он беспрерывно курил!

Я довольно прилично играю и показываю, напеваю за всех персонажей, за ансамбли. Как правило, композиторы показывают свою музыку отвратительно, но я делал это неплохо. Красный, взволнованный, потный, я повернул лицо к мэтру и спросил: «Ну, как, вам нравится?» — «Очень».

Потом он долго курил, я долго молчал. А потом он сказал: «Знаете что, Александр Наумович, вы пишите дальше, а я буду думать. Но мне очень нравится».

Первый рубеж был взят. Он услышал то, чего раньше не слышал. Это не «Холстомер». Это не пьеса с музыкой, это опера, где поют все персонажи от начала до конца, без всяких скидок. Ария так ария, хор чиновников — так хор чиновников, трио Брандахлыстовой с дочурками — все по законам оперного жанра. Это его поразило, он ожидал чего-то в духе «Холстомера», пьесу с куплетиками, мюзикл.

Я ждал два с половиной года, пока он не получил «Гертруду»[lii]. Он надел золотую звезду героя соцтруда, походил три дня по театру, выставляя левую грудь чуть-чуть вперед, потом снял звезду и куда-то забросил, забыл про нее. Он боялся, что «Тарелкин» помешает ему получить эту награду.

Мы с Георгием Александровичем работали так: десять месяцев я разучивал все с актерами без него. Ни разу его массивный нос не сунулся в мой класс.

Известно, что сначала Товстоногов работал в Театре им. Ленинского комсомола. И когда он почувствовал, что в этом сарае, еще не реконструированном (с ложами, прилепленными по бокам), на 1200 мест, без акустики, без света, любой спектакль должен заведомо провалиться, он понял, что в этом театре ему «хана». Тогда он пришел к каким-то городским властям, скажем, в Управление культуры, и сказал: «Я в этом театре умру». И объяснил, почему. А в городе уже понимали, что Товстоногов — это не корабел Игорь Владимиров. Вопрос встал серьезно, и ему дали другой театр[liii]. У него появился БДТ. Тогда он был принят первым секретарем обкома партии Спиридоновым, (который на одном из съездов партии предложил вынести из мавзолея Сталина, после чего стал первым секретарем обкома партии Ленинграда — за смелость). Спиридонов сказал: «Я тебе так скажу, Георгий, я из тебя сделаю первого *дирижера* страны». Тот не возражал, он вообще любил музыку.

Кстати, когда Товстоногов был в Японии, где его боготворили, особенно за «Холстомера», и японцы узнали, что его любимое сочинение, как и у Ленина, соната «Аппассионата» Бетховена, в ресторане, где он обедал, открыли крышку рояля, и его любимый Рихтер заиграл эту сонату, но… Рихтера не было. Это было механическое исполнение. Японцы перевели фонограмму исполнения

Рихтера в молоточки механического рояля так, что вся палитра Рихтера сохранилась один к одному. У японцев все возможно. Поскольку я кончал ЛЭТИ, я примерно представляю себе технику этого дела. Георгий Александрович обалдел. Он бросил все свои блюда и заслушался. Фокус своеобразный.

Кровей в нем было намешано много, и это способствовало его любви к музыке. Но любить музыку — вовсе не означает уметь ее ставить на сцене. По-моему, это умение от Бога, этому научить нельзя. У Володи Воробьева это было от природы. Кроме того, все меняется. Ведь раньше у нас главным мастером по танцам был Кирилл Ласкари, который ставил во всех театрах и кино — пританцовочки, приплясовочки. Считалось, что это безумно современно — девочки, маржоретки — это вершина. Когда мы репетировали «Свадьбу Кречинского», это уже был прошлый век. Зачастую Володя Воробьев сам ставил движение — не танцы, а пластику. Георгий Александрович таким искусством не владел. Поэтому был приглашен Илья Гафт, балетмейстер, который мыслил уже образами 1983-го года. Он сначала было предложил сделать «дочурок» опереточными — в пачечках, с панталончиками. Я сразу с ним поругался и потребовал: «Делай проституток в чистом виде, с синяками под глазами, никаких пританцовок!» И Илья согласился. «Дочурки» стали своеобразным брэндом оперы. Выходя из театра, люди напевали: «Мама правду говорят».

Вот один эпизод, который характеризует Георгия Александровича в этой работе. Он понял, что есть Саша Колкер, а не Александр Наумович Колкер. Я был тапером, когда репетировали балет, потому что никто из концертмейстеров не сыграет так, как автор. Десять месяцев я долбил все с актерами — они же нот не знают. Заходили актеры, один за другим, а я сидел до тех пор, пока не падал на клавиатуру. Сначала Тарелкина репетировал Лебедев. Я его брал тепленьким из постели, и он по дороге рассуждал о том, где Бог. Он выпивал графин водки один. Я соглашался со всем, лишь бы дотащить его до рояля. В конце концов, он взбунтовался и сказал, что не может существовать в рамках, зажатый оперой, и так сорвался, что попал на несколько месяцев в больницу. Когда слетел Лебедев, я встал перед фактом, что все рушится. Георгий Александрович зависел от него полностью, фактически он управлял театром. Лебедев по природе волгарь и бандит, Георгий Александрович его побаивался. Как Чаплин говорил: «Может, немножко побежим?» Георгий Александрович буквально потерял лицо, когда узнал про уход Лебедева, он только сказал: «Александр Наумович, без Жени это невозможно. Нету Тарелкина».

В это время в театре уже был Ивченко. Его Товстоногов привез на Глумова, и для этой роли он идеально подходил. Я попробовал Ивченко у рояля — поет, слух прекрасный. И сошлись два интереса: Ивченко хотел выстрелить в Ленинграде первой ролью, да еще в опере. А Колкер хотел, чтобы, наконец, подняли занавес. Георгий Александрович уезжал в Париж. Я ему сказал: «Георгий Александрович, я вас прошу не очень хулиганить на плас Пигаль». — «Да какая в мои годы плас Пигаль!» — «Пока вы будете в Париже, дайте мне Ивченко». И опять загорелись лампочки в глазах, и опять толстые очки, и

опять, задыхаясь, «Мальборо», и он сказал: «Да, а что? Приготовьте с ним роль». Всего за семь дней приготовить роль Тарелкина!

И я приготовил. Мы жили с Ивченко в музыкальном классе, он на одном диване, я на другом. Мы репетировали днем и ночью. Мы выпивали по чашечке кофе и бежали к роялю. Я бы никогда не победил и я бы ничего не разучил с этими бандитами, если бы им всем не нравились их музыкальные партии. Товстоногов назначил два состава (Ковель — первый состав, Крючкова — второй), но я убедил его, что из этого ничего не выйдет. В драматическом театре можно за день ввести нового актера, но в музыкальном театре это невозможно сделать.

Приезжает Георгий Александрович из Парижа. Ковель была своим человеком в его доме, если надо — мыла посуду, к тому же она была председателем месткома. Она приходила на репетицию, и я сначала слышал трехэтажный мат. «Распеваться мне не надо, поехали». А потом она бежала в кабинет Георгия Александровича и говорила: «Выходит». В том смысле, что, дескать, получается. И он был настолько умен и тактичен, что не лез ко мне.

Один показательный эпизод. К возвращению Георгия Александровича из Парижа у меня была вчерне готова роль с Ивченко. Я думал над финалом. Ночью (я тридцать лет не сплю по ночам) мне приходит в голову мысль, как закончить оперу. Хорошо было бы, если бы портрет государя императора, висящий на сцене, на финальных оркестровых аккордах улыбнулся или скривил рожу. То есть император отреагировал бы на финал. Во мне все бурлило, когда я додумался до этого. Я, не выдержав, еду на аэродром на машине встретить Георгия Александровича. Он выходит из аэропорта, видит меня: «Саша, что случилось?» — «Я вам подал автомобиль». — «Спасибо, не ожидал». Едем, я рассказываю финал. Вся машина была усыпана пеплом от его «Мальборо». Жалко, что это не заснято.

Мы в театре. Товстоногов: «Куварина ко мне, Дину ко мне, Эдика тоже, Розенцвейга тоже». Все сидели вокруг стола. «Пока я был в Париже, я придумал такой финал: на сцене большой портрет императора, и на последних аккордах…»

Я был счастлив, никакой ревности. Одна из сторон его характера: все, что «попадало в десятку», он брал, не стесняясь.

У художника Кочергина тоже загорелись глаза. Но я допустил одну ошибку. Надо было сказать, что портрет — поясной, должны быть крупные черты лица. А на сцене поставили парадный портрет в полный рост, черты лица в три раза мельче.

Георгий Александрович очень любил одну фразу, везде ее повторял: «Я безумно люблю и ценю импровизацию актеров». Это чуть-чуть от лукавого. Импровизация малоодаренного актера никому не нужна. Если же это игра Ивченко, Ковель или великого Коли Трофимова, то режиссеру мало что остается подправлять. Воробьев выжимает всю кровь — попробуем то, это, сними обувь — до десяти вариантов, и всем недоволен: «Кажется, ничего, но давай еще проверим». Товстоногов выходит из седьмого ряда, засунув руки в карманы, поднимается, подходит к актеру, отзывает к кулисе, что-то тихо

говорит: «Понятно?» — «Конечно!»

Воробьев ориентируется на зрителей, сидящих в первом ряду. Товстоногов — режиссер стратегического масштаба, он создает схему битвы под Курском. Филигрань, мелкие, но очень важные вещи он оставляет актерам, а здесь прикрывается фразой об импровизации.

Вот эпизод, в котором Товстоногов весь. Как на ладони. За границей он ставил «Дядю Ваню». Получил за постановку прилично денег и купил «мерседес». Пригнали машину, поставили на стоянку. Утром фирменного значка на ней не было. Товстоногов не работал, пока не поставили на место значок. Он ни о чем не мог думать и ничего не хотел слышать. Человек-мальчишка.

Товстоногов сумел собрать в «Смерти Тарелкина» команду, с которой проиграть было невозможно. Невозможно было проиграть и с такой постановочной бригадой. Кочергин, Куварин, Дина Шварц — профессионалы высшего класса.

Были вещи, которые я ему не прощу. 30 декабря 1983 года — премьера. На «Тарелкине» потом побывало полмира. В этот день приезжала из обкома партии мадам Пахомова и литературно-театральная редакция ленинградского телевидения. Целая бригада операторов. Они снимают сцену, затем заходят в кабинет Товстоногова, устанавливают аппаратуру, хозяин курит «Мальборо», сбоку стою я, меня никто не замечает, Дина проходит в кабинет, дверь закрывается, меня не пригласили. Во мне все перевернулось. Одеяло почти целиком было натянуто на него. Мне было ровно пятьдесят, а не шестнадцать. Я приоткрыл дверь, сунул голову в надежде, что он не сможет не позвать автора.

Если бы сунул голову автор «Кремлевских курантов», он, конечно, был бы представлен общественности. Когда сунул голову я, он бросил взгляд, меня увидели все, и никто не сказал ни слова. Все сразу стало принадлежать Товстоногову. Он начал рассказывать о своем замысле, не стесняясь. Может быть, при мне он вел бы себя по-другому.

Все это перекрывается одним законом: если человек талантлив, я ему могу простить все. Если человек бездарен, я ему не прощу ничего. Воробьеву я мог просить все. Монстры оперетты съели его. Режиссер без театра — это медленно угасающий человек. Вот он и угас.

Товстоногов, безусловно, обладал великим даром, хотя в окружении его были только искусные соратники. А при таких актерах — и я берусь быть, если не великим, то знаменитым.

Опера «Смерть Тарелкина» шла на сцене БДТ двенадцать лет…

Запись беседы. Публикуется впервые. В книге А. Н. Колкера «Лифт вниз не поднимает» (СПб., 1998) есть фактически одно место (с. 128 – 129), посвященное работе с Товстоноговым. По просьбе составителя Александр Наумович заново рассказал историю создания оперы-фарса «Смерть Тарелкина».

[lii] Звание Героя Социалистического труда, сентябрь 1983 г.

[liii] Вольное изложение истории прихода Товстоногова в БДТ.

Эдуард Кочергин
НЕЖНЫЙ КОМАНДИР

Товстоногов всегда очень точно формулировал идею, или концепцию, как сейчас говорят, которую он вкладывал в выбранную им драматургию. Это было и то, что мы должны сделать в результате, и то, с чем должен был уходить зритель. Эта идея воплощалась и с моей помощью, и с использованием всех средств театра. В первую очередь, это — декорация, свет, звук. В конечном итоге, он формулировал идею и актерам, но начинал с художника. На стадии, когда был готов картон или макет, он приглашал композитора, ему нужно было что-то показать, то есть представить визуальное пространство и среду будущего спектакля.

Я работал со многими режиссерами и знаю (а сейчас прошло время — тем более знаю), что потерян колоссального уровня профессионал. Я очень чувствую эту утрату. Он емко и точно выражал общий замысел. Конечно, это была не буквальная формулировка, а скорее состояние, настроение, образ. Например, в «Дачниках» у него была несколько инфернальная идея, которую художнику трудно воплотить, но в результате все прошло успешно. Он говорил, что герои пьесы как бы подвешены в воздухе. Они не имеют корней, они оторваны от своей земли, от своего сословия, от своего класса и не стали еще кем-то новым. У него там играл Гаричев, в монологе его героя что-то есть о дачниках и грязи, лужах. Дачники как атмосферное явление. Самое забавное, что я сделал так, как Товстоногов просил, но когда он увидел все это в выгородке, то не очень понял. Даже в макете эффект не ощущался. Несмотря на это, Георгий Александрович доверился художнику целиком. Суть была вот в чем. Сцена — зеленая среда. Она делалась из муара, который создается двумя сетками или двумя тюлями. Этот материал очень отвлекает внимание, создает неприятный оптический эффект. Я этот оптический эффект подчинил нормальному восприятию глаза. С помощью специальных воланов муар стал такого же масштаба, что и глаз. Получилась трепетная зелень. Это дало возможность сделать круговой свет. Мы с Кутиковым создали со всех сторон одинаковое напряжение света и лишили артиста тени. У человека на сцене не было тени. То есть он повис в воздухе. Тень могла быть только где-нибудь под столом. На зеленом пандусе, довольно высоком (10 см на метр), люди ходили без теней. Это было странно. Когда Георгий Александрович увидел это на сцене, он немножко ошалел, минут двадцать приходил в себя. Я ему до этого говорил, как это будет, что это большая работа и эксперимент. Я долго возился с муаром, рисовал множество кривых и изгибов, ну, и Кутиков гениально сделал свет. После первого впечатления от нашей находки Георгий Александрович стал репетировать с какой-то осторожностью, привыкая понемногу. Мы решили загадку, которую он нам задал.

Интересно делался «Тихий Дон». Спектакль был прекрасный, несмотря на то, что вроде это конъюнктура и т. д. Ничего этого не было, была настоящая трагедия. Товстоногов очень вкладывался в эту работу и очень переживал за

нее. Такой серьезнейшей режиссерской работы я ни у кого, кроме Додина, не встречал. Товстоногов приходил сюда, в мастерскую, здесь все сочинялось. Здесь, кстати, писалась инсценировка. Он просил стол поставить к макету, первый акт создавался сразу и в макете, и в инсценировке. Ему и Дине Шварц сразу было видно, что можно сделать на сцене. Работу над вторым актом перенесли потом в кабинет. И репетировать начали тогда, когда был готов только первый акт, а второй акт дописывался. Каждый день Товстоногов и Дина Морисовна сидели здесь, очень сильно курили. Он потребовал у секретарши принести в мастерскую из кабинета огромную пепельницу. Потом эта пепельница так и осталась в мастерской, и совсем недавно ее кто-то унес отсюда.

Товстоногов предложил делать «Тихий Дон» как легенду. Были ведь споры, кто написал роман; а тут — эпос, бесспорный эпос. Эпически развернуть действие — вот что было самое главное. С этой точки зрения писалась инсценировка и отбирались эпизоды. Отсюда и декорация — как икона. В спектакле земля становилась небом, а ведь в иконе не рисовали неба чуть ли не до XVII века. Тема земли была важнейшей. Металл — нимб Дона, кто-то потом писал, что это сабля. Диск солнца, который становится черным, а если вы помните, то на иконах есть сюжеты, где солнце черное. Горизонт круглый. Выезжали для эпизодов большие фуры как бы на ножах, на лемехах. С пандуса они съезжали, словно возвышаясь, меняя горизонт. Возникала обратная перспектива, соединение дисперсной перспективы с обратной и прямой. Все эти моменты складывались в монументальное зрелище. В результате получился такой спектакль, где все сошлось: режиссура, декорация, актеры.

Как мы работали с Георгием Александровичем? Это была работа в поддавки. Он понимал, что художник несет свои категории. Он ведь сам оформлял некоторые спектакли, этот опыт помог ему понять важность декорации. У нас свои понятия ритма, отличные от музыкального и режиссерского. Разные категории вместе и создают театр. Из эгоизма своей профессии ему нужно было использовать нас, художников, на полную катушку. Он был мудрым человеком и с отличным чувством юмора. И в шутку, и всерьез он называл режиссера крошкой Цахес: все хорошее — все мое. Так и есть, поэтому он не чурался того, что кто-нибудь со стороны, во время репетиции, в зале высказывал какую-нибудь идею. Это мог быть Изотов, наш радиорежиссер, или наш завмуз Розенцвейг, или Дина, или я, или уборщица — кто угодно. Если это ложилось на его идею, он это брал и благодарил. Потому что он — крошка Цахес, как ни ужасно звучит это. Он говорил, что режиссер должен собирать, вбирать, это его силы и рычаги. Результат творчества — то, что собрано, хорошо скомпоновано. Людей такого уровня я не встречал больше.

От многих режиссеров его отличало то, что он был настоящим командиром. Если пошел в бой, то не отступал, шел до конца. Даже если он ошибался, то все равно своей идее не изменял. Были удачи, были спектакли неважнецкие, была конъюнктура, потому что сама жизнь была такая, но в

принципе его метод был безошибочным, и он всегда выигрывал, потому что не предавал себя и тех, кто работал с ним. Я много раз влипал с режиссурой, когда договаривался и точно выполнял, что говорил режиссер; а режиссер в процессе работы менял концепцию, приемы, и ты оказывался в ерунде; в итоге теряли все, в том числе и режиссер. С Товстоноговым такого не было никогда, а мы поставили вместе более тридцати спектаклей.

«Холстомера» в зубах принес Розовский, талантливый человек. Он уже репетировал, а Товстоногов еще не знал, не представлял, как можно поставить Толстого. Общая идея возникла и шла от Розовского, но в результате эту идею оправдал-то Товстоногов. По репетиции, которую показал Розовский, я понял, что декорация (а она была уже придумана, и делался макет) никак не сочетается с его идеей. Марк пошел на какой-то культуризм, какие-то фигуры придумывал символические, литературные. По репетиции уже было понятно, что Лебедев здорово сыграет. Но по вкусу некоторые вещи у Розовского никак не попадали в этот театр и на этих артистов. Им это было чуждо; например, он заставлял их пролезать между ног и что-то в этом роде. Товстоногов увидел макет и сказал мне: то, что Марк показал, сюда не идет, не годится. Самое интересное, что худсовет макет не принял. Никто из артистов макет не поддержал. Им показалось непривычным такое решение. Все хотели неба — Басилашвили, Лебедев — как же, там бабочка! Это было своего рода восстание. Но когда все разошлись, Товстоногов сказал мне: «Делай!» То есть он один все понял и поперек всех все решил. Работа над «Холстомером» была драматичной. Товстоногов как бы присматривался со стороны. У меня был с ним разговор, когда он признался, мол, не знает, что бы сделал сам, не представлял, но что ему это интересно. Сама по себе идея была увлекательной и талантливой. Он уважал Розовского, трения возникли потом, Розовский в обиду впал, но Марку было не поставить так, как он задумывал и как надо было на уровне БДТ.

Товстоногов меня спросил: «А как вы думаете, как это надо делать?» Я сказал, что сейчас как раз изучаю все, что связывает человека и лошадь, и что тут есть интересные возможности для театра.

Я бывал у него в гостях, дома. Иногда он просил приехать, чтобы что-то обсудить. Показывал свою коллекцию живописи, были у него эскизы Татлина — он ведь с ним работал[liv], — иконы, роскошная мебель. По моей рекомендации был сделан у него камин. Вообще у нас были прекрасные отношения. Я работал не только с Товстоноговым, но и с его сыном Сандро. Оформлял «Прощание в июне»[lv].

У него был природный вкус и умение одеваться. Он очень хорошо покупал вещи себе, имел чувство собственного стиля. Я удивлялся: посмотрит и сразу точно выберет. Меня заставлял покупать, говорил: «Вы должны купить эту куртку». В Германии он меня убеждал: «Вы должны купить этот костюм, вы же главный художник театра». Я терпеть не могу галстуков — он подбирал мне галстук. Он очень здорово обговаривал театральные костюмы. Роман наш начался с «Генриха IV». Я не знал еще хорошо труппу, то есть знал только некоторых ведущих актеров. А кто такой Пальму или Заблудовский, еще не знал. Но он так образно рассказывал про персонажей, что я точно попадал в

того или иного актера. С его слов я рисовал эскизы костюмов. Причем, я не просто костюмы рисовал, а рисовал образ, это же интереснее. Например, он говорил про образ Заблудовского: «Это человек с одним измерением, причем вертикальным. Физиология вертикальная». Колоссально точная характеристика персонажа, он знал уже, что будет с этим артистом делать. Актеров в спектакль он собирал как художник, который пишет картину и подбирает букет лиц. Товстоногов собирал по типажам. Он так и говорил: «Пальму — типажный артист». Старинными понятиями «типаж», «амплуа» он охотно пользовался. Только еще один режиссер, кроме Товстоногова, так определял актеров — Г. И. Гуревич, старый режиссер из Музкомедии. После Товстоногова его ученики уже так не определяли артиста. У него была целая гроздь типажных артистов: Заблудовский, Пальму, Караваев.

Первый раз мы с ним встретились в макетной БДТ. Дело в том, что нынешний завпост Куварин, бывший макетчик этого театра, замечательный макетчик, самый лучший в городе, делал мне макеты. Не то я делал тогда «Принц и нищий», не то «Старик», не то «Влюбленный лев» в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской. И в макетную зашел Товстоногов. Это место для него — очень важное, он постоянно здесь бывал. Когда шла работа, он спускался сюда после репетиции обязательно, в неделю раза три. Вообще в нем было что-то от ребенка — любопытство. Поначалу это казалось странновато.

Мои работы он увидел здесь, в макетной, и ему они понравились. Куварин выступил сватом. Потом была такая история. Я служил в театре Агамирзяна[lvi], а Агамирзян был у него на курсе в институте преподавателем. У них был студенческий спектакль «Люди и мыши». Агамирзян договорился с Гогой о том, чтобы перенести этот спектакль в свой театр. В институте спектакль оформлял мой соученик В. Савчук. Но для Театра Комиссаржевской оформление не годилось. Тогда вызвали меня, и мне пришлось делать новую декорацию буквально в течение недели. Я взял в помощь Савчука и сделал оформление, которое понравилось Товстоногову. Он принял макет. Собственно, это был первый совместный спектакль. Тогда он меня и пригласил в БДТ, но пока на договор.

Так получилось, что в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской я делал спектакли с его учениками, один за другим, еще до перехода в БДТ. «Принц и нищий» — В. Ленцевичус, успешный спектакль; потом с Ю. Дворкиным — «Влюбленный лев», это была его дипломная работа, очень хорошая; потом «Люди и мыши» с Ленцевичусом в главной роли (спектакль прошел очень недолго, потому что запретили вообще Стейнбека, хотя постановка пользовалась колоссальным успехом). Еще был — тоже дипломный — спектакль К. Гинкаса «Последние» в Театре драмы и комедии. Потом Агамирзян пригласил Гинкаса делать «Насмешливое мое счастье». Сам он уехал за границу, а мы с Гинкасом сочиняли. Так что сначала довелось работать с учениками, а потом уже с самим мастером.

Товстоногов в «Короле Генрихе» мне предложил сделать костюмы. Декорация была Товстоногова. Кстати, костюмы оказались трудными, потому что действие было вынесено в зал, и изменился горизонт, а это опасный

момент, фигура артиста теряется. Распятая баранья шкура висела на авансцене, площадка передвинулась в зал. Появились горизонтальные ритмы поперек вертикального человека. Поэтому я костюмами старался укрупнить актера, мне надо было спасаться. Я ему откровенно объяснил ситуацию. До меня это пробовала сделать С. М. Юнович, но у нее не получилось, они разошлись. Сроки были дикие, и, если бы он так замечательно не объяснял, чего он хочет, я бы не успел. А после «Генриха» он предложил мне перейти в БДТ совсем, изменить Агамирзяну. По «Генриху» я понял, что смогу с Товстоноговым работать. До этого я никогда отдельно костюмы не делал.

Он сам мог оформить спектакль — и делал это. Почему сам? Он объяснял это тем, что художники, с ним работавшие (Степанов, который был главным художником БДТ, Мандель), не всегда вполне его понимали. Его интересовало взаимодействие пространства и артиста, поэтому, имея такого макетчика, как Куварин, он попробовал себя в декорации. Когда он меня приглашал, я ему сказал, что он ведь сам может оформлять. Но он сказал, что все-таки хочет, чтобы был художник, что это профессия, что он видит во мне художника с новой эстетикой, и это ему симпатично. Вероятно, как раз по эстетике старые художники его и не устраивали. Мандель был замечательным художником, театральным художником по-настоящему. Я же был молодой, человек другого поколения. Думаю, ему самому нужна была встряска, новые идеи. При мне он все же продолжал оформлять спектакли. Например, он придумал вращающийся сценический круг в «Протоколе одного заседания». Я тогда ему сказал: «Так вы и делайте, я тут не нужен». Самое интересное он придумал; а остальное там — неинтересно.

Я с ним делал «Три сестры» в Белграде в Национальном театре в 1981 году. Это был очень хороший спектакль, он получил национальную премию как лучший спектакль года. Это совсем не то, что было в 1964 в БДТ, где декорации делала Юнович. В Белграде была маленькая сцена по сравнению с нашей. Актерски потрясающий спектакль. Там была замечательная Маша, абсурдистский Чебутыкин, абсолютно чеховский. Георгий Александрович очень хорошо использовал ширмы, на сцене как бы было три комнаты. Андрей ходил и говорил, а сестры были за ширмами. Это был очень современный спектакль и более абсурдистский, чем наш. Георгий Александрович менял решения, когда переносил пьесу из театра в театр. Мое решение «На всякого мудреца» в БДТ совершенно не похоже на польское. У Георгия Александровича была возможность позвать того поляка, который оформлял спектакль, но он захотел, чтобы сценография была совсем другой. Времени оставалось мало, поэтому фактически я повторил то, что было в Финляндии и в Германии. Лучшим был финский вариант, в Хельсинки; спектакль шел четыре года, у них это небывалый срок, потому что Хельсинки — всего полумиллионный город. Там был очень хороший состав.

Во время своей последней поездки в Америку он попал к тамошним врачам, ему сделали полное обследование. Он ехал домой в ужасе. Натэллы Александровны в это время не было, она уезжала куда-то. Он стал мне говорить, что видел самый страшный фильм в своей жизни: «Я смотрел на свои

сосуды». Они, врачи, показали ему, в каком состоянии его сердце. Они сказали, что, если он не бросит курить, ему останется жизни два года. Тогда Георгий Александрович сказал, что курить бросит, ему никуда не деться, сразу, как только вернется в Россию. Самолет опустится, и он выбросит сигареты.

Америка устраивала нам две недели отдыха, даже была возможность выбрать место отдыха. Я выбрал Филадельфию и Бостон, где в университете есть сценографическое отделение, хотел познакомиться с ним. А ему, после очень тяжелой работы и всех стрессов с обследованием, предложили поехать читать лекции (за деньги), хотя тоже можно было выбрать оплачиваемый отдых. Это было зря, он очень устал. Неделю он читал, кажется, по две лекции в день. Короче говоря, он не отдыхал. Я отдыхал, ходил в музеи, кайфовал, спал. В Филадельфии замечательное собрание итальянцев видел, их скупил местный магнат.

Мы встретились с ним в аэропорту. Я приехал к часу или позднее — и вижу его в жутком состоянии. Он был просто серо-зеленый. Я сам инфарктник, я понял: либо у него уже был инфаркт, либо сейчас случится. Он мне жалуется: «Эдик, мы здесь с шести утра, и здесь негде сесть. Только вот кафе». Но все время-то не будешь сидеть в кафе. Мне кажется, где-то на перелетах у него случился инфаркт. Мы прилетели в Москву, он действительно бросил курить. Ему было плохо. Мы приехали в Питер, и, не знаю почему, но врачи разрешили ему работать. Буквально через неделю он стал репетировать, не отойдя от всех недавних событий. Потом признали, что у него точно в это время был инфаркт. Репетировал он не то что немощным, а просто больным.

Его идея в спектакле «На дне» была — Питер. Он не хотел, чтобы действие происходило в Москве. Еще он хотел, — и это я сделал точно, — чтобы постепенно ночлежка как бы выходила в космос. Стенки медленно поднимаются, ночлежники остаются, лестница ведет в никуда, а потом все опускается на них, как саркофаг. Он хотел именно саркофаг. Задумывалась эта работа хорошо, он просто не смог установочно провести все до конца. Получилось, что лидировали артисты, красовался Стржельчик, Лебедев слишком много на себя брал. Обычно Георгий Александрович их всех обтесывал, на этот раз не хватило сил. Но сам по себе «чернобыль с саркофагом» был хорошей мыслью. Он ведь долго готовился к этой постановке. Это был подвиг, потому что в таком состоянии невозможно было ничего делать. Ему нельзя было работать, и почему он это сделал, непонятно. Ему надо было лежать. Именно на репетициях «На дне» он закурил снова. Он выдержал без курения неделю, полторы. До того, как прийти в театр, он не курил… Ему бы нужно было несколько месяцев вообще ничего не делать. Такие странные у него врачи были. Мои бы не разрешили. Я ему говорил, что у него что-то с сердцем. Он соглашался, но возражал, что уже отошел. А как стал репетировать «На дне», закурил. И все. «Георгий Александрович, почему вы закурили?» Он мне на это сказал: «У меня есть характер, но нет силы воли».

У него были планы на будущее, он очень хотел ставить «Закат» Бабеля, и мы придумали с ним, как. Эти идеи я храню и никому не отдаю. Лавров даже на меня обиделся, когда я не отдал их режиссеру из Воронежа, который

репетировал «Закат». Спектакль так и не вышел. А Товстоногов собирался ставить «Закат» после «На дне». Это была его давняя мечта, но ему все не разрешали ставить. Он пробивал пьесу через репертком — цензура не давала. Во время перестройки, конечно, уже можно было делать все, но ему не хватило времени.

Мы работали над замыслом «Заката» в загранке. Кажется, в Германии в 1984 году. Все время он думал, как это сделать. И я тоже. Я придумал одну штуку. В пьесе есть загадка, там финал драматургически не сделан. И Георгий Александрович мучился, потому что был мастером действия. Действенный момент он высекал из пьесы и осуществлял его через артистов. Когда у него это получалась, спектакль тоже получался, и был успех. Он колоссально умел строить действие, используя все способы. Он считал, что не должно быть ни Одной секунды, чтобы что-то на сцене не происходило. Если ничего не происходит, все летит, слова не помогают. Нельзя смотреть спектакль, когда зеваешь и прочее. Если в пьесе не хватало действенного момента, он придумывал его сам. С Бабелем не получалось. Там был как бы обрыв. Это когда Беня избивает своего отца. Потом идет свадьба сестры, — но почему биндюжники не восстают? Как, чем он их всех подмял? Как он их давит и подчиняет себе? Этого в пьесе нет. Драматургически финал не убедителен. Товстоногов над этим бился. Когда я ему сказал, что я нашел, придумал, он обрадовался: «Все, поставим». А я придумал так, что когда все сидят за столом, за спинами у них на поставленных телегах висят фотографии предков — бабушки в париках, дедушки с пейсами — в рамках под стеклом. Одесские фотографии, у меня есть коллекция фотографий. Беня вынимает наган и стреляет по этим фотографиям, пробивает стекло. Звон. (Мы бы это сделали киношным способом, с обратной стороны.) А Беня не только предков расстреливает, он и живого отца убивает. И все молчат. Пришла другая мафия… Вообще уже весь спектакль был придуман. Если бы нашелся толковый режиссер, который написал бы на программке «В память Г. А. Товстоногова», я бы ему все это рассказал.

Моя идея шла от режиссуры. Георгий Александрович серьезно занимался пьесой, нашел исторический материал, из которого следовало, что Бабель переносит действие в 1913 год, хотя у него подразумевается другая эпоха, когда стали расправляться с Каменевым, Зиновьевым, Троцким. Бабель был чекистом, понимал, что происходит. У него Беня — это Сталин. 1913 год — только маскировка. Бабель писал про приход новой мафии. Если Беня бьет отца, почему он не может расстрелять предков? Сталин же уничтожал старинные грузинские семейства. Товстоногов спрашивал меня, как я собираюсь осуществить этот трюк со стеклом — да просто с другой стороны рабочий по гвоздю ударит молотком, и все. Только каждый раз придется стекло менять — ну и что, ради этого стоит.

В связи с «Закатом» у Товстоногова была еще одна замечательная идея. Он хотел сделать спектакль без всякой музыки. У Бабеля есть персонаж, потрясающий тип — кантор. Кантор помог и мне в декорации. Он ходит по сцене и поет псалмы Давида. Он призывает евреев посмотреть, что делается:

они друг друга уничтожают. Все эти песни должны образовывать общий вопрос к действующим лицам: что вы делаете? Это попытка образумить народ. Все перестановки должны были идти на этих песнопениях. Он хотел пригласить хорошего певца или настоящего кантора из синагоги. Там были и другие интересные замыслы. Например, он просил, чтобы не было обычной реальности, чтобы была поэзия в отношениях Марии и Менделя. Я придумал так: снимается платформа с колес, поднимается кверху (у кантора что-то вроде «Песни песней»), а с обратной стороны телеги станины — облака. Наивно, как Марк Шагал. «Закат» был последней его мечтой. Спектакль мог быть запущен в работу буквально через три недели.

Запись беседы. Перв. публ.: Экран и сцена. — 1999. — № 21 (май – июнь). — С. 14 – 15.

[liv] В. Е. Татлин оформлял спектакль «Где-то в Сибири» в ЦДТ (Москва, 1949).

[lv] Спектакль по пьесе А. Вампилова А. Г. Товстоногов поставил в Театре драмы и комедии на Литейном (1971).

[lvi] Кочергин был главным художником в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской, который Р. С. Агамирзян возглавлял с 1966 по 1991 г.

Владимир Куварин
НЕЗАБЫВАЕМЫЙ ЧЕЛОВЕК

С Товстоноговым я работал не тридцать три года (срок его деятельности в БДТ), а гораздо больше. Около пятидесяти лет. Первый раз мы встретились, когда я работал еще в Музкомедии и учился, помогая делать макеты. С художником С. С. Манделем мы сделали макет для спектакля «Студенты» в Театре им. Ленинского комсомола, это был едва ли не первый год, как туда пришел Товстоногов. Мы сдавали макет, при этом были Дина Шварц, Георгий Александрович и еще какие-то люди. Он, конечно, меня при этой первой встрече не запомнил. Я был «на подхвате». Потом перерыв — и новая встреча здесь, в БДТ. Из Музкомедии сюда я перешел в 1953 году. Была у нас макетная и два художника — Степанов и Белицкий. Мы очень дружно работали. И вот однажды, 12 или 13 февраля 1956 года, было назначено собрание: представляли труппе нового главного режиссера. Я был в макетной, вдруг открывается дверь (макетная была недалеко от входа в театр), входит Товстоногов, снимает свою шубу, познакомились, он меня спрашивает: «Какие у вас макеты есть в работе?» Я сказал, что есть «Ученик дьявола» Б. Шоу, макет Белицкого, есть «Преступление Энтони Грэхема» Д. Гордона, макет Степанова. Георгий Александрович мне говорит: «Вы можете к концу собрания собрать эти макеты?» Могу, конечно. Я все сделал, после собрания он пришел. Посмотрел макет «Ученика дьявола» и спрашивает меня: «Володя, а вы читали пьесу?» А я много тогда работал, халтурил, зарабатывал деньги, а пьес, кроме известных, не читал. Говорю: «Нет, не читал». Он тогда сказал фразу, которую я помню до сих пор: «А надо бы. Это все-таки Бернард Шоу». С тех пор я читаю все пьесы. Таким было наше знакомство.

Он вообще-то очень любил игрушки, а поскольку макет — это игрушка, ему нравилось у нас бывать. Мне тоже очень нравилось делать макеты, я

получал от этого удовольствие. Почти ежедневно он приходил в макетную. В эскизе, в рассказе художника он ориентировался меньше, чем в макете. Он видит макет и понимает, что это такое, как ему действовать. Ему нравилось наблюдать за процессом. Однажды он сказал удивленно, глядя на один макет: «Не понимаю, как вы это делаете?»

При нем я с 1956-го по 1967-й год был макетчиком, и общение стало почти ежедневным. В 1967-м я стал завпостом. Во мне он, наверное, чувствовал не просто исполнителя, его привлекало в человеке творческое отношение к работе. Однажды И. П. Владимиров ставил какой-то спектакль, я делал макет. Утром пришел Игорь, мы с ним поговорили, и я сказал, что мне не нравятся эти декорации. Игорь ушел на репетицию, я окунулся в работу и забыл об этом разговоре. После репетиции вдруг приходит Товстоногов и спрашивает: «Володя, почему вам не нравятся декорации, объясните?» Посчитал необходимым отреагировать! Он всегда выяснял все до конца. Когда я уже заведовал постановочной частью, он говорил мне не раз, что если есть какое-то недоразумение, надо выяснить, в чем дело. Такова была его позиция: все доводить до точки, до ясности, чтобы не было недомолвок.

В личных отношениях он мне, надо признаться, доверял. Однажды пришел и сказал: «Будем ставить “Лису и виноград”, художника не будет, будем делать сами». Я говорю: «Да, понимаю, Георгий Александрович: будет шесть колонн и станок». — «Правильно». Макет я так и делал по его рассказу. Получилась приличная декорация. Это был первый вариант «Лисы», с Полицеймако.

Запомнилась работа и над «Мещанами». Шеф умел здорово рассказывать о своем замысле. Перед «Мещанами» позвал меня к себе и говорит: «Будем делать по ремарке Горького. Как написано, так и делайте. Но только надо сделать наклонный станок, наклонный потолок, и чтобы сзади стоял большой черный буфет, чтобы это читалось, как пасть. И потолок будет постепенно опускаться, опускаться, словно закрывается пасть, которая заглатывает всех живущих в этом доме». Такой у него был образ. Никаких стен: пол, потолок и, как зев, черный буфет. Все понятно. Так же шла работа над «Горе от ума», «Генрихом IV», «Ревизором». Мне такая работа была очень интересна; а он был доволен результатом. Наверное, верил мне.

Товстоногов — это незабываемый человек. По-разному было, бывало трудно, крутились, как ужи на сковородке, но и радовались, потому что верили: не зря все это делается. Ради этого можно было напрячь все силы. Знали, что получится.

В тех случаях, когда Товстоногов оформлял спектакль сам, без художника, он давал четкое задание. Остальное было делом опыта и техники — воплотить его видение спектакля, поставить это все на сцене. Это было очень интересно, открывало простор для творчества. Приходилось думать, бегать в библиотеки, смотреть материалы. Например, «Король Генрих IV». Тут я сидел в Публичке, рисовал разные знамена, гербы, короны. Товстоногов определил задачу так: «Идея шекспировского театра “Глобус”. Надо построить и вытащить вперед, в зал, сценическую площадку, помост. Надо использовать подъемники». Сзади планировалось повесить огромную шкуру, на нее должны были давать

проекции, с обозначением места действия, как во времена Шекспира; перед сценой выносили таблички: «лес», «замок». А над помостом должна была висеть большая корона, как символ стремления к власти. От нее шел свет на просцениум.

Спектакль «Последний посетитель» — из последних наших общих работ. Георгий Александрович позвал меня и сказал: «Володя, надо сделать кабинет, какой хотите, но мне нужно, чтобы там висел портрет Ленина, и в финале чтобы он вырастал, занимал всю сцену». Вот и все задание. Павильон построить не штука, обычное дело, нетрудно придумать и чтобы стекло в книжном шкафу разбивалось, вернее, оргстекло. Над фокусом с портретом думали долго с Е. М. Кутиковым, художником по свету. Сделали огромную диафрагму, аппарат специально заказали на ЛОМО, чтобы увеличивал изображение — оно проектировалось сзади. На заднике раскрывалась темно-синяя диафрагма и синхронно раздвигалось изображение.

В «Премии» («Протокол одного заседания») Товстоногов тоже заказал кабинет — «какой угодно», важно, чтобы стол, за которым сидели персонажи, незаметно повернулся во время первого акта на полный круг; во втором — то же самое, стол должен сделать поворот на триста шестьдесят градусов. И чтобы стенка проехала, как будто мы кинокамерой снимаем. Нужно, чтобы один оборот круга совершился за час. Отправился я на «Электросилу», поговорил с ребятами, они соорудили редуктор с передаточным числом черт знает каким, и круг поворачивался, как требовалось. Повороты производились во время действия совершенно незаметно.

В «Поднятой целине» мы соорудили световой занавес. Он делался совершенно элементарно, тут мы следовали за мировыми образцами, поскольку заграницей это уже давно применялось. Тогда, у нас в Союзе так и не смогли сделать настоящий световой занавес, а в Европе совсем другая аппаратура. У нас же просто наставили световых пистолетов с одной стороны и с другой — это производило эффект, хотя это был лишь полусветовой занавес. Вскоре перестали пользоваться им, потому что результат был неполноценным.

В «Смерти Тарелкина» режиссерская идея состояла в том, чтобы в финале большой портрет царя на заднике менял выражение лица. Сделали некую кассету, вырезали дырку в портрете, а позади поместили эту кассету. На одной стороне лицо со строгим выражением, а на другой — с улыбкой. В нужный момент дергали за веревочку, и открывалось другое лицо. Все очень просто, элементарно. Я всегда считал, что театральная техника не должна быть сложной, фокусам надлежит быть простыми до примитива. Главное не то, сколько железа использовано и сколько шестеренок действует, а то, какое впечатление это производит на публику. И только. В «Третьей страже», в сцене, где Бауман находится в тюрьме, появляются из темноты персонажи — Савва Морозов, еще кто-то. Из темноты должны были вдруг возникнуть фигуры. Как сделать? Очень просто: темно, кровать Баумана освещена локальным светом, вокруг — черный бархат. Выходит артист Е. З. Копелян (Савва Морозов), держа перед собой черную бархатную тряпку. На реплику он опускает тряпку, на него дается луч, и Савва как бы возникает из темноты. Моментально, не из

чего.

Задачи, которые ставил иной раз Товстоногов, были на первый взгляд невыполнимыми. Думал: мать честная, как же это сделать? На спектакле «Счастливые дни несчастливого человека» они придумали со Степановым площадки, которые катались по сцене. Это было на заре моей завпостской деятельности. Я придумал большие колеса, они на рычаге двигали площадку, которая находилась впереди. Смеялись в театре над этим изобретением, называли «колеса Куварина». Но сделали, конечно. Потом оказалось, что это можно сделать еще проще.

Начали делать «Хануму». Вызывает меня Товстоногов к себе и говорит: «Володя, что происходит? На Таганке занавес в “Гамлете” ездит туда-сюда, а у нас нет. Почему мы не можем сделать такое?» — «Георгий Александрович, погодите, о чем речь?» — «Надо, чтобы в “Хануме” занавес ездил. Сначала вперед, а потом назад». — «Если должен ездить, Георгий Александрович, — будет ездить». Не постановке Таганки он позавидовал, а интересной выдумке в сценографии…

Иногда бывало, что в процессе работы масштабные замыслы корректировались. В «Энергичных людях» было задумано на сцене три площадки, три комнаты. Была поставлена задача: в финале, когда приходит милиция, все должно было сдвинуться с места, как бы разрушиться. Мы сделали качающиеся площадки. Здорово помучились. Когда он посмотрел, то сказал: «Нет, не пойдет. Отменяем». С режиссерской точки зрения это ему не понравилось.

У Манделя были американские журналы «Нэйшнел джиографик», хорошие журналы. Я их много раз смотрел и высмотрел там картинку: поезд из глубины сцены выезжает прямо в зрительный зал. На картинке публика из зала разбегается от этого фокуса. «Третью стражу» как раз делали, там Морозов с Бауманом едут на тройке. Я предложил Георгию Александровичу сделать так, чтобы тройка выезжала в зал, как на картинке из журнала. «А как?» — «Я знаю, как». Согласился. Полицейские стоят, честь отдают, Морозов с Бауманом едут, музыка идет — получится здорово. На репетиции прогоняли эту сцену. Артист Миша Иванов говорит: «Я сейчас сяду в зрительный зал, в первый ряд, и посмотрю, как это будет». А у него сердце было больное. Сел. Когда головы лошадей вылетели вперед и пролетели над головой Миши, его вывели под белы руки из зала и час отпаивали корвалолом. Георгий Александрович сказал: «Нет, Володя, это дело не пойдет». В этом смысле он, Георгий Александрович, был подвижный человек. Принимал любые идеи. Сидят в зрительном зале осветители, композитор Сеня Розенцвейг, я, режиссеры. Если у шефа «затык» какой-то случается, слушает всех. Каждый может высказать свое мнение, внести предложение. Он либо возьмет, либо отвергнет. Такого диктата: «Молчи, дурак, не твое дело», — никогда не было. В этом смысле он не был узурпатором.

Запись беседы. Публикуется впервые.

Нелли Кутателадзе
ВЕЛИКИЙ МАСТЕР ПРАЗДНИКА

Наверное, ничего нового и исключительного я не смогу рассказать о нем — особенно тем, кто его знал. Все мои однокурсники хорошо помнят первую встречу с ним в нашей маленькой четвертой аудитории. И всем нам безгранично дорог тот далекий день.

… Будто внезапно налетевшая буря рванула дверь и забросила в комнату шаровую молнию. Мы не успели глазом моргнуть, как пиджак оказался на спинке стула, часы с запястья — на столе. Двигался он неслышно, как фокусник. После вихря этих движений так же неожиданно сел за стол. Уселся непринужденно, даже небрежно, всем корпусом подавшись вперед и упершись грудью о край стола, окинул всех взглядом и вдруг спросил:

— Что самое главное в искусстве актера?

Слишком неожиданным был вопрос. И мы притихли, ошарашенные, словно потерявшие дар речи. После минутной паузы услышали:

— Ну?

Вновь окинув всех взглядом, Георгий Александрович уставился на меня.

Помню, я нерешительно пробубнила, что главное в искусстве актера — правда, что он должен быть правдивым.

— Да, да, да! — одобряюще воскликнул он, подхватив это слово (сегодня я уверена, что бы мы ни сказали, он развил бы любую нашу мысль), и долго, интересно рассказывал о художественной правде, о принципах Художественного театра, о Станиславском и его учении. В то время мне уже была знакома гениальная книга Станиславского «Моя жизнь в искусстве».

А с того дня началась моя собственная жизнь в искусстве, и я счастлива, что мне вместе с моими однокурсниками выпала честь стать первыми учениками одного из лучших режиссеров современности.

Трудно сейчас выделить что-либо особенное, исключительное из тех лет, из той жизни, которая вся была исключительной. Это был праздник, который длился целых четыре года.

Никогда ни с какими записями и предварительно придуманными мизансценами он не приходил на репетицию и на режиссеров, работавших так, смотрел иронически; считал, что мизансцена — это внешнее выражение правильно осмысленного, тут же внутренне прочувствованного, пережитого действия, с чем не могут не согласиться последователи школы «переживания».

В актерском таланте он больше всего ценил способность к импровизации. Наверное, отсюда и его безбумажная, бесконспектная работа. И все-таки лучше было бы мне не подражать так слепо своему кумиру, единственному педагогу, — единственному, подчеркиваю, ибо в дальнейшем ни один режиссер, с кем мне пришлось работать, ни его ученики, ни ученики чужие, ничего мне не прибавили, так как ни один из них не достиг его высоты. Не подражай я ему (невольно, конечно, потому что и я не люблю бумаги), были бы у меня сегодня записи его уникальных репетиций, которые помогли бы мне восстановить неповторимые уроки, сформировавшие нас как

профессиональных актеров и как артистов-художников, а главное — пригодились бы будущим поколениям.

О Георгии Александровиче Товстоногове написано много, и все же неисчерпаем материал для совершенствования его портрета. Осмеливаюсь и пытаюсь дополнить хоть одним штрихом, одной интересной краской портрет этого гениального режиссера. Хочется восстановить в памяти все то, что произвело на меня неизгладимое впечатление и пригодилось впоследствии в моей работе и актрисы, и режиссера, и педагога.

Всесторонне образованный, Георгий Александрович уже в молодости пользовался большим авторитетом. Поразительно улавливал он характер каждого из нас — и к каждому находил особый подход. Он умел внушить веру в самого себя, что так важно для актера. Мы росли вместе с нашим молодым педагогом.

На первом курсе мы начали работать над этюдами, в частности, над аффективным действием. Я невзлюбила эти этюды и, как ни уговаривал меня Георгий Александрович, ничего не могла с собой поделать. Помню его рассказ об Ильинском, выступавшем на эстраде с номером аффективного действия «Рыбная ловля» и своим мастерством приводившем зрителей в восторг так же, как какой-нибудь великий трагик — монологом Гамлета «Быть или не быть». Георгий Александрович старался нас увлечь, делал все, чтобы мы полюбили эти упражнения, поняли их значение для психологического настроя актера.

На первом курсе я больше всего любила роль зрителя, и объектом моего интереса был сам Георгий Александрович.

Помню, один наш сокурсник по фамилии Габуния (его призвали в армию перед войной, и потом он погиб на фронте) исполнял этюд на тему «кража». Вор должен был забраться через окно в чужую квартиру. Габуния тихо открыл окно, замер и так затянул действие, что от долгой тишины мы стали задыхаться. В конце концов, он поднял ногу и — снова застыл. Паузы нас уже душили. В это время в тишине раздался умоляющий, хриплый голос Георгия Александровича:

— Ну, давай, давай, Габуния!

Это вызвало взрыв хохота, смеялся и Георгий Александрович. А Габуния, остолбеневший, с закинутой вверх длиннущей ногой, со смущенной улыбкой не мог понять, в чем дело, и шепотом спрашивал:

— Что, Георгий Александрович, плохо? Я не смог сыграть?

— Застукал тебя хозяин, застукал! — крикнул тот ему.

Габуния не растерялся, бесшумно присел на корточки, приложил палец к губам, призывая к тишине, подмигнул Георгию Александровичу, не оглядываясь, прыгнул в сторону ширм (будто за забор) и ползком исчез в воображаемой темноте. Георгий Александрович зааплодировал.

В тот день он впервые повел речь об импровизации, о ее необходимости в актерском творчестве, говорил о сообразительности актера, о его быстрой реакции.

Блестяще исполняла этюды Екатерина Вачнадзе. У Катюши было

неоценимое для актера качество — детская наивность, непосредственность. «Она так же верит в вымышленные обстоятельства, как ребенок, которому обыкновенная палка кажется сказочным конем», — неоднократно подчеркивал Георгий Александрович.

Перешли мы на второй курс. Настала долгожданная пора встречи с истинной драматургией, то есть началась работа над ролью, начался процесс оживления художественного образа. Чтобы не пришлось переписывать всю систему Станиславского, которой мы руководствовались, я расскажу лишь о том, что для меня было ново и что особенно меня очаровывало. К примеру: описание героем прожитого дня.

На этом курсе мы должны были играть отрывки из пьес. Давид Кутателадзе и я были заняты в «Женитьбе» Гоголя (Подколесин и Агафья). Объяснив, какое значение имеет для лучшего вживания в художественный образ описание пройденного дня героя (роли), Георгий Александрович дал нам домашнее задание.

Мое первое домашнее задание я запомнила хорошо. День Агафьи. «Агафья, проснувшись, сладко потягивается и некоторое время нежится в постели, щурит припухшие ото сна глазки на утреннем солнце. Наконец, встает и, не переодеваясь, в одной ночной рубахе, пухленькая, краснощекая пышечка слоняется по квартире или сидит и пьет горячий чай, осушая стакан за стаканом, вытирая перекинутым через плечо полотенцем пот с лица и шеи, чему-то улыбается, неизвестно чему и кому… И так с утра до вечера».

— Наверняка о замужестве мечтает, — сострил Давид, и мы все расхохотались, а Георгий Александрович сказал:

— Совершенно верно! Вот это и есть зерно образа. Видите, какой точный вывод сделал Давид. Молодец, Нелли!

— А я не молодец, Георгий Александрович? — продолжал острить довольный собой Давид.

— Безусловно. Зерно — это то, в чем заключена суть художественного образа, в чем он виден весь, с одного взгляда. Зерно — сердцевина человека, которого вы должны изобразить, в которого должны перевоплотиться. Нелли точно увидела свою Агафью с ее примитивным кругозором. И линия ее поведения исчерпывающе говорит не только о характере, но и о том слое общества, к которому она и ее окружение принадлежат, о духовной нищете этого общества. А главное — это и правильно, и образно.

Давид и Натэлла Ясагашвили играли сцену из «Лекаря поневоле» Мольера. У Давида что-то долго не получалось, тогда, исчерпав все средства, Георгий Александрович остановил его и начал просто подсказывать ему позы и жесты. Результат был просто поразительный — эти простые физические (механические) действия лучше всяких задач и подтекстов разбудили нужные чувства и настроение. Сцена сразу стала интересной и комедийной. Тогда он и рассказал нам впервые о методе физического действия, о его значении и важности в крайних случаях. В сегодняшнем же театре этим методом очень увлекаются.

Поскольку у нас на курсе в большинстве были девушки, пьеса выбиралась

с ориентацией на нас, на возможность наибольшего перевоплощения. С этой целью Георгий Александрович выбрал пьесу «Голубое и розовое» Александры Бруштейн, там события разворачиваются в дореволюционной женской гимназии. Число действующих лиц намного превосходило количественный состав нашего курса (мы были тогда на третьем курсе), поэтому пришлось привлечь студентов с других курсов: с четвертого — Тамару Тетрадзе (учительница танцев, в дальнейшем актриса Театра имени Ш. Руставели), Бабулю Николаишвили (ныне профессор), Нину Залдастанишвили, Цацу Геджадзе, Анну Кунелашвили, Вахтанга Сулаквелидзе; со второго — Джуну Васадзе. Художник Локтин сделал великолепный макет, создававший на крохотной сцене полную иллюзию капитального здания гимназии. Вращающийся круг сцены был разделен декорацией так, что действующие лица попадали в разные уголки гимназии, и зрителю была видна и вся она, и часть ее. На одной стене висел портрет Николая II во весь рост. В сцене, где в карцере сидела маленькая девочка Блюма Шапиро (Медея Чахава), наказанная за сочувствие революционным идеям, виднелись лишь ноги царя, обутые в сапоги. «Ах, как это символично!» — восхищались мы. Возможно, сегодня такие детали никого не удивят, но тогда это были находки.

Можно вспомнить тысячи таких мелочей, но не это важно, важно то, что мы как актеры родились в этом спектакле, и самым «трудным ребенком» среди нас была я. Сама я этого не замечала, а Георгий Александрович не давал мне это почувствовать. В чем заключалась моя «трудность»? Над ролью я работала для себя, в душе, а на сцене, в процессе репетиций, находилась в роли зрителя. Когда подходила моя реплика, я моментально включалась, подавала текст и вновь выключалась, продолжая следить за игрой моих партнеров. Поэтому я часто смеялась, а он ни разу не рассердился, только говорил обычно:

— Нелли, идите, отсмейтесь и заходите!

— Там мне не смешно будет, Георгий Александрович! — возражала я, конечно, оставаясь на репетиции, и старалась «не мешать». Видимо, он махнул рукой на меня и, возможно, решил по моим реакциям проверить точность сцены.

У всех прекрасно получалась роль. Кроме меня все, оказывается, волновались, все беспокоились за меня, даже Георгий Александрович, хотя, быть может, он чего-то ждал, все-таки верил в меня. Наконец принесли одежду — гимназическую форму, направили нас в костюмерную Театра Руставели за обувью (ведь тогда носили полусапожки). Помню, как мы с Натэллой долго копались в пыльном ворохе старых ботинок разной формы и размеров, в конце концов, выбрали то, что нужно, и посмотрели друг на друга. Натэлла держала в руках остроносые ботинки, а я — тупоносые. Наша обувь была удивительно похожа на наших персонажей. Натэлла играла излишне любопытную сплетницу, наушницу, а я — чуть ленивую, но добродушную соню, верную в дружбе и не лишенную юмора девчонку. Полусапожки эти были как бы изобразительным «зерном» наших героинь.

Настал день, когда нам предстояло самостоятельно гримироваться. Хотя мы сами уже и умели кое-что делать, наш добрый, сердечный педагог по гриму

Георгий Сарчимелидзе следил за нами, направлял нас, помогал. Под конец в учебную гримерную зашел Георгий Александрович. Оглядев всех, в зеркало бросил взгляд на меня, рассмеялся, взял растушевку и красной краской подчеркнул уголки губ, как бы подтянул их кверху. И сразу я перевоплотилась в ту девочку, которую должна была изображать. От радости я рассмеялась, рассмеялся и он. Еще раз оглядел всех, ободряюще бросил: «Ну, ни пуха, ни пера!» — и вышел. Сначала робко, а потом, осмелев, во весь голос, мы начали кричать: «К черту, к черту, к черту!»

В тот вечер свершилось чудо — на сцене я ожила. Впервые увидела своих партнеров не как зритель (кем я была раньше), а как партнер.

Это был первый прогон.

Премьера состоялась 19 января 1942 года.

В Тбилиси была тогда эвакуирована труппа Художественного театра. Весь наш город радовался дорогим гостям, а мы тем более. И гости, пожаловав на наш любимый первый спектакль, символ нашего творческого рождения, дружбы и единства, своим присутствием превратили премьеру в событие исторического значения. Осталось на память фото, на котором запечатлены и «великие» Художественного театра, и выдающиеся представители грузинского искусства, и мы, сидящие у их ног, только что вылупившиеся птенцы, окрыленные первым успехом. А успех был потрясающий.

Только на следующий день мы смогли поделиться своими впечатлениями, переживаниями. Все мы радовались друг за друга, нас пьянила общая победа; тогда у нас все было общее — и радость, и беда. А Георгий Александрович вел себя так, будто это его не касалось, будто все восторженные слова не к нему относятся. Не помню, чтобы он когда-либо подчеркнул или повторил сказанное о нем; он все воспринимал как обычный факт, так как всегда был требовательным к себе и знал цену тому делу, которому служил.

Потом один из наших любимых педагогов, Георгий Натидзе, подал нам идею отмечать и праздновать день нашего первого спектакля как день рождения — пока мы живы. Так появилось наше «19-е января», которое мы чтим по сей час.

Весной 1942 года Георгий Александрович выбрал для нашего курса пьесу Гольдони «Сплетницы».

Началась работа, ясное дело, по системе Станиславского. То есть, одним был поручен исторический обзор эпохи, другим — этикет, третьим — музыка, танцы и так далее. Мне досталась режиссерская экспликация. В душе, конечно, я возгордилась, но все же не поверила, что столь серьезное задание доверено мне; поэтому к следующему уроку явилась ни с чем. Никогда не забуду лица Товстоногова: он остолбенел.

— Как, вы ничего не написали?

Он так искренне был огорчен, изумлен, что я предпочитала бы, как говорится, чтобы земля разверзлась и поглотила меня.

— Как я могу это написать? — еле слышно пробормотала я.

— Значит, я не знаю, что вы можете и что нет? — сказал он строго и на

этом поставил точку.

Одним словом, пошла я тогда домой и весь день до полуночи писала. И, представьте, написала.

Перед началом урока он спросил:

— Написали?

— Да, только начисто переписать не успела, — ответила я робко.

— Ничего, читайте!

Прочла. В процессе чтения сама увлеклась и так расхрабрилась, что на ходу еще что-то новое сочиняла и с воодушевлением рассказывала. Кажется, всем понравилось мое сочинение, а Георгий Александрович смотрел довольный и с победоносной улыбкой произнес:

— Ну, так кто лучше знает, на что вы способны?

После этого он объяснил нам, что значит «решение спектакля»; сказал, что мой замысел — карнавал — и есть решение; что я, сама того не ведая, интуитивно нашла интересный художественный образ комедии Гольдони, и в заключение пообещал так и поставить ее.

Хотя в прямом смысле слова карнавал мы не поставили, но карнавальной жизнерадостностью, праздничным настроением, вызывающим радостный смех, выдумками, трюками, наша постановка была полна. Расправили крылья неуемная фантазия нашего режиссера и способность к импровизации каждого из нас.

Главным в этом спектакле было то, что он стал первой попыткой создания характеров, вернее, это было ощущение перевоплощения. Если в «Голубом и розовом» мы шли от себя, ибо были близки к нашим героям, и это нам помогало, то в этом случае предстояло перевоплотиться. Помню, в этом смысле самую высокую оценку получила Натэлла в роли сплетницы Сгуальды.

— Это пример абсолютного перевоплощения, — похвалил ее Георгий Александрович.

В этом же спектакле впервые состоялось введение дублеров. С каким тактом и тонким подходом подготовил он Саломэ Канчели и Медею Чахава в двух ролях, когда одна была Кеккиной (героиня), а другая играла характерную роль портнихи Анжелы — и наоборот. Режиссер приложил максимум усилий, чтобы каждая из актрис, исходя из возможностей своей индивидуальности, создала абсолютно свой образ.

Много позже, будучи на квалификации в Ленинграде, я спросила у Георгия Александровича, как обстоят дела с дублерами в его театре?

— Очень плохо, — откровенно ответил он. — Не люблю работать с дублерами, так как никогда нет достаточно времени для создания иного образа, отличного от уже созданного, а ведь каждый актер — это неповторимый феномен. Подражание же всегда плохо.

А в процессе учебы и время у него было, и возможность заняться каждой в отдельности, что он и делал, — и добивался желаемых результатов.

Когда мы перешли на второй курс, в институте открылся режиссерский факультет. Первый курс поручили Георгию Александровичу. Первыми студентами этого факультета были Лили Иоселиани, Лили Зверева, Отар

Андроникашвили, Акакий Чавчанидзе, Герман (Мимино) Гвенетадзе.

Сегодня, мысленно возвращаясь в далекое прошлое, я точно знаю, что Георгий Александрович был не только талантливым учеником великого Станиславского, но и (еще тогда, будучи молодым педагогом) ищущим, творчески углубляющим его учение продолжателем его системы, до конца верным ей, что он и доказал всей своей жизнью.

Приближаюсь к последнему году нашего счастливого студенчества, когда в преддверии окончания учебы мы были убеждены, что всю жизнь будем вместе в одном театре, создадим неповторимые спектакли, обогатим их нашим талантом, фантазией, проживем на сцене тысячи разных жизней и вместе пройдем одну большую жизнь с нашим любимым Георгием Александровичем.

Читал он великолепно (не каждый умеет это делать). Уже в читке чувствовались режиссерская концепция, характеры героев, подтексты. Быть может, еще несформулированную даже для себя мысль он выражал так точно, что рождалось ощущение ритма будущего спектакля, а ведь ритм — это термометр правды. Читая нам вслух, он будто и сам впервые встречался с пьесой. Первое впечатление он считал безошибочным и большое значение придавал ему. Потом откладывал пьесу и в процессе работы больше не возвращался к ней; на основе авторского сюжета он создавал новое, самостоятельное произведение, то единственное, которое увидел только он, будто боялся, что кто-то извне мог испортить его первое впечатление, боялся разочароваться.

И вот для нашей дипломной работы Георгий Александрович выбирает пьесу «Время и семья Конвей» Джона Пристли. Это — блестящая пьеса о разбитых надеждах человека, и для некоторых из нас она оказалась пророческой.

Чтобы не перечислять всех исполнителей, скажу проще — все были Конвей (подразумевается наш курс), кроме меня; я играла Джоан Хелфорд.

У меня осталось ощущение, что спектакль был высоко профессиональным, ансамблевым, к чему стремились все театры тех лет, в особенности МХАТ и воспитанный на его принципах наш педагог-режиссер.

Эпоха «звезд», когда на сцене блистали гениальные Сальвини, Месхишвили, Мочалов, Папазян (которого мне в детстве посчастливилось видеть в роли Отелло), закончилась.

У каждого художника свой почерк. По моему наблюдению, отправной точкой в работе Георгия Александровича являлось создание атмосферы — рабоче-творческой и атмосферы самой пьесы, которая у артиста рождает все остальное: действие, правдивое слово и все, что нужно для полнокровной сценической жизни. И этого он требовал уже в период работы за столом.

Создание правильной атмосферы рождает верное самочувствие, и актер становится хозяином действия, найденные за столом задачи и подтексты иной раз меняются, но благодаря этому лишь обогащается палитра красок исполнителя.

Наблюдая за другими режиссерами, я подметила, что у каждого была своя

отправная точка. Для одних важен точный подтекст, чтобы правильное слово, правильно произнесенное предложение стало импульсом правильного действия. У других это «правильное слово» рождается из действенной задачи, и тогда-то создается нужная атмосфера. Все эти методы верны, конечная же цель одна — создание на сцене картины человеческой жизни, жизни человеческого духа.

Очевидно, и метод зависит от определенных условий. В институте, где учится около тысячи студентов (в наше время не было и ста), несмотря на предупреждающую табличку «Тише, репетиция!», без конца открывают дверь в помещение, иные даже извиняются, но все же нарушают ту атмосферу, в которой, подобно редчайшей рифме, рождались проникающее в душу чувство, мелодия слова, вдохновляющая на слезы радости и печали.

Трудно работать по тому методу, который для Георгий Александровича был законом — создать атмосферу, где должны говорить музы.

Самое незабываемое — работа над началом спектакля, когда мы закончили застольную работу, перешли прямо на сцену. К тому времени у художника Локтина (их творческое содружество с Георгием Александровичем продолжалось всю жизнь) макет декорации был уже готов. В еще незаконченных, но уже стоящих на сцене декорациях мы начали действовать. Над первой сценой Товстоногов работал несколько дней, неудовлетворенный чем-то, и без конца повторял:

— Ищу ключ, ключ этой сцены; если неправильно начнем, не найдем верный тон, то и следующие сцены пойдут неверно!

Он искал ту атмосферу, которая при переходе с застольной работы в выгородку, а из выгородки на сцену исчезает, и ее надо искать заново — и это закон, это всем режиссерам и актерам хорошо знакомо. Все знаешь, все выполняешь, а жизни нет. Дыхание потеряно, по сцене ходят манекены. Стоит чуть повысить голос, и слово звучит фальшиво, поэтому даже за столом Георгий Александрович запрещал разговаривать шепотом (если шепот сам по себе не был действием).

Когда вы стараетесь шепотом выразить чувство, вы обманываете себя. «На сцене вы должны жить не жизненно-бытовой правдой, а художественной, сценической правдой», — неоднократно напоминал Георгий Александрович.

В те годы война забросила в наши края двух замечательных людей, и наш институт обогатился двумя интересными режиссерами. Это — Якубовская и Ермилов. Оба были лет на десять старше Товстоногова. К тому времени в институте уже функционировали два режиссерских курса, на которых они и начали преподавать.

Ольга Яковлевна была лично знакома со Станиславским, посещала его репетиции, хорошо знала эту всемирно признанную систему, принципы которой, как его последователь, развивала, пользуясь каждой возможностью.

Ко мне Якубовская относилась с большой симпатией, во время перемен беседовала со мной о моей роли. Однажды я пожаловалась ей, что скоро мой выход, а я понятия не имею, как его делать. Тогда она посоветовала мне написать партитуру роли, объяснив, что это выстроенный соответственно

характеру роли и поставленным задачам ряд физических действий (это приблизительно то же самое, что я видела на режиссерских курсах).

И вот я написала: «До выхода на сцену, неожиданно, со мной встречается мой возлюбленный Робин и еще неожиданнее хватает меня и целует; смущенная, но счастливая, я вырываюсь от него и вбегаю туда (то есть на сцену), где находятся все остальные. Это предыстория. Исходя из нее, что я делаю? Энергично хватаюсь за дверную ручку и, со всей силы рванув на себя дверь, раскрываю ее, вбегаю, так же сильно захлопываю за собой и прислоняюсь к ней; все происходит в какие-то мгновения, после чего “спокойно” приветствую всех и включаюсь в общую игру».

Свой замысел я, конечно, рассказала Ольге Яковлевне, она его одобрила и посвятила меня еще в одну тайну:

— Большое значение имеет первое появление актера на сцене: сразу же надо завладеть вниманием зрителя.

— А что для этого надо? — спросила я тут же.

— Ничего особенного. Это может быть просто движение, жест или штрих, только эффектный.

Мне понравилась эта идея.

— Что, если зайти с цветком? — осенило меня. — Только с таким, который бросится в глаза всем в зале. Большую красную розу взять? Или крупный пунцовый георгин?

— Георгин лучше, — согласилась она, улыбнувшись. — Не волнуйся, думай только о том, что и после чего надо делать.

И добавила:

— Георгию Александровичу не надо об этом говорить. Эти маленькие женские хитрости пусть будут нашей тайной.

Еще одна репетиция, и Георгий Александрович позвал:

— Приготовьтесь, Нелли!

Сердце громко застучало. Цветка, конечно, у меня не было. Сосредоточилась, все представила так, как было у меня в партитуре, и вошла-ворвалась. Прислонившись к двери, со стучащим сердцем ждала свою реплику. Но вдруг режиссер остановил действие и спросил меня:

— Вы почему так вошли, гнался кто-нибудь за вами?

— Нет… да… то есть… В коридоре наткнулась на Робина и убежала от него, — поведала я.

— Очень хорошо! — крикнул он. — Давайте сначала! Как можно веселее, только Кэй невесела; быстро, в темпе! Нелли, будьте готовы! Не забудьте свою предысторию — не только столкнулась с Робином, но он схватил вас и поцеловал, поэтому вы вырвались и убежали! Начали!

От радости у меня еще сильнее запрыгало сердце. «Как точно он угадал мой замысел!» — подумала я и, охваченная радостью, бросилась на сцену. Репетиция прошла без остановок.

На первой генеральной репетиции я была в розовом платье, каштановые волосы локонами были уложены на голове. Георгий Александрович, как обычно, зашел проведать нас, всех окинул взглядом, каждому что-то сказал.

Подойдя ко мне, внимательно оглядел меня, один локон непокорной прядью уложил на лоб, снова посмотрел — и с довольной улыбкой, подбодрив всех, вышел.

Закрутилась, завертелась сцена. Где-то на лестнице и вправду внезапно повстречался мне «мой возлюбленный» Робин, схватил и неожиданно поцеловал меня (оказывается, он был предупрежден режиссером), и я выбежала на сцену, в самом деле, смущенная и взволнованная, держа в руках красный пышный георгин, в котором скрывала раскрасневшееся лицо. И, позабыв все, вдруг ощутила себя на самом деле Джоан Хелфорд.

Спектакль имел огромный успех. Собралось избранное общество. Наши прославленные писатели, ученые, деятели искусства (К. Гамсахурдиа, И. Гришашвили, И. Андроников, С. Джанашиа, А. Чикобава, Г. Кикнадзе и многие другие), поклонники студенческих спектаклей и вечеров, аплодировали нам, поздравляли с победой.

Радость наших педагогов, близких друзей трудно описать. Ольга Яковлевна, нарушив все правила педагогики, целовала меня и заговорщически улыбалась.

Появилась идея создания молодежного театра. Первыми актерами были бы мы, а в дальнейшем пополнение шло бы за счет выпускников театрального института. Руководителем этого театра, разумеется, должен был стать Товстоногов.

Тогдашний секретарь ЦК КП Грузии К. Чарквиани, несмотря на то, что шла война и стране было трудно, создание такого театра посчитал необходимым. Было даже решено клуб имени Ф. Э. Дзержинского, находившийся в ведомстве НКВД, передать нам. Но Георгий Александрович отказался не только от руководства этим театром, но даже от самой идеи его создания. Истинная причина тогда была нам неизвестна (сослаться можно было на что угодно), но сегодня я думаю (и даже уверена), что сын репрессированного отца не хотел иметь с названным учреждением никакого контакта.

Тогда К. Чарквиани поручил (или посоветовал) руководству Театрального института и Театра им. Ш. Руставели не распылять собравшуюся группу молодых актеров и всех вместе (нас было семеро) включить в труппу руставелевцев, пока не найдутся средства для того, чтобы новый коллектив мог существовать самостоятельно.

И в конце сезона, летом 1943 года, когда мы окончили институт, нас всех вместе приняли в Театр им. Ш. Руставели. На высоком, истинно творческом уровне происходили предварительные переговоры с нами.

Но… когда начался сезон, выяснилось, что у театра не было достаточно штатных единиц. Я оказалась вне его стен. И до сих пор мне непонятно, зачем нужен был этот «спектакль» с переговорами? Это был первый «блеф» начальствующих лиц, который отразился на моей творческой жизни. А потом кто-то мне напророчил:

— Это еще цветочки, а ягодки будут впереди…

Так провалилась попытка создания первого грузинского молодежного

театра, чьим основателем, воспитателем и создателем мог бы стать Георгий Александрович Товстоногов. Но — увы… И кто знает, какой еще гранью мог засверкать его всемирно признанный теперь талант, реализуй он свое грузинское начало.

И снова — увы: после утраты Сандро Ахметели грузинский театр лишился еще одного большого режиссера, когда случился неожиданный отъезд Товстоногова из Грузии, и никто не сумел его вернуть.

Так же, как два колосса грузинского театра — Марджанишвили и Ахметели, — Георгий Александрович силой светлого ума и щедростью таланта, безусловно, обогатил бы его.

Летом 1969 года я отдыхала в Келасури. По счастливому совпадению и Георгий Александрович оказался там же. В том году я твердо решила пройти режиссерскую квалификацию, маленькие попытки работы в режиссуре у меня уже были. К кому же еще, как ни к своему учителю, могла я обратиться за помощью? И я решила встретиться с ним — поговорить, посоветоваться.

Уже несколько лет прошло, как мы не виделись. Он подробно расспросил меня обо всем, я вкратце рассказала о себе и поделилась планами. Он обеспокоился тем, что я вынуждена была бросить сцену (как актриса), так как прекрасно понимал — это не от хорошей жизни.

Чтобы развеять грустный настрой, я сказала:

— Почти тридцать лет тому назад, когда вы объясняли нам «сверхзадачу» и «сверхсверхзадачу», мне казалось, я все понимаю, но, видимо, ничего-то я не понимала; только сейчас, когда пройдена самая значительная, плодотворная, основная часть жизни, я убедилась, что моей «сверхзадачей», конечно, было — стать актрисой, но «сверхсверхзадача» оказалась другой, и она мешает мне во всем.

— А все-таки, что это? — поинтересовался он.

— Не знаю, что, но если бы эти задачи совпали тогда, чтобы мне стать актрисой, я бы пошла на все, я бы перестроилась. Меняла же я театры вместо того, чтобы измениться самой. Эта «сверхсверхзадача» меня не спрашивает. Она лучше меня знает, чего я хочу, и сознательно, и подсознательно управляет мной, так что, наверное, и на этот раз помешает: но все же я хочу теперь попытать счастья в режиссуре.

Он усмехнулся — это был знак одобрения. Что ему понравилось? Моя формулировка или точность давно ему известных моих запоздалых догадок?

— Ну что же, — сказал он серьезно, — приезжайте с начала сезона, буду ждать. Да, но, кажется, надо направление взять из министерства… А сейчас пойдемте, окунемся в море, а то скоро обед…

Я отказалась, сославшись на то, что меня ждут дома.

— Тогда увидимся завтра с утра, — сказал он, крепко пожал мне руку и пошел к морю.

1970 год 22 января. Три дня тому назад у Саломэ Канчели мы отпраздновали наше 19 января, а сейчас я в пути, в воздухе. Смотрю в пространство, но ничего не вижу — ни синего неба, ни белых облаков. Думаю о

том театре, куда еду, — смог ли Георгий Александрович создать его таким, о каком он мечтал с нами вместе?..

Надо ли говорить, как тепло встретили меня Товстоноговы. Без официального направления, которое инстанции (министерство культуры и театр) почему-то не смогли мне дать, я все же, взяв отпуск без содержания, поехала.

Нашла квартиру и обосновалась в Петербурге, тогда — Ленинграде; но Петербург есть Петербург, как бы его не переименовывали. Встретил меня ослепительно великолепный город, красивейшей архитектуры здание театра и налаженный, как швейцарские часы, театр-государство, чьим властителем был Г. А. Товстоногов. Высокая культура, идеальный порядок, абсолютный профессионализм господствовали там. Не говорю о труппе высокоталантливых, интеллектуальных актеров, но и рабочие сцены, машинисты, мастера разных цехов, костюмеры, капельдинеры, весь технический и административный персонал — все они были высококультурными людьми.

Каждый вторник представители творческого, технического и административного персонала собирались в кабинете Товстоногова с отчетом о прошедшей рабочей неделе. На одном таком сборе и я удостоилась чести присутствовать, ибо, подобно другим режиссерам, тоже дежурила на спектаклях, которые мне были поручены только после трехмесячной практики.

Меня совершенно покорили все исключительно серьезным отношением к делу, огромным чувством ответственности и честностью. Выше всего стояло искусство, которому они служили, которое берегли, лелеяли. Здесь не боялись, что актер, который получит замечание (безусловно, за невольное, чисто творческое нарушение), станет заклятым врагом того, кто заметил его ошибки; наоборот, он сам был взволнован тем, что и в его исполнение закрался штамп, отчего сцена потеряла силу воздействия. Срочно назначались репетиции, и начинался поиск той точки, откуда просачивалась «вода». Помню, однажды вызвали по этой причине О. Басилашвили; как он был встревожен, как озабочен (а не напуган, как виноватый).

Замечание в тот день получила и костюмерша, которая подала актеру костюм не в должном виде. Удивленная, она стала оправдываться, что отгладила его очень тщательно, на что ей ответили:

— В этом и заключается ваша ошибка, персонаж этот должен быть не в чистом и отглаженном костюме, а, наоборот, в грязном и помятом, особенно брюки; поэтому в ваши обязанности входит не только уход за костюмом, но и знание жизни тех персонажей, которые каждый вечер предстают перед публикой. Успех или поражение спектакля зависит от вас в той же мере, что и от актера.

Упрека заслужил и осветитель, неправильно давший свет, не в унисон с музыкой, отчего музыка потеряла эмоциональность, а, главное, был утрачен смысл ее появления. А коли зритель не может насладиться блестящей игрой актера, оказавшегося вдруг в тени, тогда и театра нет, он мертв.

Такими замечаниями Георгий Александрович растил личности. Отсюда и долголетие его спектаклей. Весь театр был одним большим творческим

организмом с живой тканью, живыми клетками, где все понимали, что механическое, нетворческое действие любой клетки равносильно смерти.

Много позже Георгий Александрович сам спросил меня, какого я мнения о его театре. Я поделилась своими впечатлениями и, в свою очередь, поинтересовалась, как он добился такого идеального ансамбля, такого высокого уровня организации, как построил этот театр-государство?

— Не сразу, конечно, — ответил он, — постепенно. Начали с энтузиазма; выдержкой учились накоплять знания; верностью, любовью достигали профессионализма. Мы стараемся сбалансировать материальное возмещение, а что касается творчества, — все построено на принципе справедливости; все загружены соответственно своим возможностям, так что каждый бережет свое место в театре. Ни один талантливый человек незамеченным не останется.

— Значит, вы их замечаете?

— Безусловно.

— Талантливых вы и в Тбилиси не оставили, всех забрали: Луспекаева (к сожалению, его уже не было в живых), Шевчука, художника Локтина… Это те, кого я знала, а скольких еще не знала…

— Вы забыли Лебедева, — сказал он, смеясь.

— Это само собой, как я могу забыть Лебедева? Вы вообще, как орел, кружите над нашими театрами и похищаете тех, кто понравится, ни один талантливый человек не ускользает от ваших зорких глаз.

— Это необходимо театру: переливание крови обязательно, так как полезно для здоровья и способствует долголетию организма.

Как он говорил, так и поступал, слова и дела его были неразрывны. Как на сцене его театра, так и в жизни, не было лжи. Была иерархия, но было и взаимоуважение.

Что театр — это храм, чувствовалось во всем, и все, что касалось до дел этого храма, он сам лично проверял. Были созданы все условия для нормальной жизни сотрудников: налаженный быт, питание, отдых (ведь жители большого города в течение дня порой не успевали сбегать домой). Все это было учтено и предусмотрено. Но ни тени бытовщины или фамильярности в этих стенах, где витал дух художника, где обитали музы, он не допускал.

В театре надо быть на высоте искусства.

Как человек он, конечно, все понимал, но как руководитель театра, как художник, никому не позволял распускаться. Артист должен быть всегда подтянутым, внутренне собранным. Товстоногов исходил из того, что настоящий актер — всегда в форме.

И вот в такой театр были собраны для повышения режиссерской квалификации люди разных национальностей и возрастов, режиссеры или соискатели этого звания (вроде меня), если я не ошибаюсь, человек до ста.

Для репетиций был отведен маленький репетиционный зал с амфитеатром, заполнявшийся стажерами. В то время левое крыло здания, на уровне третьего яруса, реконструировалось для Малой сцены, для которой готовилось несколько пьес, в том числе «С любимыми не расставайтесь» А. Володина.

— Вот пьеса, вот актеры, — сказал Товстоногов однажды молодому

начинающему режиссеру из Белоруссии Михаилу Ковальчику и мне (постановщиком был он сам, роли были распределены), — ни с какими вопросами ко мне не обращаться, разберитесь сами вместе с актерами.

Я удивилась такой жесткости, а он, ничуть не смягчив тона, закончил:

— Когда закончите застольную работу, я приду.

В то время в труппе числилось семьдесят восемь артистов — сорок шесть мужчин и тридцать две женщины. Тридцать три лучших артиста были заняты у нас. Я, конечно, немножко оробела и созналась в этом Георгию Александровичу. Он тут же успокоил меня:

— Вначале сами разберитесь во всем. Когда придете на первую репетицию, будете знать больше, чем они, это уже очко в вашу пользу, а дальше все зависит от вас; то, в чем вы убеждены, никогда не уступайте актеру. Остальное будет видно в работе. Ну, давайте, смелее!

Мы много мучились, без конца спорили с Ковальчиком, но ни разу не обратились к Георгию Александровичу. И только когда сделали спектакль вчерне, показали ему.

После незначительных замечаний он в основном одобрил нашу работу. В том, что ему не понравилось, упрекнул опытных актеров. Это были почти те же замечания, какие делала и я, но актеры не выполняли мои требования и, понимая это, теперь одобрительно и весело подмигивали нам с Ковальчиком. Я никогда этого не забуду. Ведь такое отношение столь редко в театре.

К тому времени Малая сцена была уже готова, и на другое утро после показа, в одиннадцать часов, там была назначена репетиция, на которую пожаловал сам Георгий Александрович.

Наверное, надо быть талантливым писателем, чтобы описать эту единственную, без преувеличения волшебную репетицию, но… попытаюсь сама.

Сначала Товстоногов познакомил нас со своим замыслом.

— Поставим спектакль о киносъемке, — сказал он, обведя взглядом сто пятидесяти — двухсотместный зал, посреди которого возвышались подмостки, с четырех сторон окруженные возвышающимся амфитеатром. — Очень хорошо, используем эту установку (это было двадцать лет тому назад, и идея постановки, думаю, была новой и интересной). Сцена будет съемочной площадкой, вокруг сцены будет находиться съемочная группа. Каждый актер, свободный от основной игровой сцены, будет выполнять определенную, нужную для съемки функцию, то есть другую роль — один будет осветителем, второй — шумовиком, и так далее. Надо выстроить точный событийный ряд для тех, кто находится на сцене, — на съемочной площадке, — и развивает сюжет пьесы, и тех, кто вокруг сцены организовывает съемку; значит, у всех, кроме главных действующих лиц, будут две, а может быть, несколько ролей. Все происходит на глазах у зрителей. Представьте, как вы должны играть, чтобы заставить их забыть о тех совершенно новых, для него незнакомых, но любопытных действиях, которые совершаются за пределами сцены; наверное, в десять, в сто раз убедительнее, более захватывающе, чем на том спектакле, который начинается после поднятия занавеса. В данном случае спектакль

начинается со входа в зрительный зал: съемочная группа тихо готовит сцену для съемки; допустим, вошли пока два-три зрителя, садятся и невольно следят за необычной сценой; вот их любимая актриса (взглянул на Тенякову — героиню пьесы), почему-то она здесь сидит безучастная ко всему, а вот те двое о чем-то спорят… И так целый ряд интересных действий, разжигающих любопытство зрителя, вы можете придумать, сымпровизировать; ваш занавес — это ваше публичное одиночество, зритель вас видит, а вы его нет… Приблизительно так, остальное в процессе работы, на ходу.

Задумался, потом повернулся ко мне, я сидела рядом, и спросил: «Ну, как?» А улыбающиеся глаза спрашивали: «Нравится, хорошо?!» И ждал похвалы, как отличившийся мальчик. Потом повернулся к остальным. Мой сорежиссер Миша Ковальчик, влюбленно глядя на Главного, бормотал с восторгом:

— Колоссально! (Он был ярым поклонником товстоноговского таланта.)

— Садитесь, Миша! Впрочем, нет, давайте начнем! Приготовьте первую сцену. Как там у вас? — обратился он к нам.

Я приподнялась, но он меня остановил:

— Вы сидите!

А потом как-то по-домашнему тихо спросил:

— Хорошо, правда, вам нравится?

— Еще бы! — ответила я по-грузински.

От удовольствия он усмехнулся (был в хорошем настроении), а, услышав родную речь, еще больше повеселел и сам по-грузински обратился ко мне:

— Начнем?

Потом посмотрел на сцену — все было готово, нас ждали. Он попросил переставить какие-то предметы и сказал:

— Сцена сейчас в центре, и зритель со всех сторон должен хорошо все видеть и слышать, игра всем одинаково должна быть интересна и доступна. Вспомните, где и что происходит.

— Декорация на сцене представляет одну маленькую комнату в коммунальной квартире, где живет неофициально разведенная молодая пара (Тенякова, Богачев). Сегодня суд. Утро. Она лежит на кровати, он — на раскладушке, уткнувшись лицом в подушку, — все это скороговоркой доложил Ковальчик и посмотрел на режиссера. И тот продолжил:

— Перед каждой кроватью стоят стулья с перекинутой на них одеждой, они лежат, друг друга не видят, но не спят, настороженно прислушиваются к любому шороху, так? Все это должен зафиксировать зритель, услышать эту тишину; выдержите определенную паузу, чтобы зритель воспринял эту тишину. И в этой тишине четко, ясно должны прозвучать звуки капель, падающих из испорченного крана. Это сделает… — и, поискав глазами одного молодого актера, поручил ему (так хорошо он знал всех своих актеров).

Потом продолжил опять:

— Это действие так же значительно, как слово и все остальное, что увидит и услышит зритель. Запомнили? Займите свои места и попробуем, что из этого получится. Начали! Если все ясно, импровизация не запрещена, как всегда.

Началось действие. Воцарилась абсолютная тишина. В тишине муж

повернулся на своей раскладушке (она заскрипела), жена высунула руку из-под одеяла (оно зашуршало), положила руку на лоб. Муж приподнял голову и украдкой бросил взгляд в ее сторону. Вновь тихо положил голову на подушку. Миг, — и четко, громко начала капать вода; за первой каплей не спеша последовала другая — раз, два, три! Наспех назначенный актер-«шумовик» работал здорово. Когда напряженность достигла кульминации, Георгий Александрович остановил:

— Стоп! Интересно, правда?! — обратился ко всем. — Кончился кусок, а теперь продолжайте!

Мы стали следить. Женщина встала, натянула чулки, надела платье, не глядя в сторону мужа, собрала посуду со стола, вышла. Послышалось журчанье воды («шумовик» усердствовал). Муж резко приподнялся на постели, опершись на локоть и прислушиваясь к доносившемуся шуму. Невольно все вместе с ним прислушивались к звукам. Муж напрягся, вытянув шею в сторону кухни. Вдруг Она появилась наверху амфитеатра и, легко стуча каблучками-шпильками, сбежала по лестнице. Ковальчик шумно приподнял сиденье складного стула и так же шумно захлопнул — получилась имитация хлопнувших дверей. Муж, обессиленный, упал на подушку. Вода вновь монотонно закапала. Он заглянул под раскладушку, нашел недокуренную сигарету, встал с сигаретой во рту, взял со стола спичечный коробок, достал одну спичку, не зажигая, долго держал в руке и пристально смотрел на кровать жены… Тут режиссер остановил его и сказал:

— Принцип, вижу, вам ясен, неплохо импровизировали, только сегодня не было у вас «кинорежиссера» и «оператора», их мы выберем завтра, а сейчас подойдите все сюда!

Все расселись вокруг Товстоногова, а он стал увлеченно рассказывать о своем замысле, о решении некоторых сцен; если замечал, что кто-то хочет высказать свою мысль, охотно останавливался и выслушивал; иногда заканчивал свою мысль вопросительной интонацией, вызывая на ответ, вовлекая, таким образом, всех в непринужденное собеседование.

Он и в самом деле был великим мастером праздника. Работа с ним — это было веселье. Это было выражение творческого закона, который так просто и точно определил Станиславский: «Трагедию тоже надо играть весело». Этому закону следовал и Товстоногов, этому же учил нас.

Трудно безошибочно и подробно восстановить в памяти события двадцатилетней давности, да, наверное, и не надо. Но та единственная репетиция — точно кистью написанная красочная картина, запечатлевшаяся в памяти. Закрою глаза — и вижу фильм, будто в самом деле снятый на Малой сцене маленького зала, в том решении, какое предложил Георгий Александрович. А ведь это был всего лишь рассказ, плод его воображения, которым он нас захватил, увлек, очаровал.

Настало второе утро, но репетиция не состоялась. Георгий Александрович срочно вылетел в Тбилиси: неожиданно скончалась его мать, Тамара Григорьевна Папиташвили, тетя Тамара — так мы, «Гогины студенты», называли ее.

Когда Георгий Александрович вернулся из Тбилиси, репетиции не возобновились. Мне он сказал:

— Смерть матери очень тяжела. Конечно, я это понимал и раньше, хотя никогда об этом не думал, но что до такой степени будет тяжело, не представлял. Я сейчас не могу работать. Хорошо, что конец сезона, летом отдохнем, подумаем, а с будущего сезона приступим к работе со всей энергией.

В середине июля я уехала. В следующем же сезоне Георгий Александрович приглашал то один зарубежный театр, то другой, времени для нашей постановки не оставалось, хотя желание осуществить ее было серьезным, а планы настолько реальными, что нашему тбилисскому театру (Грузинскому ТЮЗу) прислали официальную бумагу с просьбой отпустить меня для участия в этой постановке, как только возобновятся репетиции. Но этот день так и не настал.

Некоторых удивляло, как сосуществуют в спектаклях Георгия Александровича актеры разных школ, стилей, почерка. Уникальность таланта Товстоногова — в гармоничном соединении этих разнообразных почерков и красок. Объектом его любви, его дела, его наблюдений был актер, и вся творческая жизнь Георгия Александровича прошла в экспериментах по совершенствованию мастерства артиста.

В те годы, когда мы еще учились в институте, он поставил в Театре им. А. С. Грибоедова и в институте пьесу А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». От институтского спектакля я была в восторге. Но, посмотрев пьесу в театре, я была поражена — постановка была та же. Это меня ужасно огорчило. Сказать ему об этом я не посмела, но в душе таила обиду на него. А позже, когда в его творческой практике появились такие двойники, как, например, «Мещане» М. Горького в институте, потом, спустя много лет, в БДТ, далее в Театре Ш. Руставели, мне стало ясно, что это были поиски. Ему было важно проследить, как будет звучать спектакль в одном и том же решении в исполнении разных актеров, насколько индивидуальность актера выражает концепцию, может ли актер своим исполнением совершенно под другим углом зрения показать данное произведение. Искал, кто был ближе к авторскому замыслу, кто интереснее. Или хотел показать, сколько интересных Гамлетов, Ричардов и других персонажей могло бы быть. Это было накопление богатства театра «переживания». Поэтому, если режиссерам и актерам (которых интересовала работа в режиссуре) представлялась такая возможность и если то, что они делали, отвечало творческим запросам театра, их работы включались в его репертуар; а если нет, Товстоногов не скрывал отрицательного к ним отношения, хотя при этом признавал их достоинства. Образа и принципов другого театра он в своем театре не допустил бы, так как был убежден — оба театра потеряли бы свое лицо.

И вправду, какая интересная жизнь была у театрального Тбилиси, когда существовал Театр К. Марджанишвили и Театр Ш. Руставели. Это были два титана среди театров и трупп, имевшие свое лицо, язык, стиль. А когда все театры стали одноликими, начались бесконечные приглашения актеров из

одного театра в другой и бесцеремонная беготня туда и обратно, зритель заскучал, потерял возможность выбора и желание ходить в театр.

Поэтому так оберегал Товстоногов лицо своего театра, имя Большого драматического академического театра, которому своим талантом и деятельностью принес всемирное признание.

Помню, БДТ готовился достойно встретить гастролировавший в Ленинграде венгерский театр. Церемония приема была разработана детально. Все сотрудники театра, даже мы, практиканты, были задействованы в этом празднике. И вот актер, исполнявший роль мажордома, принял меня за венгерку. Я весело рассказала об этом Георгию Александровичу. И вдруг он нахмурил брови и с какой-то многозначительной интонацией произнес:

— Чему вы радуетесь? Вы должны гордиться тем, что вы грузинка!

Однажды я спросила:

— Ваши сыновья любят Грузию?

— Конечно, — ответил он серьезно и гордо.

В прощальный траурный час последнего расставания с ним один мудрый грузин высыпал ему на грудь привезенную из Грузии горсть его родной земли. В моей памяти, как жемчужины, хранится все, сказанное им.

Кроме названных мной наших спектаклей в институте, на предыдущем курсе он поставил «Много шума из ничего» Шекспира; ему нравились исполнители главных ролей: Бенедикт — Володя Какабадзе и Беатриче — Нино Залдастанишвили. Он был о Нино весьма высокого мнения — талантлива, сценична; правда, так легко все делает, что боялся — заштампуется. Вообще считал, что лучше «не дотянуть», чем «переиграть», и часто нам это повторял. Театральность в хорошем смысле, возвышенность были для него очень важны. Натурализм, бытовщину ненавидел.

Он был безгранично влюблен в Театр К. Марджанишвили, в Верико Анджапаридзе и Васо Годзиашвили. Когда в последний раз видел «Водевили» (лебединая песня Васо — актера и режиссера), не мог скрыть своего восхищения:

— Это самое большое впечатление, какое я получил за последние годы.

Помню, как он восторгался Варварой Алекси-Месхишвили в роли Дианы («Собака на сене» Лопе де Вега в Театре им. А. С. Грибоедова). Я хорошо подражала ей, как и она, звала высоким звенящим голосом: «Теодоре!» Георгий Александрович и Саломэ хохотали и без конца просили меня повторить.

Я, Саломэ и Георгий Александрович (с того дня, как они влюбились друг в друга) были неразлучны. Вообще, весь наш курс был очень дружный. Саломэ и я жили в одном районе. Домой мы возвращались вместе, потом к нам присоединился Георгий Александрович. С ним и со всем нашим курсом дружил наш педагог Вахтанг Беридзе (ныне академик, он читал тогда историю изобразительного искусства).

Однажды поздним летним вечером батони Вахтанг, Георгий Александрович, Саломэ и я шли с репетиции. Улицы были пустынны. Вдруг Георгий Александрович предложил:

— Давайте возьмемся под руки и пойдем вприпрыжку! Не представляете, какое это необычное чувство, будто крылья вырастают!

Взял меня под руку, посмотрел на Саломэ и Вахтанга — они последовали нашему примеру. И мы как бы поплыли в пространстве, вся Вселенная была нашей. Наконец Саломэ закричала, что больше не может, и, едва не наткнувшись на стену, мы прекратили этот чудесный марафон.

— Ну, как? — спросил Георгий Александрович.

— Удивительное чувство! — не задумываясь, ответила я. — Ничего подобного не испытывала…

— Вот такое чувство, — не дал он мне закончить, — должно владеть вами на сцене, — сказал он серьезно.

— Невозможно, — возразила я. — Такое только раз бывает в жизни (и в самом деле — не повторилось).

— В жизни, может быть, невозможно, но на сцене вам всегда должно сопутствовать это чувство полета, радости, — переключил он вдруг нашу игру на серьезную ноту.

Сегодня, улыбаясь, вспоминаю и думаю: это был, пожалуй, единственный случай, когда он расшалился, как мальчишка. Наверное, лукавый Купидон окрылил его. Но как изящно, тонко удалось ему замаскировать свою большую любовь к Саломэ и с присущим ему достоинством укротить свои чувства.

Безысходная печаль и боль овладевает мною, когда я думаю о том, что их уже нет…

Человек, который родился и вырос в Грузии, чей талант развернул свои крылья здесь, где он стал выдающейся личностью, где познал первую любовь, чувство отцовства, где провел тяжелейшие годы войны, — разве мог он жить вдали от грузинской земли?.. К сожалению, здесь же он вкусил и горечь разлуки с любимым человеком. Не потому ли это произошло, что Саломэ была ярким лучом, который нельзя поймать, заключить в ладони?.. Да и сам он оказался таким же лучом…

Но он оставил все, чего достиг, он, сын репрессированного отца, без влиятельных родственников, без средств. Оставил театр — и со своим другом, актером грибоедовского театра В. Брагиным (любимцем тогдашней тбилисской публики) уехал в Москву.

В первую очередь Георгий Александрович был деловым человеком, человеком действия, его романтической натуре, его поэтической душе не мешал практический ум. Напротив, в Товстоногове как бы слились воедино два человека: один — тонкий, нежный; другой — мужественный, с железной волей. И второй оберегал первого. Георгий Александрович смог создать тот большой, прославленный театр, «щит и меч», которыми смело и мужественно встречал и парировал любые удары запретов и нападок. И этот театр он возглавлял более тридцати лет (уникальный факт в истории культуры).

Товстоногов — всемирно известный, всеми признанный режиссер. Не могу не вспомнить слова Михаила Ульянова: «Он был патриархом нашего театра, он был совестью нашего театра, он был высоким пиком нашего театра. Как

обеднел и обнищал наш театр после ухода патриарха».

Великолепно сказано. Зная Георгия Александровича, я уверена — эти слова ему бы понравились. Не потому, что он нуждался в хвалебных отзывах или же был жаден до комплиментов, нет. Его обрадовало бы то, что эти слова являются признанием того учения, которое великий реформатор театра Станиславский оставил человечеству. Верный последователь Станиславского, Товстоногов воспитал замечательных актеров и режиссеров театра и кино, многие из которых известны сегодня во всем мире.

P. S. Огромное спасибо уважаемой Н. А. Урушадзе, вдохновившей меня на написание этих дорогих, в первую очередь, для меня, воспоминаний.

Перв. публ.: Литературная Грузия. — 1992. — № 2 – 3. — С. 422 – 445.

Кирилл Лавров
ЭТО МОЯ СОБСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

Все тридцать три года, что Товстоногов возглавлял БДТ, я прослужил в этом театре вместе с ним, рядом с ним… Но почему-то очень трудно писать воспоминания. Личность Георгия Александровича для меня, в моей собственной жизни, занимает совершенно особое место… Это не просто счастливая встреча с гениальным режиссером… Это моя собственная жизнь, настолько тесно связанная с ним и зависимая от него (хотя он, вероятно, этого и не предполагал), что мне очень трудно сейчас как-то абстрагироваться и взглянуть на него «со стороны»… Говоря языком Станиславского, для меня эти тридцать три года — время непрерывного диалога, активного внутреннего действия, пауз, тончайших оценок, нюансов, взглядов, конфликтов, сплавленных в единый сложный жизненный процесс, к построению которого на сцене стремится каждый актер и каждый режиссер, и что является самым трудным в нашей профессии, и что так редко получается. А в жизни это происходит само собой, потому что это и есть жизнь…

Для меня тридцать три года с Товстоноговым — это пьеса с неизбежным трагическим финалом, но светлая, оптимистическая, с неожиданными сюжетными поворотами, написанная с юмором и не лишенная элементов мистики. В первом (и очень коротком) акте этой пьесы герой моей судьбы на сцене так и не появился. Он удрал через другую дверь — Театра им. Ленинского комсомола от назойливого молодого человека, пришедшего наниматься в артисты. Это был год 1950-й, и это был я — старшина Лавров, только что демобилизован из Вооруженных Сил СССР. Затем последовал антракт на шесть лет, который я провел в Киеве, в Театре им. Леси Украинки, а 13 февраля 1956 года начался второй и последний акт нашей пьесы.

Впервые я увидел Георгия Александровича в большом фойе БДТ, на общем собрании, когда его представляли коллективу в связи с назначением на пост главного режиссера. Ему было немногим более сорока лет… Энергичный, волевой, уверенный в себе человек, все поведение которого не сулило

разболтанному и недружелюбному коллективу БДТ никаких шансов на успех в традиционной схватке с новым руководителем. О чем он громогласно и заявил, произнеся ставшую знаменитой фразу: «Я не съедобен».

Затем он продекламировал будущую творческую программу театра, которая слово в слово повторяла программу основателей БДТ в 1919 году, т. е. «романтическая драма, героическая комедия» и т. д. Мне показалось, что в тот момент это был продуманный и точный дипломатический ход. Новый шеф мне понравился, однако я считал себя артистом не очень подходящим для такого «возвышенного» театра и приуныл… Посоветовавшись с женой, актрисой БДТ В. А. Николаевой, мы решили продолжить начатые ранее попытки возможного перехода в другой театр. К тому же, именно в это время я получил предложение от Н. П. Акимова перейти в Театр комедии. Николай Павлович сразу же предлагал мне и роль в шкваркинском «Чужом ребенке», которого он собирался ставить. Я написал заявление с просьбой освободить меня от работы в БДТ и направился к директору театра Коркину, который пришел к нам вместе с Георгием Александровичем. Говорят, что он был хорошим специалистом-администратором, но своей холодностью и высокомерием он у меня симпатии не вызывал, что еще больше укрепило меня в решении уйти в другой театр. Прочитав заявление, он сказал, что без главного режиссера решить этот вопрос не может, и обещал передать мое заявление Товстоногову после его возвращения из Москвы.

Через день я был вызван к шефу. И вот тут произошла сцена, которую я помню до мелочей, хотя с того дня прошло уже полвека…

Я вошел в кабинет… Георгий Александрович сидел за столом с пачкой сигарет в руках и как-то даже не очень обратил на меня внимание… Заявление мое лежало перед ним на столе… Посапывая, вынул из пачки сигарету, неспешно щелкнул зажигалкой, с удовольствием глубоко затянулся и шумно выпустил струю дыма… Пауза…

«У меня есть правило: никогда никого не задерживать, если кто хочет от меня уйти…» Он поднял голову и зыркнул на меня большими, увеличенными толстыми стеклами очков глазами… «Кроме того, я получил право на реорганизацию труппы, и мне предстоит уволить из театра около двадцати человек… Своим заявлением вы облегчаете мне задачу на одну единицу…» Пауза… Губы сжаты и — долгий шумный вдох воздуха ноздрями… «Но в данном случае я решил изменить своему правилу и предлагаю вам остаться на один год… Если через год вы захотите уйти, я обещаю не чинить вам никаких препятствий. Согласны?» Я слушал красивый, низкий, с рокотком, голос Георгия Александровича, смотрел на чисто выбритое волевое лицо с большим носом и лбом, на какие-то детские кисти рук, поросшие черными волосиками, почему-то казавшиеся неуместными… Не знаю, почему я сразу ответил: «Согласен». Я ни разу не пожалел о принятом тогда решении!

О режиссере Товстоногове написано очень много… Я мог бы добавить свои воспоминания о работе в блестящем актерском коллективе БДТ под руководством великого мастера. Каждая новая роль с Товстоноговым была для меня ступенькой в освоении актерской профессии. Каждая репетиция с

Георгием Александровичем приносила наслаждение, и я с восторгом брался за каждую новую роль. В. Рецептер в своих журнальных заметках «Прощай, БДТ!» [lvii] истолковал это как «безотказность Лаврова». Да, от творческих предложений Товстоногова я не отказывался ни разу… Даже если они казались мне не слишком заманчивыми… Ни разу не отказался и ни разу не просил для себя роли… Я всецело верил ему. Я мог бы рассказать подробно о всех товстоноговских спектаклях, в которых я имел счастье принимать участие. Не всё и не всегда складывалось идиллически… Были у Товстоногова неудачи… А уж про артистов и говорить нечего, но было главное — безмерная любовь к своему театру, безоговорочная вера в нашего «Гогу» и яростное желание работать. Но об этом, повторяю, написано много и критиками, и театроведами, и моими коллегами-актерами. Мне хочется поделиться воспоминаниями о Товстоногове-человеке, о той стороне его незаурядной натуры, которая менее известна широкому кругу любителей театра.

У меня со временем установились достаточно доверительные отношения с «Патроном», как называл его Владик Стржельчик. В коротких заметках невозможно передать все, что помнится, все, что чувствуется.

За Товстоноговым закрепилась устойчивая репутация режиссера-диктатора, сильной талантливой личности… Все это так, но в то же время он был в чем-то по-детски наивен, доверчив (мог поверить порой самым фантастическим слухам). И вот сочетание всех этих, казалось бы, несовместимых качеств, при большом уме и огромной эрудиции, придавало его личности удивительную объемность и притягательность. Обожал анекдоты и любил людей, умеющих хорошо их рассказывать. Сам с увлечением рассказывал, и первый начинал заразительно хохотать. Все вокруг, конечно, хохотали тоже — кто-то искренне, а кто-то только для того, чтобы не обидеть шефа. Вытаращив глаза, мог по пустякам дико орать на Дину Шварц, хотя все знали, как он любит и ценит эту маленькую, хрупкую, беззаветно преданную ему женщину. Это тоже была игра…

Вот пишу сейчас о Дине, а два часа тому назад мне позвонили… Дины тоже больше нет[lviii]… Ушел последний, пожалуй, самый близкий и преданный ему человек! Как неумолимо время!!!

Он легко верил слухам и, увы, всяким сплетням, что часто вредило и ему самому, и людям, искренне любившим и уважавшим его… Очень любил «игрушки»: модный пиджак, красивый автомобиль…

«Кира, вы видели, как я выкрасил “Волгу”? Краску я привез из Амэрики».

Но наши российские «умельцы» превратили модную краску «металлик» в обычную крупинчатую серебрянку, какой красят кладбищенские оградки, и Георгий Александрович вскоре был вынужден продать свою «серебристую» «Волгу»… А как он был счастлив, когда на заработанные на заграничных постановках деньги купил с помощью нашего посольства в Германии подержанный «мерседес»!!! В то время, когда у каждой «иномарки» на ленинградских улицах собиралась толпа зевак, это была действительно необычно прекрасная машина!

Но тогда, летом 1970-го, «мерседеса» еще не было. Была «Волга», слава

богу, еще не выкрашенная в серебряный цвет. Неожиданно Георгий Александрович предложил мне и Копеляну совершить путешествие в Финляндию на трех машинах. В то время индивидуальный туризм за границу, да еще на автомобилях, казался сказочным и невозможным! Но, тем не менее, через каких-то знакомых, по великому блату, Георгию Александровичу удалось получить через «Интурист» разрешение. Мы уплатили необходимую сумму, в которую входили стоимость ночлега в гостиницах и услуги переводчика, который должен был нас встретить при въезде в Хельсинки. Маршрут: Ленинград — Хельсинки — Тампере — Лахти — Ленинград. И вот, наконец, день старта! Договорились встретиться утром возле домика Петра I, рядом с которым жили Георгий Александрович и я. В назначенное время все три экипажа были в полной готовности. Дивное, прохладное летнее утро, приподнятое настроение и вполне понятное волнение. Надо заметить, что в то время мой шоферский авторитет был необычайно высок — водительский стаж аж с 1954 года, знание техники, полученное еще в военном училище, вызывали у «молодых шоферов» Товстоногова и Копеляна искреннее признание и уважение.

«Кира, неужели вы понимаете, почему все это крутится?» Ему это казалось непостижимым!

Договорившись о маршруте и средней скорости, с которой мы будем ехать, пожелав друг другу ни пуха ни пера, мы направились к машинам.

«Кира, вы не будете возражать, если я поеду первым?» — сказал шеф, взяв меня под руку. Я даже обрадовался: если Георгий Александрович впереди, я буду постоянно видеть его, и не надо будет оглядываться назад, все ли у него в порядке… «Конечно, Георгий Александрович! Так будет удобнее». И уже садясь в машину, шеф повернулся ко мне: «А вы, Кира, будете у нас техническим руководителем пробега». Моторы взревели, и три «Волги» тронулись в сторону Кировского проспекта… В первой — Георгий Александрович с Натэллой и Сандриком, во второй — Фима с Люсей Макаровой, замыкали колонну мы с Валей Николаевой.

Благополучно доехав до Выборга и без особых хлопот переехав границу, мы миновали гостеприимно поднявшийся шлагбаум и сразу, резко, после тряской русской дороги выехали на идеально гладкое «заграничное» шоссе. Я оказался вторым, и передо мной шла машина Георгия Александровича. Проехав всего несколько десятков метров, я вдруг увидел, что левое заднее колесо у нашего лидера стало спускать, и он из всех сил старается удержать машину, которую стало тянуть влево. Я посигналил, мы остановились и вылезли из машин.

«Кира, с моим автомобилем происходит что-то странное… Его все время тянет в сторону!»

«Нет ничего удивительного, Георгий Александрович, вы где-то ухитрились проколоть колесо».

«Что вы говорите? Что же нам теперь делать?»

«Ничего страшного. Погуляйте несколько минут, а мы с Фимой и Сандриком заменим вам колесо на запасное».

Открыв багажник, мы достали запаску, заменили колесо и снова тронулись в путь. Но ехать без запасного колеса, да еще только-только очутившись заграницей, было как-то тревожно. И я предложил заехать на первую же бензоколонку и попробовать починить проколотое колесо. Через несколько километров мы действительно увидели станцию обслуживания. Она стояла в чистом поле, в нескольких десятках метров от шоссе. Кругом была холмистая равнина, и станцию хорошо было видно с дороги. Мы съехали с шоссе, по которому неслись машины, и тихонько подъехали к станции. Хозяину не стоило большого труда понять, что нам от него нужно, и через двадцать минут заклеенное колесо лежало в багажнике. А мы успели еще выпить по чашечке кофе. Поблагодарив и расплатившись, мы тронулись в путь и медленно стали подъезжать к шоссе, которое в это мгновение оказалось совсем пустым… И тут я увидел, что слева по шоссе приближается группа автомобилей со скоростью 120 – 140 километров час, как и полагается на автотрассе. Мы же, выезжая со второстепенной дороги, должны были, естественно, пропустить их и только потом выезжать на основную магистраль… Но — не на того напали, господа финны! Георгий Александрович, у которого лидерство проявлялось в любой ситуации, медленно, с достоинством, со скоростью сорок километров в час, выехал на трассу… Мы с Ефимом, не желая бросать своего ведущего, потянулись вслед за ним… Визг тормозов и ругань на финском языке, на которую шеф не обратил ни малейшего внимания, были вполне естественны… Дело в том, что на этом участке дороги висел знак «обгон запрещен»! И бедные, законопослушные финны вынуждены были, резко сбавив ход, тащиться несколько километров за тремя странными автомобилями с загадочными, нефинскими номерами. Шеф этого происшествия даже не заметил.

Далее, до тех пор, пока мы не въехали в Хельсинки, все вроде бы шло нормально. Мы встретились с нашим будущим переводчиком, он сел в головную машину к Георгию Александровичу, и три «Волги» въехали в чистенький, сияющий огнями город. Уже наступил вечер, и перед нами стояла только одна задача: благополучно добраться до гостиницы, где нас ждал ночлег. Но сделать это оказалось не так-то просто. Наш переводчик был убежденным пешеходом и совершенно не знал города как шофер — где можно ехать, где нельзя, где есть поворот, где нету… Но наш шеф не стал унижать себя подробным знакомством с финскими правилами движения и самоотверженно ринулся в паутину городских улиц. Скорость наша начала почему-то возрастать. Вероятно, от волнения. Мы с Копеляном мужественно «сидели на хвосте» у шефа. Я только временами в ужасе закрывал глаза, кричал Валентине: «Боже, что он делает!» И устремлялся вслед за ним. Фима, как на крыльях, летел за нами — отстать мы не имели права: во-первых, мы никогда бы не бросили шефа, а, во-вторых, отстав от Георгия Александровича с переводчиком, мы бы уже никогда не нашли гостиницы, и ночевать бы пришлось на улице. А утром где их искать? И вот три странных автомобиля, будто связанные веревкой, нагоняя ужас на горожан и оцепеневших водителей автобусов и такси, выписывали кренделя по ночным улицам притихшего

города, нарушая все принятые в мире правила движения.

«Стой!» — вопль переводчика я услышал, даже находясь в другом автомобиле. Георгий Александрович спокойно вылез из машины, с удовольствием затянулся сигареткой: «Поздравляю, друзья мои, мы у цели!» Перед нами приветливо сиял огнями отель, где, согласно путевке, мы должны были провести первую ночь нашего «автопробега».

Одну из следующих ночевок мы провели в чудесном курортном отеле в живописном месте под Тампере. Постояльцев было не так много: это место посещается главным образом зимой, здесь прекрасные условия для занятий лыжным спортом.

Придя утром на завтрак в ресторан, мы узнали, что по каким-то причинам про нашу маленькую компанию забыли и еще не успели накрыть для нас стол, попросив подождать несколько минут. Шеф был страшно недоволен — он очень хотел курить, а у него было строгое правило: никогда не курить натощак. Поэтому задержка с завтраком оборачивалась для него мучением, понятным каждому курильщику. Кроме того, в сложившейся ситуации он уловил оттенок некоторого невнимания к себе, даже оскорбительности. Он сердито прохаживался возле дверей ресторана, где не было заметно никакого движения. В центре зала одиноко стоял длинный стол, сервированный человек на двадцать для туристской группы, ночевавшей в отеле вместе с нами. Зал был пуст — группа еще не пришла. Прошло пять минут… Десять… Георгий Александрович решительно шагнул через порог, уселся в центр длинного стола, спокойно съел приготовленный там завтрак, с наслаждением закурил и весело сказал: «Когда эти горшки принесут мой завтрак, пусть поставят на свой длинный стол». Надо сказать, что мы не были такими решительными и ждали еще довольно долго, с завистью поглядывая на него, безмятежно сидящего в кресле с сигаретой в зубах.

Кажется, в Лахти, уже в конце пути, мы пошли прогуляться по городу. Погода была превосходная, и мы с удовольствием рассматривали до неприличия чистые, аккуратно выкрашенные дома, неправдоподобно красивые цветы на бульваре, поражались, как это можно в стране с таким же климатом, как в Ленинграде, и с таким плодородным слоем почвы (в среднем по стране двадцать сантиметров, а ниже гранитная скала — монолит), добиться таких огромных успехов в сельском хозяйстве! Выращивать столько великолепных цветов! Молодцы финны! Наше внимание привлекла детская площадка, на которой стояли три вкопанных в землю деревянных коня — один впереди, два других чуть сзади. Передний конь был повыше двух других. Кто-то из женщин предложил: «Мужички, давайте, садитесь на этих лошадей, а мы вас сфотографируем». Георгий Александрович разбежался и… прыг на первого коня, который был повыше. Раздался треск, и мы увидели, какого цвета у шефа трусики. Брюки лопнули по шву от спины до живота! Мы с Копеляном славились своей смешливостью, удержаться мы, конечно, не смогли. Хохотали все, вместе с шефом. Хотя, — что, в сущности, случилось такого уж смешного? Просто нам всем было очень хорошо! Мы все были еще сравнительно молоды и не могли знать, что Фиме осталось жить всего пять лет. А в конце мая 1989 года

перед Троицким мостом навсегда остановится красивый зеленый «мерседес»…

Написано специально для этого издания. Публикуется впервые.

[lvii] Повесть В. Рецептера впервые была опубликована в журнале «Знамя» (1998. — № 11), затем вышла отдельным томом: Рецептер В. Э. Прощай, БДТ! — СПб., 1999.

[lviii] Д. М. Шварц умерла 5 апреля 1998 г.

Георгий Лордкипанидзе
ПЕРВЫМ УЧИТЕЛЕМ СЧИТАЮ ЕГО…

Первое, что я сделал, когда пришел ректором в Театральный институт, повесил на стену портрет Георгия Александровича, которого здесь до этого не было. Здесь ведь висят портреты тех, кто основал это учреждение. Георгий Александрович сыграл огромную роль в становлении нашего института, а через наш институт его влияние распространилось на весь грузинский театр. Начнем с того, что благодаря Георгию Александровичу пришло совершенно новое поколение в Театр им. Ш. Руставели, в Театр им. К. Марджанишвили — режиссеры и актеры. Недавно я подумал: поразительная вещь — у него было всего семь-восемь учеников за все годы преподавания в Тбилиси. Из них ныне четыре народных артиста СССР: Тенгиз Абуладзе, Резо Чхеидзе, Михаил Туманишвили и ваш покорный слуга. Этот человек так повлиял на нас как педагог, как художник, как гражданин, что мы до конца жизни будем считать себя его учениками. Несмотря на то, что меня бог учителями не обидел (в Москве я учился у выдающихся педагогов Алексея Дмитриевича Попова и Марии Осиповны Кнебель), я первым своим учителем, человеком, который открыл мне глаза на искусство, считаю Георгия Александровича.

То, что я сейчас буду говорить, может показаться немного скучноватым, но для меня это очень важно. Я не видел человека, который бы так знал Станиславского, как знал его Георгий Александрович, несмотря на то, что не был его учеником. На каждом этапе Станиславский как великий художник менял путь развития — то «кусок и задача», то «событие и сквозное действие»; потом, к концу, пришел к методу «физических действий». Те, кто учился у Станиславского в разные периоды, считали, что этот-то период и есть «настоящий Станиславский». Мне кажется, что Георгий Александрович ощутил Станиславского в целом. Может быть, причиной тому было то, что он не учился у него и воспринимал его не частями, а именно в целом.

Товстоногов не ставил спектаклей в грузинском театре — ни в Театре им. Ш. Руставели, ни в Театре им. К. Марджанишвили. Он ставил в Театре им. А. С. Грибоедова, то есть в русском театре, который он, между прочим, не очень любил, несмотря на то, что это был очень солидный театр, один из лучших республиканских русских театров. Товстоногов больше любил институт. Он — из тех художников, которые не спектакли ставят, а создают театр, создают систему мышления и метод. Тридцать три года Товстоногов был лидером всего советского театра. Это мировой рекорд. У всех есть периоды расцвета, падения. За это время появлялись талантливейшие режиссеры —

Ефремов, Эфрос, Любимов. Товстоногов всегда оставался основным лидером, Мэтром. Он создал удивительную труппу, коллектив единомышленников.

Грузинский театр всегда был интересным. Кстати, я был тронут по-настоящему, когда первый раз вошел в кабинет к Георгию Александровичу в БДТ и увидел портреты Станиславского, Мейерхольда и Александра Ахметели. По-видимому, Ахметели произвел на Товстоногова огромное впечатление.

Сейчас стилем театра считается однообразие, я в этом уверен. А Товстоногов мог ставить «Оптимистическую трагедию», «Лису и виноград», «Варвары», спектакли совершенно разные по своим художественным качествам. Я помню его фразу о том, что некоторые режиссеры похожи на человека с одним ключом в кармане — он хочет все двери открывать им одним: и Шиллера, и Шекспира, и Чехова, и Горького, и Островского. Надо находить свой ключ для каждой из этих дверей, именно для этого автора. Театр Товстоногова, как и театр Станиславского, был в первую очередь авторским. Товстоногов считал неправильным навязывать свои, пусть гениальные, мысли автору, которого ставишь.

Когда Товстоногов начал работать в институте, что-то происходило среди молодежи, возникала потребность в новом, помимо героической романтики, языке. Этой романтикой славился наш театр — скажем, Театр им. Ш. Руставели. Товстоногов воспитал целую плеяду актеров, режиссеров психологического театра. Это для него было самым ценным в профессии.

В те времена наш учебный театр стал модным. Такие спектакли, как «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, «Время и семья Конвей» Пристли, «Мещане» Горького, «Голубое и розовое» Бруштейн, привлекли лучшую часть грузинской интеллигенции. Вокруг театра собралась элита Грузии, тбилисская молодежь. В театральном институте захотело учиться новое поколение, начался настоящий наплыв в институт молодежи.

Я был еще школьником, когда увидел спектакли учебного театра. Когда Товстоногов ставил «Мещан» с институтской молодежью, я, Михаил Туманишвили и Гамсахурдиа были, к нашему счастью, ассистентами режиссера. Весь год мы сидели на этих репетициях, и это было чудо. В каждом актере-студенте раскрывались такие возможности, каких никто не ожидал. Например, Ванечка Само, который играл Перчихина, вдруг открылся как один из лучших артистов. Но ушел Товстоногов, и Ванечка потом ничего не смог уже сделать.

Я видел много «Мещан», видел и в БДТ, конечно, но такого *театра* я больше никогда не видел. Репетиции Товстоногова — это в первую очередь железная логика, от которой невозможно было никуда уйти. В рамках этой логики жила импровизация, возможность личного актерского вклада, но роль была уже так логично выстроена, что действовать неорганично было невозможно. Он нас всех заставил полюбить отсутствующую в грузинском театре органику актерского поведения на сцене. Были таланты, были титаны — Хорава, Васадзе, — потрясающие таланты. Но тут родилась какая-то новая струя. Через своих учеников, и в первую очередь через Туманишвили, продолжателя дела Товстоногова в грузинском театре, Георгий Александрович

раскрыл новые возможности нашего актерского искусства. Мы все старались следовать учителю. Я — в Театре им. К. Марджанишвили. Особенно ярко эта товстоноговская тенденция раскрылась в самом сложном театре — Театре им. Ш. Руставели. Появился новый тип артиста. Это вызвало большие споры и дискуссии. Мальчики и девочки шли против Хоравы и Васадзе! В этом движении самое активное участие принимал институт, театральная педагогика.

Мы были свидетелями страшных, я считаю, событий, после которых Георгий Александрович уехал из Тбилиси. Был конфликт. В театре он не получал творческого удовлетворения. Его считали великолепным педагогом, но не режиссером. Он мечтал о марджановском театре, он любил этот театр, собирался там ставить «Маскарад», но ничего этого не случилось. Я думаю, он почувствовал, что ему нужно другое пространство, простор для деятельности.

Тогда-то он приехал в Москву, месяцев шесть-семь добивался места очередного режиссера в Передвижном театре, но не добился.

Я хочу рассказать еще одну историю, которую мало кто знает. У нас тогда была подпольная московская студия. Я учился в это время в ГИТИСе. Другая московская театральная студия называлась «Романтики», ее возглавлял Семен Цейтлин. А нашу студию возглавлял Константин Наумович Воинов, замечательный режиссер, творческая жизнь которого по-настоящему не сложилась. Мы репетировали по ночам, нам это запрещалось, но после занятий мы все же собирались в студию — там были и Толя Эфрос, и Олег Ефремов. Ночью репетировали, а утром шли на лекции.

Воинов был талантливейшим человеком, но очень непрактичным. Мне показалось, что Товстоногов и Воинов должны встретиться. Из этого должен был выйти не Передвижной театр, а что-то более интересное. Я устроил им это свидание в доме Майи Кавтарадзе, где мы репетировали, когда из всех клубов нас уже выгнали. Тогда мы как раз показали наши работы С. А. Герасимову, который сказал, что на нашей базе сделают театр киноактера. Там был Юра Никулин и много других интересных ребят. Но Воинов не захотел рисковать. Он боялся, что студия просто превратится в рядовое заведение, где будут проблемы с занятостью киноартистов и прочее.

Товстоногов и Воинов сидели в закрытой комнате и беседовали не восемнадцать, но часов шесть-семь. После этого я проводил Георгия Александровича, он был в восхищении от Воинова и сказал, что это один из светлейших умов, которых он встречал в жизни, и очень желательно, чтобы они сотрудничали, но потом Константин Наумович начал беспробудно пить. Ефремов как-то вспоминал его и говорил, что это была ярчайшая личность в театре. Он был хорошим актером, но как режиссер нигде, кроме этой студии, себя не проявил. Снимал кино. Замечательный фильм «Трое вышли из леса», например, принадлежит ему. Но союза между Товстоноговым и Воиновым не возникло.

К счастью, появился Шах-Азизов, который пригласил Товстоногова в ЦДТ. Там он прозвучал как режиссер, его пригласили вслед затем в Ленинград, в Ленком, а потом и в БДТ.

Я считаю, что Товстоногов поступил мудро, не переехав в Москву. Я

помню наш разговор на эту тему. Фурцева ему предлагала стать художественным руководителем МХАТа. Товстоногов сказал ей: «Дайте мне ключи от здания. Тогда — да».

Товстоногов был не намного старше нас. Хорава пригласил его в институт совсем молодым, лет двадцати четырех. Мы поступали в 1944 году, значит, ему было около тридцати. Внешне он был совсем не респектабельным. Когда по коридору шел Акакий Хорава, все тряслось. И вдруг какой-то длинноносый, не очень красивый человек, худой.

Я был мальчишка, прямо из школы и с улицы. Товстоногов вернул меня к порядочной жизни, потому что сначала моя биография была довольно сложной. Для меня все стало ясно, когда я пришел в институт: я должен стать другим человеком. Он ко мне отнесся своеобразно: мол, знает мало, но с огоньком. Когда я рассказал режиссерский план «Ревизора», когда я сказал, что виновен не чиновник из Петербурга, а совесть всех персонажей, он удивился, ему это понравилось. Не ревизор наказывает, а совесть — это он оценил. Я придумал еще тень ревизора, и он меня внимательно выслушал. Понравился я ему и актерски. На первом же курсе была огромная разница между нами, молокососами, и Михаилом Туманишвили, который имел уже большой жизненный опыт, прошел войну и был энциклопедически образован. Я, собственно, своим вторым учителем считаю Мишу. Это огромная личность, больше других прививавшая принципы Товстоногова Театру им. Ш. Руставели.

Мы много встречались с Товстоноговым впоследствии. С гордостью могу сказать, что я не пропускал ни одной его премьеры. Тогда это была не проблема — за тридцать рублей долететь до Ленинграда из Тбилиси. Были замечательные гастроли БДТ в Грузии, когда он привозил свои спектакли (гастроли проходили в оперном театре): «Пять вечеров», «Синьор Марио», «Безымянная звезда», «Идиот», «Лиса и виноград». Это был триумф. На спектакли невозможно было попасть.

Он всю свою жизнь считал себя грузином. Я помню, Дина Шварц говорила: «Гига, он так тоскует по Грузии, по грузинской пьесе». Я в это время инсценировал вместе с Нодаром Думбадзе «Я, бабушка, Илико и Илларион» и поставил в Театре им. К. Марджанишвили по пьесе спектакль. Георгию Александровичу он очень понравился, и он решил ставить эту пьесу у себя в театре. Он меня попросил при случае (если я буду в Москве) обязательно заехать к нему и прочесть пьесу. Зачем? Он прекрасно знал язык, много читал грузинской литературы. Но он знал, что я все-таки человек из народа, с народной жилкой, что я знаю деревню, что мое поколение — так сказать, думбадзевское. Он хотел, чтобы я прочел ему пьесу по-грузински. Я читал, а он буквально «ржал» во время моего чтения. Он получал огромное удовольствие. Видимо, ему важно было ощутить грузинский колорит, от которого он отвык за многие годы.

В БДТ пьесу режиссировал Агамирзян, но выпускал, как всегда, Товстоногов. Спектакль имел очень большой успех. Мы с Нодаром ездили на премьеру, и для нас этот спектакль был неприемлемым, потому что вместо грузинского колорита был какой-то азербайджанский, общекавказский. Нодар

был очень расстроен и сказал в ответ на расспросы, как ему это понравилось: «огамерзительная товстоновка».

Часто мы встречались в театральном союзе, особенно после того, как я стал председателем грузинского отделения ВТО. Товстоногов был для меня эталоном художника и бескомпромиссного человека. В жизни не забуду его выступление на одном пленуме. Когда объявили: «Слово предоставляется Георгию Александровичу Товстоногову», Гога пошел на сцену, а Ильичев из президиума бросил: «Очень хорошо, сейчас нам Георгий Александрович расскажет, как тяжело жить с умом в России». Он намекал на эпиграф из Пушкина, который Товстоногов вынес на занавес спектакля «Горе от ума» и за который ему досталось от властей. Георгий Александрович долго говорил, как будто и не обратив внимания на реплику из президиума, оратор он был прекрасный. Закончив речь под аплодисменты, он пошел к своему месту, но вдруг остановился и сказал: «А что касается вашей реплики, то это не мои слова, а великого русского поэта Александра Сергеевича Пушкина. Видимо, они вам не по душе».

Запись беседы. 2000 г. Публикуется впервые.

Натэлла Лордкипанидзе
«ИСКУССТВО НЕ УЧИТ, КАК ПОСТУПАТЬ…»

Вспоминая, убеждаешься: не все, что запомнилось вроде бы навсегда, в памяти сохранилось отчетливо. Остается надеяться, что рядом с воспоминаниями родных, друзей, товарищей по сцене — то, что есть в этих записках, может пригодиться.

Впервые я увидела репетицию Георгия Александровича Товстоногова в Тбилиси, в Театральном институте им. Ш. Руставели, где он вел актерский и режиссерский факультеты. Репетировали «На всякого мудреца довольно простоты», сцену обольщения Мамаева. Нас, первокурсников (а нас было немного), пустили на репетицию третьего курса.

Теперь, как полагается в воспоминаниях о других, два слова о себе. Я училась в этом самом институте на режиссерском факультете. Театроведческого факультета в институте не было. Экзамены на режиссерский каким-то образом удалось сдать: представила, как положено, план постановки, я выбрала лермонтовских «Испанцев», прошла собеседование; Георгий Александрович принимал экзамены по-русски, не будь этого — не видать бы мне института, как своих ушей. Много позже, когда мы были уже почти друзьями, Георгий Александрович сказал мне, что, прочитав мой приличный режиссерский план, где речь шла об оформлении спектакля, а за эталон брались работы В. Д. Поленова, сделанные им в Иерусалиме, он был удивлен, когда своим любимым художником я назвала И. И. Шишкина. Как теперь понимаю, у меня сработал стереотип: любимый композитор — Чайковский, художник — Шишкин, фрукт — яблоко.

В Москву, где я родилась, вернулась в 1944-м, снова сдавала экзамены —

уже в ГИТИС, на курс Павла Александровича Маркова. Может быть, следует сказать, что в первый раз я увидела Георгия Александровича на экзамене, а с Тамарой Григорьевной, его мамой, и Натэллой — сестрой, — познакомилась позже, когда уже была студенткой. И обязательно надо добавить, что Георгий Александрович принял на курс (всего нас было человек восемь-девять) Тенгиза Абуладзе и Резо Чхеидзе. Разглядел их безошибочно, несмотря на весьма сомнительную, типа моего «Шишкина», теоретическую подготовку. Во ВГИК они поступили два года спустя, и хотя с первым своим мастером расстались, взаимная приязнь сохранилась, и его мнением об их работах они очень дорожили. Особенно Тенгиз — я знаю это от него самого.

… Так вот, сцену обольщения играли Лиля Зверева и Гоги Гегечкори. Лиля была очаровательной. До сих пор перед глазами — высокая, чуть полноватая блондинка, говорившая по-грузински с прелестным акцентом. После института она (как я слышала) с успехом играла в Театре русской драмы им. Грибоедова. Гоги Гегечкори все прочили блестящее будущее, и останься Георгий Александрович в Тбилиси, так и было бы. Хотя актерская карьера Гегечкори вполне состоялась: он много играл у Стуруа, Чхеидзе, Туманишвили (даже после того, как Миша вынужден был уйти из Театра им. Ш. Руставели и, по счастью, основал свой театр при студии «Грузия-фильм»). Резо Чхеидзе, директор студии, взял на себя все хлопоты по организации театра. Гегечкори был хорош (и гастроли в Москве это подтвердили) в «Нашем городке» Т. Уайлдера, «Свиньях Бакулы» Д. Клдиашвили, но импровизационность, дерзость, покорявшие всех в институте с первых спектаклях, редко давали о себе знать. Возобладал присущий его дарованию умный рационализм.

Прежде чем вернуться к репетиции, хочу сказать, что Георгий Александрович высоко ценил работы Туманишвили (Миша успел поучиться у него, кажется, года два), и, в очередной раз ставя что-то за границей, рекомендовал пригласить туда туманишвилевскую труппу на гастроли. Так и вышло. Благодарственную телеграмму Михаила Ивановича я обнаружила в архиве Георгия Александровича.

Вернемся, однако, к Островскому. Режиссер хотел, чтобы исполнители довели ситуацию «до логического предела». Чтобы на вопрос Мамаевой «Кого вы любите?» Глумов с возгласом «Вас!» падал как в пропасть к ее ногам, пролетев на коленях порядочную часть репетиционной комнаты. Эпизод был сыгран так смело, точно и выразительно, что помнится до сих пор.

К «Мудрецу» Товстоногов возвращался не раз, и понадобилось время, чтобы я поняла или думала, что поняла, в чем тут дело. Не в том только, что хотелось повторить очень удавшийся спектакль. Причина возвращения была куда более серьезной. Личной. Режиссера остро интересовала природа таких людей, как Глумов. Их уступки обстоятельствам, которые, как их ни оправдывай, как их себе ни объясняй, по существу ни что иное, как предательство самих себя. Режиссера интересовал и волновал характер, особенно востребованный в нашей стране, где ложь во спасение не нуждалась в объяснении и вызывала понимание. На репетиции, уже в БДТ, он говорил Валерию Ивченко (Глумову): «Что вы выносите на сцену скандал с маменькой?

Кому это интересно? Сейчас решается ваша судьба». Уточнение, а вернее, изменение и, естественно, укрупнение задачи, определяло смысл спектакля с самого же начала, задавало его направление, не говоря уж о том, что шло на пользу актеру.

Когда Георгия Александровича не стало, по шестому каналу ТВ был показан цикл передач «Пять вечеров с БДТ». Петербуржцы этого цикла тогда не видели, не знаю, как теперь, а москвичи звонили друг другу, радуясь, что такой цикл есть. Москвичей радовало, что во времена беспардонного пересмотра всего и всех, труппа верна своему Мастеру и восприняла его взгляд на сценическое искусство. Чувствовалось, что для людей, работавших под рукой Товстоногова, общение с ним не прошло даром. Рядом с ним не только игралось лучше, рядом с ним серьезней думалось о профессии. Чувствовалось, что они вместе с ним могли бы искренне повторить, что верят в созидательную миссию сцены, в ее серьезное предназначение.

До сих пор помню категорическую интонацию, с которой он, как бы подводя итог, в интервью сказал, что не стал бы заниматься режиссурой, если бы не верил в силу искусства: «Искусство не учит, как поступить в том или ином случае, оно учит, как жить»[lix].

После переезда в Москву Георгий Александрович поставил в Центральном детском театре (тогда говорили «у Шах-Азизова») «Где-то в Сибири» И. Ирошниковой. Спектакль был принят критикой и зрителями более чем благосклонно. Привлекали «живой жест», живая интонация, которую стремился воссоздать на сцене молодой человек «кавказской национальности». Успех молодого режиссера был неожидан для москвичей — для тбилисцев в нем не было ничего удивительного. В год, когда я сдавала экзамены в институт, город был полон разговорами о пьесе Дж. Пристли «Время и семья Конвей», которую со своими выпускниками поставил Товстоногов, открыв для грузинской сцены драматургию этого английского драматурга. Открыв и одаренных молодых актеров — прелестную Медею Чахава (ее талантливый сын, режиссер Темур Чхеидзе до сих пор остался для меня сыном Медеи и Нодара Чхеидзе, окончившего тот же театральный институт). В спектакле была занята и Саломэ Канчели, ставшая женой Георгия Александровича и матерью двух его мальчиков. Правда, воспитывала детей чуть ли не с колыбели мать Георгия Александровича и его молоденькая сестра — Натэлла.

В институте Георгий Александрович преподавал, а работал в Грибоедовском театре, где у него тоже образовалась сильная команда. С ней — с В. Брагиным, Е. Ковальской, Ю. Алекси-Месхишвили (этот одаренный молодой человек, окончивший Студию вахтанговского театра, рано ушел из жизни) — Георгий Александрович поставил «Собаку на сене» Лопе де Вега, где Диану играла Варвара Алекси-Месхишвили, родная тетка Юрия и известного театрального художника Гоги Алекси-Месхишвили.

Попав в Москву, я несколько раз видела в роли Дианы М. И. Бабанову, но отдать ей пальму первенства, как она ни была хороша, так и не смогла. Не помню, в какой из книг или статей Георгий Александрович написал восторженные слова о «своей Диане».

Военные годы были трагическими для всех, но для семьи Товстоноговых общее горе усугублялось личным: арестом и гибелью отца. В Тбилиси, во всяком случае, в кругу интеллигенции, никто не верил в бредни о врагах народа, но на повседневном существовании исчезновение главы дома — профессора и заместителя директора крупнейшего в республике института инженеров железнодорожного транспорта, — это не могло не сказаться. Не говорю о том, что квартиру отобрали, оставив одну комнату и еще одну, проходную, дверь которой выходила на общий балкон-галерею. Жить приходилось на деньги, вырученные от продажи вещей (Натэлла была еще школьницей, Тамара Григорьевна не работала, у Георгия Александровича появились семья и дети). Еды не хватало, и тетя Тамара, чтобы «разрядить» обстановку и отвлечь Додо и ее подружек (я торчала в доме едва ли не постоянно) от мыслей о пирожках, брала в руки доли, национальный музыкальный инструмент, и плавно проходила по комнате круг-другой в танце. Благородное лицо, тяжелый узел чуть седеющих волос и неизменный темно-красный халат с разводами. Во рту обязательная папироса.

Не могла понять, почему тетя Тамара, буквально обожая Натэллу, тем не менее, упорно не желала переезжать в Питер. Тайна эта, трогательная и трагическая одновременно, открылась после смерти Тамары Григорьевны. До конца дней она верила, что муж жив и ждала его. Не могла позволить, чтобы он нашел двери дома закрытыми и дом — пустым. Понимала, что чуда не будет, но все равно ждала и ушла из жизни, ожидая встречи [lx]. Такова была повседневная жизнь, но рядом с ней шла другая. Георгий Александрович блистательно работал в Тбилиси, ученики его обожали, художественный авторитет его не подвергался сомнению, но, тем не менее, он уехал и, насколько могу судить, не жалел об этом. Во всяком случае, разговоров на эту тему за много лет общения не слышала, хотя новая жизнь потребовала от Георгия Александровича мужества и выдержки. Причина отъезда вроде бы была личной и, возможно, отъезд ускорила, но все равно он был неизбежен.

Как-то, когда Товстоногов уже был Товстоноговым, первым режиссером страны, я спросила, почему он все-таки хочет работать в Москве? В то время секретари Ленинградского обкома, Толстиков и особенно Романов, его на дух не выносили — достаточно вспомнить, как был закрыт один из лучших его спектаклей — «Римская комедия» по Л. Зорину. Закрыт трусливо и подло, не личным приказом Романова, но по желанию «общественности», которая в утро перед премьерой была созвана в театр. Глупое и злобное обсуждение слышала вся труппа — звукоинженер «случайно» не выключил звук, о чем партийное начальство не подозревало. А «Три мешка сорной пшеницы» с грандиозным Олегом Борисовым? В чем только этот спектакль не обвиняли. А «Холстомер»? Инсценировку потребовали в «инстанции», чтобы проверить, есть ли слово «пегий» у Толстого или это театральная отсебятина. Пегий — значит особенный, не такой, как все, а кто не такие как все? Гадать не приходилось — евреи, а, значит, таким образом, Товстоногов защищал евреев. И вообще — не еврей ли он сам, несмотря на то, что отец у него русский дворянин, а мать — грузинская дворянка? Доходило в пересудах и до этого.

Человек необыкновенно умный, трезвый, он не строил иллюзий относительно окружающей его действительности. Был прозорлив, как любимый им Немирович-Данченко, умел «держать удар», но историю с эпиграфом «Горя от ума», цитатой из письма Пушкина «Догадал меня черт родиться в России с умом и талантом», которую бдительные начальники велели снять, пережил едва ли не как драму. Был близок к тому, чтобы уйти из театра, и только уговоры и резоны друзей (их главный аргумент: «не доставляйте удовольствие своим гонителям») его от этого рокового шага удержали.

Впрочем, неверно. Подозреваю, что не столько в уговорах было дело — в глубине души он понимал, что жить без своего театра не сможет. О Москве же он говорил — мне, в частности, — что не надеялся обрести там творческую свободу. Судьба Юрия Любимова была у него перед глазами: «Он каждый спектакль сдавал по двадцать раз. Я бы этого не вынес». А потому все же стремился туда переехать, что хотел работать в окружении того же Любимова, Ефремова, Эфроса, Захарова. Возможно, — или, наверное, — хотел быть первым среди равных, но зависти к этим равным никогда не испытывал, подчеркиваю: никогда. Интерес, любопытство, — да, конечно, но зависть в этом доме не жила. Ее не было органически — ни у Георгия Александровича, ни у Евгения Алексеевича Лебедева (мужа Натэллы), рядом с которым прошла большая часть его жизни.

Не знаю в Москве режиссера, который бы видел столько спектаклей своих коллег, сколько их видел Товстоногов, приезжая в столицу. Не забуду, как он отчитал меня, когда я самоуверенно заявила, что не пойду смотреть «Мать» на Таганку: «Критик не имеет права так рассуждать. В любом спектакле Любимова есть замечательные находки». И вправду — одна прогулка заключенных чего стоит, хотя и напоминает картину Ван-Гога; фонарей, которыми перемигиваются, стоя где-то у колосников, товарищи Павла Власова, тоже со счетов не сбросишь. А такую находку, как хор в «Борисе Годунове», он оценил по достоинству и не забыл сказать об этом в «Известиях»[lxi]. В некоторых случаях считал необходимым быть дипломатом. Если без подробностей, то однажды я была тому свидетелем, и на мой вопрос — почему вы ему (неважно, кому) не возражали, ответил: «Зачем?» Когда же дело касалось искусства, о дипломатических хитростях речи быть не могло. То, что ему нравилось — ему нравилось, и он был искренен. Он очень ценил Ольгу Яковлеву в роли Лизы Хохлаковой и Жозефины Богарне, но не преминул заметить, что на Ульянова — Наполеона режиссер почти не обратил внимания[lxii], и это невыгодно сказалось на исполнении. Не было ансамбля — Товстоногов этого не принимал.

Посмотрел «Вассу Железнову» в режиссуре Анатолия Васильева как раз в тот момент, когда старший сын Георгия Александровича, Сандрик, должен был прийти в театр Станиславского главным. Не без подтекста спросила: «Спектакль вам понравился?» — «Очень», — с некоторым нажимом ответил Георгий Александрович, разгадав мой маневр. «А исполнителям вы сказали об этом?» — «Конечно».

Как известно, Татьяна Доронина, став женой Э. Радзинского, уехала в

Москву и в семидесятые годы сыграла на сцене филиала Художественного театра, актрисой которого она в то время стала, пьесу Радзинского «О женщине». Роль была написана специально для нее, но Москва увидела другую актрису, не ту, которой восхищались в Ленинграде. Было бы естественно, если бы Георгий Александрович и Дина Шварц, которые пришли к нам в гости после спектакля, сказали бы по поводу увиденного несколько ехидных слов: мол, уехала, и вот, что получилось. Ничего подобного не было: оба были расстроены, и разговор на эту тему не поддержали.

Удивительный был дом, и удивительные в нем царили отношения. Любовные, абсолютно простые и уважительные. Никакого «приседания» перед мэтром в виде обязательных похвал и комплиментов, вроде бы необходимых даже среди близких людей, не припомню, даже если буду очень стараться, а вот ссоры, которые вспыхивали, как порох, и так же быстро гасли, не оставляя дыма, случалось видеть; но видеть, и слушать их всегда было весело — злости в них не было, был темперамент. Жили, повторю, не только дружно, любовно, но, скажем, попросить Георгия Александровича поставить для Евгения Алексеевича «Лира» или дать ему сыграть Городничего в «Ревизоре» — такого рода просьбы были исключены. Я могла бы завести об этом разговор — и заводила; Натэлла и Женя — никогда. Мастер о «Лире» знал, но говорил мне, что после Брука и Бергмана[lxiii] браться за эту пьесу не может. Не видит ее нового решения. Что же касается Городничего, то Лавров был в поставленном им спектакле больше на месте — узнаваем, современен.

За работами А. Эфроса Товстоногов следил с особенным интересом. Вот уж кто не был почитателем и последователем Немировича-Данченко в дипломатической «игре», так это Анатолий Васильевич. Шел своей дорогой, поражая неожиданностью и в то же время удивительной жизненной точностью, которая вдруг выходила на свет Божий и которую именно он открывал в той или иной пьесе.

Эфрос его радостно удивлял независимостью, и вдруг попался на удочку партийных хитрованов, чем тоже удивил, но, главное — огорчил. Было это после того, как Любимов не вернулся из Англии («Бориса Годунова» опять тихо закрыли, и это переполнило чашу терпения Юрия Петровича). Георгий Александрович говорил, что он не отказался бы поставить спектакль на Таганке, но только в том случае, если бы ему позвонил Любимов и попросил это сделать. Не иначе.

Георгий Александрович был трезво умен и знал, что человека можно подвести к железной клетке, уверив его в обратном. На всякого мудреца хватает простоты — Эфрос мудрецом не был и заплатил за один неверный шаг жизнью. В доме Георгия Александровича об этом говорили не раз и всегда с состраданием[lxiv].

Товстоногов жил в то же время, что и мы, почти его ровесники, но нам (имею в виду тех, кто часто писал о его театре) было гораздо легче. Он вел корабль и знал, что пушки на него заведены. Чтобы поставить то, что хотелось, надо было поставить что-нибудь иное. Ставил (но не Софронова и иже с ним) — и все равно раздражал начальство; раздражал высоким уровнем

поставленного. Держал планку — этим спасал себя и театр. В сделку с вышестоящими инстанциями не входил — нужных людей я у них в доме ни разу не видела, и партбилета, как и Николай Павлович Акимов, он в кармане не носил.

Не знаю, боялся ли он смерти, но наверняка думал о ней, понимая, что каждая выкуренная сигарета усложняет ситуацию, делает невозможной необходимую операцию. Но без сигареты он не мог работать, а без работы — жить. Последний раз я видела его ранней весной, незадолго до ухода. Шел мелкий дождь, мы с мужем провожали его в Ленинград, шли медленно, быстро ходить он уже не мог. Я уговаривала его остаться в театре: «Одно ваше присутствие на спектакле значит для артистов много». — «Вы думаете о них, но не думаете обо мне. Я в состоянии такой беспомощности работать не могу». Он не раз говорил, что хотел бы уйти из жизни так, как ушел Борис Андреевич Бабочкин: вышел из театра, сел в машину, проехал метров двести и умер. Так же покинул нас и он — вышел из театра, доехал до площади Суворова, сердце остановилось. Смерть свою (простите за банальное сравнение) он с такой же точностью срежиссировал, как и свои спектакли.

Впрочем, кто-то об этом, кажется, мне говорил. Жить без него стало скучнее — не говорю о его друзьях, но и о тех, кто любит театр и исправно ходит в БДТ его имени[lxv], словно надеясь на чудо.

Написано специально для этого издания. Публикуется впервые.

[lix] Имеется в виду интервью Г. А. Товстоногова «Творчество непознаваемо, интуитивно…», записанное Н. Лордкипанидзе (Экран и сцена. — 1990. — 11 янв. (№ 2). — С. 11).

[lx] Товстоногова Н. «Уйду в конце сезона» / Беседовала М. Токарева // Общая газета. — 1999. — 20 – 26 мая.

[lxi] Что считать добром, а что злом: На вопросы читателей отвечает Г. Товстоногов / Записала Б. Барская // Известия. — 1988. — 14 сент. (№ 259). — С. 3.

[lxii] Лиза Хохлакова героиня спектакля А. В. Эфроса «Брат Алеша» по роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (Театр на Малой Бронной, 1972), Жозефина Богарне и Наполеон — персонажи спектакля Эфроса «Наполеон Первый» по пьесе Ф. Брукнера (Театр на Малой Бронной, 1983).

[lxiii] «Короля Лира» в постановке П. Брука в нашей стране увидели в 1964 г. И. Бергман ставил «Короля Лира» в 1984 г.

[lxiv] В 1984 году Эфрос возглавил Театр на Таганке. Театральная общественность осудила А. В. Эфроса за этот шаг. См., напр.: Смехов В. «Скрипка мастера» (Театр. — 1988. — № 2). За честь Анатолия Васильевича Товстоногов вступился, участвуя в коллективном письме «В защиту мастера» (Сов. культура. — 1988. — 9 апр. (№ 43). — С. 2).

[lxv] Переименовать БДТ в 1989 г. предложил А. Ю. Герман, кинорежиссер и тоже его ученик. С 1932 г. БДТ носил имя М. Горького, с 1992 — Г. А. Товстоногова.

Людмила Макарова
ИЗ НАШЕЙ ПАМЯТИ ОН НИКОГДА НЕ УХОДИЛ

О Георгии Александровиче говорить вроде бы безумно легко и в то же время трудно, потому что с тех пор, как его не стало, из нашей памяти, из наших разговоров, из нашего общения с другими людьми он никогда не

уходил. Я считаю, что он все равно с нами, продолжает жить в своих спектаклях. Сейчас, к сожалению, остался последний — «Дядя Ваня». Иногда, когда М. А. Призван-Соколова бывает нездорова, я играю няньку вместо нее[lxvi]. И тогда я чувствую, что это — Товстоногов. Чувствую во всем. Я там мало говорю, но вокруг — актеры, и я слышу их, нахожусь на сцене вместе с ними. Тогда я понимаю, как это… «сделано» нельзя сказать — как это прожито артистами вместе с режиссером. Как интересно наблюдать за актерами, даже просто слушать их диалоги! Спектакли Товстоногова забыть невозможно. Мне трудно объяснить, в чем особенность его искусства. После Георгия Александровича я подготовила небольшую роль с Темуром Нодаровичем Чхеидзе в «Салемских колдуньях», сейчас работаю с довольно молодым нашим режиссером В. Максимовым в «Кадрили» — нет, ничто не идет в сравнение. Пока для меня Товстоногов недосягаем. Может быть, потому, что мне хорошо жилось с ним творчески, да и человеческие отношения наши были дружескими, а это тоже важно.

Я познакомилась с Георгием Александровичем до его прихода в театр. Мы впервые встретились, что называется, в быту, в доме профессора Сальдау. Там я узнала веселого, очень симпатичного, остроумного и умного человека. Потом наши нетеатральные встречи происходили у него дома. Он очень любил Ефима Захаровича Копеляна и, вероятно, неплохо относился ко мне. Мы бывали в доме у Георгия Александровича довольно часто, нас приглашала Натэлла Александровна и сам хозяин — на дни рождения и на праздники. Дома он был замечательным, гостеприимным человеком. Чудесный хозяин, безумно вежливый, внимательный ко всем — и совсем домашний, даже в тапочках. Играл с собакой, которая какое-то время жила у них. Доброта, юмор, веселье — все было очень мило и обаятельно. Правда, после общего веселья через какое-то время он удалялся с Ефимом Захаровичем или с кем-то другим, и они очень долго разговаривали на более серьезные темы.

В театре, конечно, другое дело. Тут Товстоногов был очень требовательный и даже сердитый, если это было необходимо. В то же время, если я или кто-то еще бывали чем-то недовольны и шли к нему, то уходили совершенно умиротворенными. Он умел удивительно уговаривать, успокаивать, убеждать людей в том, что он поступает правильно, хотя не всегда это было в самом деле правильно. Не забуду, как он снял меня с роли девочки в «Метелице». В театр пришла актриса Светлова, она была моложе. Вдруг Товстоногов вызывает меня и говорит: «Знаете, я думаю, что играть должна актриса помоложе». При этом он мне объяснил: «У вас ноги хорошие», то есть слишком женские. Я была в отчаянии, плакала потихоньку, мне-то казалось, что я выгляжу нормально. Проходит недели две, и он меня назначает на роль Кати в «Пяти вечерах». Как же так, говорю я ему, вы снимаете меня с роли девочки в «Метелице» и назначаете меня опять на роль девочки, причем еще моложе той? Что же случилось за это время? К тому же Светлова моложе меня лет на пять, она по возрасту ближе к Кате. Но его трудно было поймать на чем-либо. «Ну, и что? — говорит он. — Да, вы старше. Но всего на пять лет». И все. Никаких больше объяснений.

В нашей работе неизбежны были и радости, и огорчения. Были они и у нас в БДТ. Георгий Александрович не терпел, если что-то делалось не так, как он хотел, хотя творческий процесс был совместным. Это значит, что актерские идеи и предложения он принимал. Если актер не просто разговоры разговаривал, а предлагал что-то по существу, если это шло на общий замысел спектакля, то Товстоногов тут же хватал и моментально развивал находку. Спектакль решался всем коллективом, но настоящим автором был режиссер.

Никаких экспликаций, как их называют, Георгий Александрович для актеров не делал. В начале работы он для всей труппы рассказывал об общих задачах постановки, а дальше были репетиции, на которых все окончательно становилось на место. Это было самое счастливое время, настоящее творчество. Я всегда больше любила репетировать, чем играть, потому что это очень интересно, все делается вновь. Я до сих пор их люблю, хотя, к сожалению, у меня сейчас почти нет репетиций. Играть интересней на премьерах, а дальше привыкаешь, и становится легко. Например, «Мещан» мы играли много лет[lxvii], в этом спектакле так все было продумано и прожито, что трудностей для исполнителей практически никаких не было. Я точно знала, что я буду делать, чего я хочу, а чего не хочу, кого люблю, кого не люблю, на кого могу, на кого не могу смотреть. Все это стало понятно за время репетиций, когда складывался спектакль. Это было самое замечательное наше создание. Только последние восемь лет мы не играем «Мещан». Возобновляли же этот спектакль в первую и вторую годовщины смерти Георгия Александровича, возили в Москву, где нам устроили блестящий прием…

Георгий Александрович был обидчив. Как-то я имела неосторожность сказать ему: «Георгий Александрович, вы весь репертуар ставите на Доронину»[lxviii]. Я не считала себя героиней, и мне не нужны были эти роли, так что сказала, что называется, по-бабьи, легкомысленно. Он очень рассердился. На очередном худсовете Товстоногов обращается к присутствующим и заявляет, что Макарова, мол, меня обвиняет — и так далее. А после отчитывает меня: что это такое, у меня никогда не было такой манеры, чтобы делать что-то на кого-то одного, я все делаю для театра, для всей труппы!.. Никогда не забуду этого урока. Больше я такого легкомыслия не допускала. И все-таки правда заключалась в том, что он учитывал возможности труппы. Если у него не было подходящего актера, он пьесу просто не ставил.

За несколько лет до постановки «Ханумы» он несколько раз заговаривал со мной: «Я хотел бы эту пьесу сделать с вами». И все никак не удавалось вставить ее в репертуар. Года через два все-таки он в репертуар поставил. Честно сказать, я не очень-то и ждала: сказал, ну и ладно, приятно, что он думает об этом. В итоге чудный получился спектакль, замечательный по атмосфере. Можно его сравнить и с «Мещанами», и с «Тремя сестрами».

В «Трех сестрах» Георгий Александрович создал такую атмосферу между людьми, между нами всеми, исполнителями, что я за кулисами всегда слушала, как играют мои товарищи. Удивительные, щемящие чувства возникали в душе, хотя вроде бы все персонажи веселы и беззаботны. Польский режиссер Э. Аксер посмотрел «Трех сестер» и сказал, что играть можно хуже, можно

лучше, но атмосфера — неповторимая. Именно этим Георгий Александрович был силен как режиссер.

Я никогда не выбирала роль, но когда получала ее, включалась абсолютно и делала все, что в моих силах. Особых мучений я не испытывала, просто хотелось, чтобы все получалось. Важно, чтобы во время работы режиссер тебе доверял. Бывает, что я на прогонах играю в полсилы, выдаю не все, что могу. Георгий Александрович понимал эту мою особенность. Однажды, когда кто-то меня на репетиции покритиковал, он его остановил: «Подождите, она на сцене будет играть в полную силу».

Многие роли, созданные вместе с Георгием Александровичем, я очень люблю и вспоминаю с удовольствием. Например, Анечка из «Океана». Сложность состояла в том, что сначала героиня почти девочка, а к финалу она взрослеет и мужает. Хорошо помню один, как будто незаметный спектакль — «Верю в тебя». Режиссер назначил два состава, и мы как бы соревновались. В одном — С. Юрский, З. Шарко и В. Стржельчик. Второй, который потом и был утвержден, — К. Лавров, В. Стржельчик и я. С Е. З. Копеляном мы, к сожалению, работали вместе очень мало, да мы не очень любили на сцене быть вместе. Над спектаклем «Верю в тебя» работала режиссер Роза Абрамовна Сирота, а заканчивал, как всегда, Товстоногов.

«Пять вечеров» сразу же репетировали в одном составе. Мы играли его с особенным воодушевлением, хотя как раз с ним были неприятности от начальства, цензуры и критики. Несмотря ни на что, мы, то есть театр и актеры, победили. Вот так из всей жизни, которая была разной — и хорошей, и плохой, — больше вспоминается хорошее. Может быть, потому, что мы были счастливы в театре. У нас с Ефимом Захаровичем театр всегда был на первом месте.

Что бы ни говорили про мою Наташу из «Трех сестер», для меня она абсолютно положительная героиня. Ведь я должна была как актриса встать на ее место, быть ее адвокатом. А раз так, то я понимаю ее заботы: она хочет всем добра, по-своему, конечно. Пусть кругом растут цветочки, пусть дети будут здоровы… К тому же, эти бедные, несчастные сестры, ничего не понимающие в жизни, — их надо учить. Ее кое-что раздражает — старая нянька, муж, отчего она и любовничка себе завела, но это все второе. Она живет полной жизнью. Когда было обсуждение, один из очень больших московских критиков сказал, что Наташа не может плохо говорить по-французски. А я считала, что она не может говорить хорошо. Сестры Прозоровы говорят хорошо и — не то чтобы смеются над нею, а улыбаются, посмеиваются. Если бы она была образованной, как сестры, это была бы не Наташа. И Товстоногов во всем поддерживал меня.

Эпоха Товстоногова была счастливой порой. Мы играли для нашей публики по всей стране и объехали полмира. Не были только в Соединенных Штатах, зато в Южной Америке гастролировали не раз. Не говоря уж о тех странах, которые назывались социалистическими. Там были не однажды с нашими лучшими спектаклями. «Мещан» мы возили буквально по всему миру. В Югославии был как-то раз фестиваль авангардного театра, а мы явились с нашими реалистическими «Мещанами». Георгий Александрович, я и

Д. М. Шварц пошли посмотреть спектакль «Как вам это понравится» В. Шекспира. Актеры играли в джинсах, потели, ноги спускали в зрительный зал, сцена вся была в трех рядах ламп. Актеры были интересные, но все эти приемы нам казались дикими. Как же будем показывать своих кондовых «Мещан»? Очень волновались. Я видела, что Георгий Александрович тоже волнуется, но скрывает это. После авангардного Шекспира настала наша очередь. Мы играли без перевода. Вначале публика затаилась, а потом был, что называется, обвал, бешеный успех. Нам особенно дорог был этот успех на фоне авангардного театра. Я помню, к нам прибежал известный югославский певец и очень забавно рассказывал, как он переживал во время спектакля: «У меня сердце пик-пик, а потом — п-и-и-к, п-и-и-к». Так он «отрецензировал» наших «Мещан».

Вообще-то мы с Ефимом Захаровичем пришли в БДТ задолго до Товстоногова. Наш стаж начинался до войны. Чеховская Аня была моей первой ролью в этом театре, ставил «Вишневый сад» П. Гайдебуров, а я была еще студенткой театрального института. Когда началась война, театр уехал, я работала в Театре Балтийского флота, а когда театр вернулся в 1945 году в Ленинград, меня опять ввели на ту же самую роль, потому что «Вишневый сад» восстановили. Я опять играла с Е. М. Грановской и О. Г. Казико — двумя чеховскими Раневскими. Грановская была уже пожилая, но играла лучше, чем все молодые, настолько она была женственна и своеобразна. Я имела счастье сидеть с ней в одной гримерной, поэтому хорошо ее знала. Она была актриса старинной актерской школы, представители которой относятся к искусству театра как к вечному празднику. Всегда веселая, жизнерадостная. Она говорила после спектакля: «Как вы поедете сейчас домой? Надо ехать куда-нибудь гулять, пить шампанское, надо продолжить это веселье, нельзя скучно жить!» У нее была потрясающая закалка со времен дореволюционного театра. Она подарила мне браслет, я думаю, что это простой металл, но он очень красивый. При этом она сказала: «Люсенька, возьмите на память». Я все спектакли с ним играла. Конечно, там, где положено: в «Мещанах», «На всякого мудреца»… Это своего рода благословение от актрисы — актрисе. Еще она учила меня: «Если хочешь интересно играть женщину, смотри на кошку, на то, как она себя ведет, да еще, если рядом кот. Следи за ней и повторяй». Ольга Георгиевна Казико была более строгой, она была моей учительницей. Ее коронной ролью была Елена в «Мещанах». Именно поэтому я и мечтала о Елене. Но Георгий Александрович назначил на роль Елены двоих — Доронину и меня. И предупредил: «Это мне удобнее, чтобы как-то укротить ее характер». Он имел в виду Доронину. Мне было все равно, потому что я очень ждала этой роли. Я получила Елену — и была счастлива. Потом Доронина снова вышла замуж и уехала в Москву. Доронина была хорошей актрисой, Георгий Александрович очень ее ценил. Правда, услышать от него похвалу было не просто. Он не любил болтать, особенно с женщинами, предпочитал для разговоров мужское общество. С женщинами он встречался вне театра. Одно время у нас работала его жена, Кондратьева, и я не могу сказать, чтобы он выделял ее среди других актрис. Это даже вызывало с ее стороны истерические выходки. Может быть,

потому он так и обиделся, когда я упрекнула его в пристрастии к Дорониной. С моей стороны это было подшучивание, мы иногда обменивались такими шутками, но в тот момент это его всерьез задело.

Когда Георгий Александрович пришел в БДТ, я играла в спектакле «Разоблаченный чудотворец». Он посмотрел. Кроме того, он видел мою Снегурочку, еще до того, как перешел к нам. Кажется, я ему как актриса понравилась. Моей первой товстоноговской ролью была Ведущая в спектакле «Когда цветет акация», затем был «Шестой этаж», а дальше — все мои любимые работы. Я не удивлялась его предложениям, верила его слову и мнению. В «Кошках-мышках» он спросил меня, чего я хочу, — лирическую роль или характерную? Я сразу сказала: «Характерную!» Я предпочитала комических или характерных персонажей. Единственной драматической была роль в спектакле «Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ноготки», где я играла с В. Ковель, которая вместе с В. Медведевым пришла в БДТ в конце шестидесятых. Они сами попросились к Товстоногову из Александринки. Мы все с «Валей-непобедимой» подружились, потому что она интересный человек. Она могла спорить с Георгием Александровичем, говорить пикантные вещи, острить, создавая вокруг себя ауру веселья. Товстоногов принял эту актерскую пару и много с ними работал, хотя он далеко не всех брал в свой театр. Он отказывал и прямо говорил, что у него есть актеры на все амплуа и что он ничего не может обещать. Одна хорошая актриса, с именем, которой он это сказал, подумав, решила не претендовать на положение актрисы БДТ. Даже Алиса Фрейндлих, придя к нам в театр, играла сначала в массовке в «Смерти Тарелкина». Я, Алиса и Ковель вместе изображали семейную троицу — маму и двух дочек. Потом Товстоногов сказал: «Это стрельба по воробьям, не надо, уходите». И отпустил нас с Алисой. Я, впрочем, не возражаю против массовки. Недавно мне в «Мещанине во дворянстве» дали роль, где я должна была петь, танцевать и все прочее. Я взялась, потому что К. Лавров обещал, что главную роль будет играть Трофимов. Коля Трофимов, конечно, потом отказался, а Люся Макарова попалась. Не могу сказать, что я очень нравилась режиссеру в этих танцах, но я старалась.

Вообще, нравишься ты режиссеру или нет, понятно сразу. Товстоногов иногда фыркал, но, бывало, я понимала, что он доволен. Мог написать на тексте роли приятные слова — «Спасибо за прекрасную работу». Однажды на спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» мы с Ивченко ведем сцену, я вижу, как Георгий Александрович подходит совсем близко. Мы его чувствовали на расстоянии, глазом, носом, всем, чем угодно. Он стоит совсем возле нас, сопит, мы замерли; а потом через паузу говорит: «Вы эту сцену хорошо играете». И это была высшая похвала. Нам время от времени давали премии (за спектакль, на участников), и все обсуждали, кто получит, кто не получит, и я помню (кроме меня, наверное, никто не помнит), он сказал: «Вы, Макарова, всегда будете получать». Это тоже похвала в своем роде.

Георгий Александрович притягивал к себе людей. Помню, мы все вместе ездили в Тбилиси смотреть тамошнюю «Хануму», где играла первая жена Георгия Александровича — Саломэ Канчели. Премьера нашей «Ханумы»

состоялась позже, и грузины приехали к нам в Ленинград. Это было под Новый год, мы справляли его вместе. Гости привезли всяких вкусностей грузинской кухни, вино и много зелени. Наши тоже постарались, и после премьеры мы все поднялись наверх [lxix], и началось застолье. Это был незабываемый вечер. Грузины приехали за свой счет, это была их инициатива, потому что они любили Георгия Александровича, и им было интересно с ним. Шестидесятилетие Товстоногова наш театр отмечал в Тбилиси, это город его юности, его друзей. Грузины вообще очень гостеприимный и обаятельный народ. У нашего театра сохраняются и творческие, и человеческие отношения с Тбилиси. Сейчас приезжает Гия Канчели. Он будет вместе с Темуром Чхеидзе работать над «Борисом Годуновым». К сожалению, я мало работала с Чхеидзе. А жаль. Могла бы, например, сыграть мать в «Коварстве и любви». Ниночка Усатова для этой роли, может быть, чересчур русская натура. Но… она звезда, а режиссеры любят звезд. Георгий Александрович разрешал нам сниматься — и довольно часто, потому что считал, что кино укрепляет театральный успех актера и прибавляет славы театру. Правда, если кто-то снимался неудачно, Георгий Александрович мог сказать: «Лучше бы вам впредь этого не делать». Он учитывал, что актерская жизнь была нищенской, а кино поддерживало нас еще и материально.

Однажды мы совершили автомобильное путешествие в Финляндию. Это была замечательная поездка. Тогда подобные туристские маршруты были в новинку. Финские газеты писали: «Волга в Хельсинки». А потом я читаю: «Госпожа Макарова: сауна! сауна! сауна!» — газетчики меня спросили, что больше всего мне понравилось в Финляндии, я и сказала, что сауна. Потом мы ездили в Хельсинки всей труппой на гастроли, дружили с финскими актерами и режиссерами, а сейчас этого нет. То ли времена изменились, то ли люди.

Во время финской поездки интересно было наблюдать за Георгием Александровичем. Врачи запретили ему курить натощак, поэтому он всегда вставал сердитый и до завтрака был невозможен. Он ждал, пока мы все проснемся, нервничал, но после первой сигареты все кончалось. Георгий Александрович опять был остроумным, хорошо нам знакомым Георгием Александровичем. Мы ездили в горы, катались на подвесной дороге. Однажды Георгий Александрович вскочил на аттракционе на какую-то большую деревянную лошадь и порвал брюки. Веселились, как дети, хотя все были не первой молодости. Курение было самой трудной проблемой Георгия Александровича. Он не слушался врачей, которые запрещали ему курить еще в семидесятые годы. Если же он все-таки пытался бросать, к нему лучше было не подходить, это была мука (для него и для нас). В конце концов, врачи решили, что воздержание стоит ему стольких нервов, что не стоит мучиться, лучше пусть курит.

Запись беседы. Фрагм.: Экран и сцена. — 1999. — № 21 (май – июнь). — С. 14 – 15.

[lxvi] Запись сделана в 1998 году, когда спектакль «Дядя Ваня» еще шел, а М. А. Призван-Соколова была жива.

[lxvii] С премьеры в 1966 году спектакль шел до 1991 г. Два раза в течение этого срока полностью обновлялись костюмы. Последний раз «Мещане» были показаны в Петербурге и

в Москве во вторую годовщину смерти Товстоногова — в 1991 г.

[lxviii] Доронина действительно была примадонной БДТ. С ее уходом, при безусловном богатстве женских дарований в труппе, феномен «главной актрисы» не повторился.

[lxix] В зрительский буфет на втором этаже, где обычно устраивались приемы и банкеты.

Нина Ольхина
ДВА АВТОГРАФА

Георгий Александрович возглавил наш театр — БДТ им. М. Горького — в 1956 году. К тому времени у него был большой опыт профессиональной работы в Тбилиси, Москве, ленинградском Театре им. Ленинского комсомола. За спектакли в Ленкоме режиссер был отмечен правительственными наградами. Огромный художественный и общественный успех (и Ленинскую премию) принесла ему постановка «Оптимистической трагедии» в Театре драмы им. А. С. Пушкина. Фактически назначение главным режиссером БДТ открывало перед ним возможность, которая, естественно, была просто необходима для режиссера такого масштаба, — строить свой театр.

13 февраля 1956 года в главном фойе собралась вся труппа и, как тогда говорили, «нас наградили двумя Георгиями» (имелись в виду Г. А. и Георгий Михайлович Коркин — директор). Здесь-то и прозвучала его знаменитая фраза: «Мне известно, как вы съедаете режиссеров, так что должен предупредить: я не съедобен». К работе он приступил незамедлительно и начал довольно жестко. Отсев был значительный. Я «уцелела».

Сейчас могу откровенно признаться, что почувствовала себя счастливой. Связывала меня с моим театром вся моя жизнь. Это был мой единственный театр. Я пришла в школу-студию при БДТ в ноябре 1943 года, а в ноябре 2003 года совершенно самостоятельно, без какого-либо давления покинула его, когда приняла такое решение.

У моего театра была замечательная история. Его создали в 1919 году выдающиеся деятели русской культуры. Это общеизвестно. Труппа театра состояла из ярких, талантливых актеров. Репертуар был обширен и разнообразен. Режиссеры, ставившие спектакли, могли быть украшением лучших театров страны. Мне посчастливилось работать с И. Ю. Шлепяновым (я играла Ларису в «Бесприданнице»), В. П. Кожичем («Кандидат партии»), Н. С. Рашевской («Враги», «Чужая тень»)…

К началу 1950-х в театре наметился кризис режиссуры: театр был лишен главного режиссера Рашевской, после ухода которой заметно снизился художественный уровень репертуара. Настал период «безрежиссерья». Назначение Г. А. оказалось велением времени.

Я была занята во всех спектаклях, которые ставил Георгий Александрович: «Безымянная звезда», «Лиса и виноград», «Идиот», «Трасса», «Варвары», «Четвертый», «Горе от ума», «Три сестры», «Традиционный сбор», «С вечера до полудня», «Третья стража», «Дачники», «Киноповесть с одним антрактом»… Мне очень повезло с партнерами. Это и О. Г. Казико, Е. М. Грановская, Е. З. Копелян, В. П. Полицеймако, И. М. Смоктуновский,

П. Б. Луспекаев, Владислав Стржельчик (который был для меня просто Стрижуня), Вадим Медведев, Патя Крымов, Кирилл Лавров, Люся Макарова. Не говоря уж о Зинаиде Шарко, с которой больше тридцати лет мы сидели в одной гримерной и, конечно же, подружились.

Работая с Георгием Александровичем, я постепенно проникалась все большим и большим доверием и уважением к нему и стала как-то иначе воспринимать многие режиссерские открытия и «подсказки». Уловила, как неожиданно заинтересованно и внимательно относился Г. А. к истинному богатству театра — актерской «старой гвардии». Он находил роли для Грановской, Казико, Никритиной, Ларикова, Софронова. М. А. Призван-Соколова работала с ним, что называется, до последнего… Полицеймако, Копеляна и Стржельчика он сумел повернуть по-новому, освободить от амплуа, в которых они полюбились зрителю еще в начале 1950-х.

Его умение «строить» спектакль мне довелось наблюдать уже на репетициях пьесы «Синьор Марио пишет комедию». Действие разворачивалось на двухэтажной сценической конструкции. Внизу шла бытовая жизнь семьи, наверху совершалось то, что Марио сочиняет в своей комедии. Поначалу эти два пласта действия как бы чередовались. Потом Г. А. решил пустить их параллельно. Актерам он предложил приглушить текст, звучащий внизу, чтобы внимание зрителей переключилось на то, что происходит в пьесе Марио. Когда возникла эта разность между первым и вторым планами, все сразу выстроилось. На премьере зрителям уже не была слышна семья — так же, как не слышал ее Марио.

Г. А. ценил актерскую самостоятельность. Всегда выслушивал советы, принимал предложения. Если они были дельными. Про него говорили и говорят, что он был тиран, деспот… Не знаю… Он был строгим. По ходу репетиций замечания актерам делал из зала громким голосом. Но этим не мешал, а как раз напротив — помогал. Если актер что-то не добирал, он своей энергией как бы швырял его выше, на другой уровень.

При Георгии Александровиче в БДТ появилась прекрасная традиция — среды. Раз в неделю по средам собиралась вся труппа. Товстоногов уже начал ездить за границу, ставил спектакли, возвращался, полный впечатлений, и рассказывал нам о том, что видел, с кем встречался, что ему понравилось. Ну, и какие-то внутритеатральные проблемы обсуждались. Некоторым попадало за вольное поведение в театре… Жаль, что традиция просуществовала недолго.

У меня сохранились программки всех наших спектаклей. И вот на одной из них стоит дата 23 марта 1957 года и автограф: «Нине Алексеевне в память о работе, изобиловавшей трудностями, но давшей настоящий художественный результат! Г. Товстоногов». Не знаю, какие трудности имелись в виду. Для меня работа над спектаклем «Лиса и виноград» была сплошным наслаждением. Репетировалось на одном вздохе. Легко и увлеченно. Появилась эта пьеса, в которую все были влюблены, в самом начале 1957 года. Состоялась читка. Георгий Александрович читал сам. Читал он всегда замечательно. Слушаешь его и сразу понимаешь, что, как и почему. Пьеса всем очень понравилась. Стали обсуждать, кто же будет играть у нас Эзопа. На что Товстоногов сказал: «По

сборной Советского Союза у нас есть артист, который должен играть эту роль. Это Виталий Павлович Полицеймако».

В. П. со страху подошел к Георгию Александровичу: «Как же играть?! Он же урод. Наверное, надо делать какой-то очень сложный грим?» Г. А. растерялся: «Грим? Да, конечно, будем делать грим…» Позже выяснилось, что никакого особого грима не нужно, бороду приклеили, и все. Дело совсем в другом. Надо играть не урода, а свободного человека.

В спектакле не было суеты, мелочности, быта. Ставилась же не комедия из античной жизни, а философская притча. Приподнятый спектакль. Георгий Александрович сам придумал декорацию. Дина Шварц говорила, что он хочет поставить спектакль a la Жан Вилар. И спектакль был действительно необычный. Все получали от работы просто наслаждение.

Во время репетиций я в Эрмитаже пересмотрела все терракоты. Когда увидела, как гречанки одевались, какая у них пластика, обратила внимание и на прически, и на украшения, и на обувь. Они ходили в сандалиях, а значит — с пятки. И мне сразу стало ясно, как моя героиня ходит, как сидит, как одевается. Много лет спустя в театре выпускали вторую редакцию «Лисы», я подошла к Наташе Теняковой. Она даже испугалась, не хотела, видно, советов от бывшей Клеи. Но я ее успокоила: «Наташенька, я просто хочу вам показать, как носят гематион». Костюм — это вторая оболочка. Меня этому научил еще Натан Альтман, он считал, что на сцене каждый персонаж запоминается по цвету. Надо настроить зрительский глаз на определенный цвет. На розовом хитоне Клеи бежевый гематион (это плащ такой, который закалывается на плече) смотрелся великолепно…

Почему пьеса так сильно прозвучала в 1957 году? Сталин умер, прошел XX съезд, в воздухе запахло «оттепелью». И тут со сцены звучит слово «свобода». На премьере, когда Полицеймако — Эзоп в финале восклицал: «Где ваша пропасть для свободных людей?!», зал ответил испуганной тишиной. Люди просто вжались в кресла, боясь оглянуться по сторонам, страх все-таки еще давил.

Спектакль тут же пригласили в Москву на Всесоюзный фестиваль, посвященный какой-то дате. Успех был грандиозный, театр наградили почетным дипломом. Вернулись из Москвы, и сразу, в тот же вечер, пошли на прогон, еще не на сцене, в классе, — «Идиота». Тут-то я и попалась. Я была в таком восторге от нашего дорогого Кешеньки, что не смогла его скрыть. У меня были слезы на глазах оттого, что я вижу нечто прекрасное. И Георгий Александрович после просмотра позвал меня в кабинет и сказал, что назначает на роль Настасьи Филипповны. Я запричитала, что если и играть, то Аглаю, а Настасью Филипповну я не люблю, не понимаю и играть не хочу: «Она всех замучила, себя замучила!..» На что мне жестко ответили: «Что значит не хочу? Вы работаете в театре. То, что вам дают, вы и должны играть». Что я могла возразить? А до премьеры оставалось восемнадцать дней. Сто страниц текста (а у Достоевского ведь свой «facon de parler») и героиня, которая мне совсем не близка.

Я вошла в спектакль в полубессознательном состоянии. Как сыграла

премьеру, не помню. Каждый спектакль шла играть не с радостью, а с ужасом. Сыграла все-таки больше ста представлений, и среди них, конечно, у меня было несколько более удачных спектаклей. Помогала прекрасная музыка, которую сочинил совсем молодой тогда замечательный композитор Исаак Шварц. Помогал оркестр, им чаще всего дирижировал Юра Темирканов. Выходишь на сцену, и музыка сразу тебя подхватывает…

Но вообще-то это всегда были «тяжелые роды».

Любила четверную сцену — в Павловске, с Аглаей. «Вы, конечно, знаете, зачем я вас приглашала» — «Нет, ничего не знаю». Настасья Филипповна ведь не злая!.. Но меня замучила.

Когда приступали к «Варварам» наш диалог с Г. А. повторился. Он позвал меня и спросил насчет роли Монаховой. «Нет, только не она. В пьесе ведь есть моя роль — это Лидия Павловна Богаевская». На сей раз Георгий Александрович согласился. Мне повезло, что он передумал!..

Вообще сейчас понимаешь, какое это было счастье — золотой век БДТ. Тридцать три года Г. А. был во главе. Даже когда он уже болел, все равно всегда бывал в театре, и мы знали, что у театра есть лидер, есть человек, который берет на себя ответственность за все, что происходит в театре. И после его смерти сохранялась некая оглядка на него: как бы оценил? что бы сказал? что поправил?..

При том что в отношениях с Г. А. всегда была некоторая дистанция. Вне репетиций он казался таким неприступным. Со мной он обходился очень доброжелательно, иногда с юмором говорил: «Это же наш сосьетер!» Я понимала, что это шутка, но робко надеялась, что в каждой шутке есть доля… После «Мещан» я была в таком восхищении от спектакля и вдруг слышу, кто-то что-то кисло ему выговаривает, делает какие-то замечания. Я не выдержала, подлетела, чуть не оттолкнула этого человека: «У вас прекрасный спектакль, Георгий Александрович!» Чем, наверное, очень его удивила.

Помню, в последний год его жизни мы случайно встретились в гардеробе. Поздоровались, и я спросила: «Как вы себя чувствуете, Георгий Александрович?» — «Плохо. Очень плохо». Ответил как-то распахнуто, доверительно… Стало страшно.

В 1984 году я потеряла мужа. Шли репетиции пьесы Володина «Киноповесть с одним антрактом». Георгий Александрович подошел, говорил какие-то слова в утешение, чтобы отвлечь от тяжких мыслей, приглушить боль. Но работа, так или иначе, лечит… На премьерной программке надпись: «Поздравляю Нину Ольхину с прекрасной работой, так нужной в горькие дни ее жизни! Г. Товстоногов».

Премьера состоялась 26 марта 1984 года. Между первым и последним автографом — целая жизнь.

Написано специально для этого издания. 2006 г.

Ефим Падве
ЛУЧШИЕ ГОДЫ МОЕЙ ЖИЗНИ

Я не очень хорошо знал, кто сегодня будет присутствовать в зале[lxx]. Я очень рад, что здесь присутствуют очень молодые люди. Я так понимаю, что они здесь не случайно. Они, очевидно, хотят как-то связать свою жизнь с театром. Вы знаете, я могу вам сказать, что ваша театральная юность состоится без тех театральных нравственных идеалов, той атмосферы, без той театральной правды, в которых проходила наша юность. Товстоногов подарил мне лучшие годы моей жизни. Он об этом не думал. Он просто мне их подарил. Потому что юность без идеалов немощна. Я прожил с ним студенческие годы и потом не студенческие, в атмосфере тех идеалов любви, справедливости, которые заложены в его лучших спектаклях.

Если быть честным до конца, то очень многие из его учеников — да может быть, даже я — имели на Георгия Александровича обиды. А некоторые (что мне недоступно в смысле какого-то нравственного понимания) допускают высказывать эти обиды даже в своих выступлениях, в том числе и в прессе. От своего имени и от их имени хочу сказать, что никто из нас, даже те, кто сегодня делает очень хорошие спектакли в Москве, рядом с ним встать не могут и никогда не встанут.

Говоря о счастливой юности, я не могу сказать, что моя жизнь и вообще жизнь моего поколения сложилась счастливо. Это не так. Наоборот, моему поколению очень не повезло. Тяжело, когда твои юные годы складываются в атмосфере, ну скажем, хрущевского ренессанса. Именно студенческие годы. А в Ленинграде этот ренессанс выражали артисты во главе с Товстоноговым. И вот ты выходишь в жизнь «на парах», «пропитанный» этим «Горе от ума», и тебе — бах! — заслон. Этот заслон почти никто не вынес. Ни тот, кто сегодня «очередной», ни тот, кто сегодня главный. Особенно трудно было быть главным… столько сил ушло на всякую борьбу, что сейчас такое ощущение… ну, не будем об этом говорить, у нас не об этом разговор.

Я выберу лишь один день из моей жизни, который был связан с Товстоноговым и который я запомнил на всю жизнь, хотя он, этот день, самый бытовой. Так получилось, что я был связан с Товстоноговым по разным линиям. Я был вхож в дом критика Раисы Моисеевны Беньяш, которую он очень ценил, он иногда с ней ругался, при этом иногда был справедлив, иногда не очень. Я был в курсе их баталий — театральных, творческих, имеющих отношение только к искусству. Я даже провел актерский год в БДТ, но был зачеркнут силой *Его* темперамента и дарования. Потом — я его студент, режиссер, то есть младший коллега; и потом — просто мы с ним часто общались. Когда мне было плохо, я к нему приходил. Он мне говорил: «Фима, да что вы, в конце концов! Ну, плохой у вас спектакль, ну и что? Если я буду за каждый свой спектакль переживать, тогда от меня ничего не останется».

Особенно я любил время, когда выезжал с ним в заграничные поездки. У меня даже рождалось чувство патриотизма, хотя я не могу сказать, что был патриотом. Я очень хорошо понимаю, в чем я патриот, а в чем не патриот. Но

рядом с ним я был патриотом нашего советского режиссерского театрального дела. Потому что, когда делегацию возглавлял он, то возникало чувство гордости за нашу театральную отечественную режиссуру.

В нем была какая-то внешняя гармония. Я не представляю себе режиссера без такого носа, без таких очков, без такого голоса. Он не может быть выше ростом. В нем была какая-то физиологическая режиссерская гармония.

Помню, мы вдвоем с ним были от Ленинграда на симпозиуме Международного института театра, поэтому мы проводили вместе все время. На эти симпозиумы собираются самые разные режиссеры со всего мира. Однажды мы задержались и опоздали на пресс-конференцию. Мы вошли в зал, где проходила пресс-конференция, и вдруг председательствующая встала и сказала: «Месье Товстоногов» — и показала на первые ряды, которые были свободны. Оглянулся весь зал, и несколько человек, несколько — я не вру — зааплодировали. И мне было так приятно, что я рядом с таким человеком. Потом мы сели вместе, взяли наушники, и он спросил: «Фима, а вы знаете французский или английский?» Я говорю: «Нет, я очень плохо знаю немецкий». Три часа этот гигант режиссуры мне переводил все, что говорилось на пресс-конференции. Я чувствовал себя так неловко сначала, потом я думал, что мне делать, как благодарить? А потом я понял, что ему это приятно, я чувствовал, что он переводит с отношением ко всему, что там говорится. Ведь он обладал таким уникальным свойством — пребывать на грани театра классических традиций (во всяком случае, в лучших своих спектаклях) и самого острого современного театра. Я слово «авангард» не хочу употреблять. Эту границу почти никому не удавалось сохранить, все куда-нибудь съезжали. Он в лучших и во многих спектаклях ее сохранил.

А потом мы пошли в кафе, и повела нас Ира Куберская, которая училась вместе со мной. Помню, мы уселись в чудном кафе. В этом кафе, в Испании, в Мадриде, подают в больших фужерах коктейли и взбитые сливки. Там все вкусно. Эти коктейли подаются отдельно для юноши и девушки, для жениха и невесты, либо для мужчины и женщины. Нам подали три таких фужера, в них было по две соломинки. Георгий Александрович говорит: «Ну, мы не будем делить Иру, будем пить из одного фужера, Фима, с вами». Я запомнил, как тут же передо мной появился нос Георгия Александровича и его очки. Я со своей соломинкой не знал, что делать. А потом он в два раза втянул все содержимое в себя и сказал: «Фима, вам не хочется еще?» Я, зная, что плачу не я, а Ира Куберская, говорю: «Нет, нет, очень вкусно», хотя и не попробовал. Он говорит: «Да? А мне очень хочется».

Потом мы пришли в номер, и он до трех часов ночи почему-то доказывал мне… то есть не доказывал, а возмущался одним спектаклем одного театра и той ситуацией, которая сложилась в результате. Я о ней не буду говорить. Говорил, обижался: «Почему нельзя было выслушать мое мнение?» А потом говорил про Треплева (в постели, в трусах — Товстоногов!), что никак не мог Чехов сделать Треплева гениальным драматургом, потому что не может гениальный драматург говорить такую чушь — в лесу: сбегайтесь, каракатицы, носороги. Не может такого быть! Поэтому этот спектакль — неправда.

Чтобы не заканчивать на коктейлях, хочу рассказать один эпизод, который для меня как студента и ученика вдруг открыл всю мощь его дарования. На курсе старше нас поставили спектакль по повести Дж. Стейнбека «Люди и мыши»[lxxi]. Многие его видели, я не буду о нем рассказывать. Помните? — там герои Пенни и Джордж, и Джордж берет на себя пожизненную ношу — заботится о недоразвитом, о дебиле Ленни, который все время попадает в ужасные ситуации. Наконец, последняя ситуация такова, что Ленни приходится застрелить. Один режиссер показывал Георгию Александровичу прогон этого спектакля. В финале, когда Джордж стреляет в Ленни, этот режиссер построил такую мизансцену: после выстрела Ленни оборачивается, видит Джорджа с пистолетом, очень красиво так поднимается, подходит к Джорджу и по нему опускается вниз, смотря ему в глаза, — и вот так умирает. Я не буду сейчас изображать, сегодня вообще ничего не хочется изображать. Я помню, как закричал Товстоногов: «Книгу мне, немедленно книгу! Стейнбека!» Он быстро прочитал финал и закричал на этого режиссера: «Вы понимаете, что Стейнбек построил все убийство Ленни на монологе Джорджа, на огромном монологе о том, что у них будет свое ранчо, что они будут жить на этом ранчо, что у них будут куры, собаки, такое молоко и такая сметана, что ее можно будет резать ножом» (я не помню монолога дословно). И в ту самую минуту, когда Ленни в это поверил, когда наступило мгновение веры, иллюзия этого самого счастья, Джордж стреляет ему в затылок, чтобы тот умер с ощущением счастья. В этом весь гуманизм великого писателя. «А вы ради красивой мизансцены уничтожили всю великую правду, великую чистоту этого произведения!» Товстоногов — и не Джордж, и не Ленни, и не Стейнбек, но он тот режиссер, который мог в театре создать мир Ленни, мир Джорджа, мир Стейнбека. И за это умение ему еще раз низкий, низкий поклон…

Запись выступления Е. М. Падве на конференции, посвященной памяти Товстоногова, в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства осенью 1989 г. Публикуется впервые.

[lxx] Присутствовали К. Ю. Лавров, Л. И. Макарова, В. И. Стржельчик, Д. М. Шварц, студенты ЛГИТМиКа, выступали С. М. Юнович, А. Я. Альтшуллер.

[lxxi] 1966 г., режиссерско-актерский курс ЛГИТМиКа.

Геннадий Печников, Валерия Маньковская
МЫ ЗВАЛИ ЕГО В МОСКВУ

ПЕЧНИКОВ. Мы пришли в ЦДТ в одно время с Георгием Александровичем. Мы с Валерией Николаевной вместе учились в Школе-студии МХАТа, на одном курсе, а потом сразу же оказались в ЦДТ. Георгий Александрович пришел в театр в 1948 году. Практически всех нас одновременно пригласил К. Я. Шах-Азизов, сейчас — директор-легенда, он возродил Центральный детский театр, сделал его в то время самым интересным театром Москвы. Он набрал прекрасную труппу, приглашал хороших режиссеров. Из МХАТа были Л. А. Волков, О. И. Пыжова. У Товстоногова сразу же не сложились отношения с Пыжовой, даже по линии распределения

ролей. У Георгия Александровича было свое видение ролей и исполнителей, в частности, главной героини в спектакле «Тайна вечной ночи», где главную роль сыграла Валерия Николаевна. А Пыжова, пользуясь положением художественного руководителя ЦДТ, поначалу назначила на эту роль Драновскую. Молодая, милая актриса, но она явно не подходила для этой роли. Соперничество было, это всегда бывает в театре, но тут важно, как повел себя молодой режиссер, мало известный в ту пору, приехавший в Москву из Тбилиси (правда, его хорошо знал директор). Товстоногов сумел показать принципиальность и отстоял своих актеров. Мы были свидетелями этого. Он сам выбрал актрису, он дал ей роль, он дал ей слово в этом и слово сдержал, хотя в театре все было уже на грани скандала.

Меня Георгий Александрович назначил на роль героя, инженера Черкасова, очевидно, я ему понравился. Чисто человечески мы сразу прониклись друг к другу симпатией. Он мне показался человеком близким по многим параметрам, но особенно по школе. Обнаружилось, что он обожает МХАТ, это для него высший критерий, как и система Станиславского, и учение Немировича. Мы оба смотрели мхатовские спектакли, которые нас потрясли и которые до сих пор являются образцом для современного театра. Нас принимали еще Качалов, Москвин, Книппер-Чехова, они все еще были в силе. Москвин, который с 1898 года играл царя Федора, сказал, что будет играть эту роль для принятых актеров специально. Мы все млели и ходили смотреть на него, хотя ему было уже под семьдесят. В данном случае возраст не имел значения, потому что исполнение было уникально. Мы видели в этих актерах полное слияние с образом… И с автором — с Чеховым в «Вишневом саде»… Это была магия.

Мы застали в полном расцвете и второе поколение. Добронравов, Ливанов, Хмелев (который, к сожалению, рано ушел из жизни), Тарасова приняли эстафету от старших. Несколько десятков лет мы видели их на сцене. И Товстоногов тоже дорожил этими впечатлениями.

Не раз в разговорах с ним мы обращались к МХАТу, к его правде, к тому, что надо идти от себя к образу, образ брать в себя, делать его своим. Главное — не врать, быть самим собой. Эти разговоры нас очень сблизили. Одни идеалы, одна цель, школа — это актерское счастье. Это счастье мы нашли в работе с Георгием Александровичем. Его принципиальность вовсе не была упрямством. Когда он начал работать над вторым спектаклем в ЦДТ, «Где-то в Сибири», он прямо сказал нам: «Для вас ролей нету». Мы огорчились, но он был тверд: «Не получается». Он набрал новых актеров, среди них, конечно, в первую очередь надо назвать Валю Заливина, который прекрасно сыграл свою роль. Когда Георгий Александрович ставил «Где-то в Сибири» в Ленинграде, он приглашал туда Заливина и Тоню Елисееву, они гастролировали в ленинградском спектакле. Это было проявлением верности актерам, с которыми он работал. Поражали его точность и внимание к актерам. Когда что-то сделаешь забавное или сострищь во время работы, он начинал так заразительно смеяться, что хотелось еще что-то придумать.

Мы с ним подружились и дружили потом всю жизнь. Для него, может быть, было лучше, что он уехал в Ленинград, ведь он там сразу обрел свой

театр, созрел для художественного руководства. Здесь ему было трудно. Он приглашал нас в Ленинград. А мы звали его обратно в Москву, считали, что он должен взять МХАТ. В Москве вопрос обсуждался. Георгий Александрович предлагал хорошую вещь: у МХАТа был филиал в бывшем Театре Корша, и он хотел взять этот филиал, а остальных артистов оставить в метрополии и посмотреть, что из этого выйдет. Нас тоже тянуло во МХАТ, и этот вариант был бы идеальным. Тогда ведь Кедров по существу разваливал театр. Мы не смогли уехать в Ленинград по семейным обстоятельствам: я москвич, у нас родился ребенок, родители были больны.

МАНЬКОВСКАЯ. Первые годы Георгий Александрович вообще жил у нас. Ему негде было жить, и мы пригласили его к себе. Это было в Копьевском переулке, где сейчас строится филиал Большого театра. Товстоногов жил рядом с театром. Часто ночами мы разговаривали о разном — и обходились без всяких выпивок.

ПЕЧНИКОВ. Был крепкий чай и треп. Анекдоты, споры до рассвета. По-моему, это их, Товстоноговых, семейная традиция.

МАНЬКОВСКАЯ. В Ленинград он уехал прямо от нас. Тогда у нас была большая пятикомнатная квартира. Георгию Александровичу выделили отдельную комнату. Квартира эта принадлежала Василию Григорьевичу Сахновскому, режиссеру Художественного театра и руководителю Школы-студии МХАТ, которая открылась в 1943 году.

ПЕЧНИКОВ. К сожалению, Сахновский скончался в 1945 году, ставя «Гамлета». Там, в театре, были свои сложности и интриги — играть Гамлета собирался Ливанов, но хотел и Хмелев… Кстати, в квартире Сахновского была большая библиотека, которой Товстоногов пользовался.

МАНЬКОВСКАЯ. Вдова Сахновского, Зинаида Павловна, очень полюбила Георгия Александровича. Она предоставила ему кабинет мужа, где можно было работать. В доме была настоящая творческая атмосфера. Я была женой сына Сахновского, мы с ним разошлись, но со свекровью у нас остались очень хорошие отношения. Она даже не хотела, чтобы я уезжала от нее к Геннадию Михайловичу, когда мы с ним поженились. Она ухаживала за нашим ребенком, и дочка звала ее баба Зина. Туда, в квартиру Сахновского, приезжали Женя Лебедев с Натэллой Александровной, сестрой Товстоногова, они всегда останавливались у нас.

ПЕЧНИКОВ. Пьеса Лукомского «Тайна вечной ночи», которую ставил у нас в театре Георгий Александрович, была из разряда научной фантастики, но вполне советской. Есть враг, которого надо уничтожить, и есть советский человек, который должен его победить. Товстоногову хотелось, чтобы это было интересно. Сценически надо было решить и подводную атмосферу, и спуск в батискафе. Ему очень помог Вячеслав Иванов, очень хороший театральный художник. Я заходил к ним в макетную. Помню, Товстоногов яростно убеждал его, что надо показать движение, то, как батискаф спускается на огромную глубину в одиннадцать километров. Свет, движение, тюлевые ткани — все работало.

МАНЬКОВСКАЯ. Спектакль получился очень динамичным, настоящим

детективом. Все актеры играли с удовольствием. Пыжова посмотрела генеральную репетицию. После она очень долго объясняла Товстоногову, что надо сделать, чтобы были видны глаза актера. Он сидел, долго слушал, а потом сказал: «Короче, надо больше света?» Пыжова была намного старше Товстоногова и так и не почувствовала новых веяний, которые нес он. «Где-то в Сибири» нам очень нравился, это был современный и человечный спектакль.

ПЕЧНИКОВ. Материал был драматургически очень сильным, а пьеса и инсценировка не потрясали. Здесь все дело было в режиссуре. До сих пор стоит в глазах Валя Заливин — в ушанке, в куртке, такой отчаянный человек, который борется за правду. Ему очень помог Товстоногов, напитал его своей энергетикой, темпераментом. Валя так полюбил Товстоногова, что готов был следовать за ним куда угодно.

Вместе с Товстоноговым в ЦДТ работала Анна Алексеевна Некрасова, бывшая жена Бориса Александровича Покровского, они все трое были соученики по ГИТИСу. Я помню, что Анна Алексеевна очень деликатно и бережно относилась к Георгию Александровичу, понимая, что это его дебют. Между ними были очень интеллигентные отношения. Театр вообще относился к Георгию Александровичу с пониманием, с уважением. Это говорит о культуре театра.

Пыжова была постановщиком первого спектакля по пьесе Розова в ЦДТ — «Ее друзья». Как режиссер она работала только с Бибиковым. А Товстоногов был в таком возрасте, в таком состоянии таланта, что ему нужен был свой театр, он должен был стать хозяином.

МАНЬКОВСКАЯ. Товстоногова мы знали близко, как и его семью. У него была замечательная мама, Тамара Григорьевна, я видела ее в Тбилиси. Они оба, Георгий Александрович и Натэлла Александровна, очень похожи на нее. Правда, она была полная, с крупными чертами лица, постоянно пила кофе и курила. Юмор, обаяние — невероятные. Жизнь была у нее нелегкая, но она держалась. Была очень образованная, начитанная и ужасно добродушная, открытая. Она возила меня в Гори, показывала, где были их бывшее имение и сад. Там тогда жили ее дальние родственницы Датико и Татико — тети, двоюродные или троюродные. У них был типично грузинский дом с большой галереей, на которой висели фрукты, лук, овощи. Стены выбелены, а по стенам развешано оружие.

Тамара Григорьевна приезжала в Ленинград, видела спектакли сына, ей они очень нравились, но жить в Ленинграде она не могла и к тому же не хотела уезжать из Тбилиси. Обаяние Георгия Александровича и Натэллы Александровны — от мамы. Мы до сих пор дружим с Додо. Она удивительно обаятельная, талантливая женщина — и героическая.

ПЕЧНИКОВ. Товстоногов интересно реагировал на анекдоты и вообще на все смешное. Как истинно восточный человек, бил рукой об руку. Это значит «хорошо».

Есть хорошая фотография Георгия Александровича на обложке книги «О профессии режиссера». Это именно его поза. Когда он выскакивал на сцену, он как будто увеличивался в росте, летел куда-то. Это был не показ в образе, а

показ общего направления, тенденции. Он весь был словно наэлектризован, и эта энергетика передавалась на сцену. Актеры возбудимый народ. Кедров своей флегмой угробил театр. Темперамента у него не было. Говорят, Немирович тоже показывал грандиозно, но мы его уже не застали. Товстоногов же знал Немировича, может быть, шел от него. Нужное направление в репетиции Товстоногов находил не сразу; но в ходе работы с актером оно ему вдруг открывалось.

МАНЬКОВСКАЯ. Помню один из любимых анекдотов Георгия Александровича. В Одессе в порту сидят два биндюжника, прикрытые газетами, как сегодняшние бомжи. По трапу сходит негр с какого-то западного парохода. Перед ним несут его чемодан. «Жора, смотри, дикар!» Ему это ужасно нравилось.

Думаю, у него были актерские способности[lxxii]. Он хорошо показывал на репетициях. Было ощущение, что он озарялся, когда показывал.

Мы часто вместе развлекались. Однажды пошли с ним на бега и продулись в пух и прах. Денег у нас было немного, но оторваться было невозможно, играли, пока все деньги не кончились. Домой добирались на общественном транспорте. В карты он, по-моему, не играл…

Запись беседы. 1999 г. Публикуется впервые.

[lxxii] О Товстоногове как актере в тбилисские годы см.: Беньяш Р. М. Георгий Товстоногов. — М.; Л., 1961. — С. 18 – 20; Рыбаков Ю. С. Молодой Товстоногов // Театр. — 2003. — № 4. — С. 15; Старосельская Н. Товстоногов. — М., 2005. — С. 23 – 25.

Борис Покровский
Я ОБЩАЮСЬ С НИМ

Я познакомился с ним в первый день моего поступления в ГИТИС. Он сам разыскал меня и подошел во дворе института. Гога всегда был очень хитрым и ловким и умел устраиваться в жизни. Дело в том, что я поступал в институт вне конкурса. Я был рабочим, в списке абитуриентов против моей фамилии стояло: «вне конкурса». Так что он обратил на меня внимание не случайно: увидел эту запись и нашел меня. Мы через шесть минут перешли на «ты» и так оставались до конца жизни. У нас сразу установились дружеские отношения. Потом Гога разузнал в профкоме и других институтских инстанциях, что к чему, и добился того, чтобы меня выбрали старостой курса. Для этого он переговорил со всеми однокурсниками, и меня единогласно выбрали. Это был серьезнейший акт. Этим он себя раскрепостил и далее делал все, что хотел. Когда его хватали за руку и говорили, мол, то, что он делает, не соответствует званию советского студента; мол, он не понимает, что государство платит за него деньги, а он все время стоит на лестнице у зеркала и т. д. Он знал, что я его никогда не предам. Все, что он проделывал во время учения, падало на меня как на старосту. Я защищал его на всех собраниях, меня не раз вызывали в ректорат или деканат. Гога всегда был уверен, что я его отстою. Иногда он даже огорченно спрашивал: «Что же ты?» и пожимал плечами. Если следовали какие-то

разборки и наказания, то у него появлялась такая интонация: мол, что теперь тебе делать? Я до сих пор помню эту его интонацию. У него всегда было странное желание пофорсить, показать класс.

Он учился очень легко и весело. С ним всегда бывало весело, он был необыкновенный выдумщик и проказник. Его безобразия были незлые. Но он не тратил времени зря. Иногда он оставлял в аудитории свою куртку и просил меня говорить, что он тут, только вышел на минутку. А сам в это время был где-нибудь в зоопарке. На лекциях он часто сидел рядом с Аней Некрасовой, моей будущей женой, и они играли в крестики-нолики, а меня вызывали в профком и спрашивали, что это на моем курсе студенты Некрасова и Товстоногов играют во что-то вместо того, чтобы записывать лекции. Когда их ловили на этом, они объясняли, что это не игра, а специальный шифр ведения конспекта.

Мы все дружили. В один день мы поступили в институт. В один день сдали государственные экзамены и получили дипломы. В один день напились, как могли тогда напиться в ресторане на Москва-реке. Я рассказываю это потому, что потом мы разлучились надолго, как мы думали, но оказалось, что мы все равно не разлучались. Связь между нами была все время. И сегодня она есть.

С Марком Рехельсом, другим нашим однокурсником, он развлекался так: они становились где-нибудь на лестничной площадке и не пропускали ни одной девушки, чтобы не одарить ее своим вниманием. Этим они вызывали интерес всего института. Их стали называть Гога с Магогой. Если Гога исчезал из института на несколько дней, девушки спрашивали: где же он? Рехельс был очень похож на Товстоногова, и в то же время совсем не похож. Если Товстоногов был дьявол, то Рехельс — ангелочек.

В то время ГИТИС был очень обаятельным учреждением — со всеми «безобразиями» — я специально беру это слово в кавычки. «Безобразия» заключались в том, что все спорили обо всем. Кто лучше — Мейерхольд или Таиров? И так далее… Товстоногов был первым оратором на таких дискуссиях, чем завоевал симпатию всего института. Педагоги говорили: «Смотрите, ведь он кое-что соображает, ведь не дурак же он, — а как себя ведет!» На самом деле, Гога многое успевал; так происходило потому, что Гога очень четко распределял свое время. Более того, он распределял и мое время. Он ходил только на те занятия, которые считал нужными для себя. На политзанятия он почти не ходил.

У каждого были свои учителя и кумиры. Я учился в классе Охлопкова, Гога — в классе Лобанова. С тех лет Лобанов для него почти святой человек. На эту тему у нас бывали ссоры и перепалки. Иногда с обидными выпадами. Мы все варились в театральном чаду. И это было по-своему полезно.

Рядом с нашим курсом был курс «директоров театров» — это были солидные люди, которых собирали со всего Союза. Им учение давалось нелегко. Они возмущались нами всеми, и особенно Товстоноговым. Они пробовали на нас воздействовать даже идеологически.

Хотя время и тогда, и потом было строго идеологическим, мы никогда с ним не были в партии. Нас пытались вовлечь в это, особенно в те времена,

когда мы с ним стали главными режиссерами: он в БДТ, а я в Большом театре в Москве. Гога жаловался мне, что ленинградское начальство требовало от него вступить в партию. И однажды я помог ему отвертеться. Дело в том, что я был на гастролях в Америке и выступал там по телевидению, где меня спросили, возможно ли, чтобы в СССР во главе театра находился не коммунист? Я ответил, что я как раз пример такого беспартийного главного режиссера. Это произвело впечатление на журналистов. Об этой истории я рассказал Гоге. Потом он мне рассказал, что при удобном случае ответил Романову, что как беспартийный на важном идеологическом посту он особенно важен и что за рубежом это выглядит очень весомо. Романов подумал и… согласился с ним.

Гога очень любил производить впечатление. Он даже одевался так, что это бросалось в глаза. Как-то он приехал из Тбилиси в зеленых ботинках, причем абсолютно квадратных. Такие могли сделать только в Грузии. Мы высмеяли его, а он считал, что это особый шик. Он очень ловко убегал от наших насмешек. Правда, вскоре он как-то варил в общежитии щи и залил ими свои ботинки. Рехельс считал, что он это сделал нарочно, чтобы к нему не приставали.

Один эпизод из нашей студенческой жизни я вспоминаю всегда с волнением. Дело было во время экзаменационной сессии. Список литературы, которую нам нужно было прочесть, огромен. Все прочитать было все равно невозможно, и мы придумали такой способ: каждому доставалось то или иное произведение, которое он должен был проштудировать и пересказать нам с акцентом на главные образы и кульминационный момент. Вышло так, что мы с Гогой читали одно и то же. Я прихожу и слышу, как он рассказывает: «Это произошло ночью, на площади, светила яркая луна, от угла на всю площадь падала тень, это была какая-то мистика, герой шел, прижимаясь к стене, и вдруг почувствовал, как за ним, словно пчела, что-то зажужжало, приникало что-то горячее к спине. Это был нож, который ему вонзили сзади».

Я возмутился — ничего общего с тем, что я читал, не было: «Ты все рассказываешь не так. Дело происходило днем, и действительно была тень, за нею была фигура, которая держала в руках испанский нож. Удар обрушился на героя спереди. В живот». Я в этот момент увлекался «Кармен», поэтому в моем рассказе был нож наваха и три поворота в ране. Он, в свою очередь, не согласился со мной. Мы оба были уверены в том, что рассказали то, что прочитали. Дело зашло в тупик, и мы решили проверить. Взяли книгу, с нами перечитывал весь курс. Там было написано: «Он был убит на площади». Все. Мы были поражены, мы оба рассказывали то, чего в книге не было. Целый день мы находились в каком-то возбужденном и озабоченном состоянии. Вечером Гога подошел ко мне и шепотом, — именно шепотом, оглядываясь, словно это была тайна, — спросил: «А, может быть, мы действительно режиссеры? Это и есть режиссура?» Так мы впервые проникли, как нам казалось, в тайну избранной нами профессии. Режиссура — это способность к фантазии, игра воображения.

В студенческие годы Товстоногова часто обвиняли в том, что он несерьезно относится к учебе, но это было несправедливо. В глубине души он

знал, что готовится к серьезному делу. Я понимал это и всегда защищал его. Но нападки на Товстоногова продолжались только первые полтора-два года. Потом все прекратилось, потому что пятерки говорили сами за себя. Наш престиж сразу поднялся.

Среди разнообразных умений Товстоногова было и умение сдавать экзамены. Это не значит, что он всегда все знал, что каждый предмет изучал досконально. Он был великим психологом и знал, как какому педагогу сдать экзамен. Весь курс, все четырнадцать человек, были им обучены. Например, экзамен по античному театру. Этот предмет читал профессор, который нами совершенно не интересовался, просто не смотрел на нас во время лекций. В день экзамена я как староста выстроил курс и наметил стратегию. Это имело значение еще и потому, что тогда шло соревнование между ГИТИСом и Консерваторией по количеству пятерок. Нам они были важны. Первым запускался Товстоногов. Он сдает экзамен. Второй — я. Это был порядок наших учебных успехов: лучше всех учился он, потом я. Мы встречаемся с ним на полдороге — он мне показывает рукой «пять», потом делает вид, что поскользнулся, а, поднимаясь, толкает меня и говорит тихо: «Не давай ему говорить». То есть он понял, как построить роль экзаменующегося студента: перескакивать с Гомера на Пушкина, перебивать педагога, вставлять подходящие имена, вроде Бомарше, связывать все вместе. Педагог видит, что предмет у меня в голове, а это ему и нужно, и студент оценивается пятеркой в зачетке.

Когда я выхожу довольный из аудитории, Товстоногов работает с остальными. Он быстро ставит сцену сдачи экзамена и объясняет сверхзадачу: надо убедить профессора в том, что ты все знаешь. Через двадцать-тридцать минут весь курс оказывается с пятерками в экзаменационной ведомости. Уже тогда он проявлял необыкновенное умение видеть людей как актеров, а жизненную ситуацию — как сцену из спектакля, который он ставит. Это не обман. Это приспособление и умение увлечь своим состоянием, потому что он делал педагога соучастником постановки. Мы так ему и говорили: «Иди и раскрой экзаменатора».

Нельзя сказать, что Гога лишал себя возможности над всеми посмеяться. Однажды он это проделал грубо, примитивно и не очень тактично. Мы играли отрывок из «Врагов». Играли всерьез, но там была одна смешная реплика — «Рыжие готовы». Речь шла о городовых. Мы попросили Товстоногова и Рехельса выйти городовыми. И вот весь ГИТИС увидел, как на нашем отрывке вышли они с клоунскими носами, которые начинались ото лба, с особыми зачесами на парике. Спектакль был сорван. Ведь это был не ход, чтобы интересней раскрыть образ, а типичное хулиганство. Правда, хулиганство необыкновенного таланта. Несколько недель ГИТИС не мог работать. Все возмущались, хотя все понимали, что это адски талантливо.

С Рехельсом они дружили и любили проделывать в институте всякие штуки. Потом Товстоногов устраивал его в Ленинграде, но ничего не получилось, Рехельс не сумел проявить себя, хотя кое-кто его помнит.

Выдумки, подобные той, о которой я рассказал, Товстоногову ничего не

стоили. Однажды в Консерватории в Большом зале устроили маскарад. Маски были запрещены, но без костюмов не пускали. Я как дисциплинированный студент достал фрак, жилет, обрядился дурацким джентльменом. Товстоногова и Рехельса не пустили, потому что они явились без костюмов. Они тут же надевают костюмы задом наперед и входят в зал спиной. Что скажешь про это? Ведь, строго говоря, это не был маскарад. Но они сумели подчинить себе ситуацию. Это была уверенность в том, что надо настоять на своем.

В Лондоне мы с ним встретились как-то на международной конференции. Я от Большого театра, он от Ленинграда. Нас пригласили на королевский бал, и это означало, что надо прийти во фраках. Я, как дурак, стал искать фрак, бросился в посольство. Гога решительно отказался: «Мы не какие-нибудь мальчишки. Мы просто не пойдем». Назревал скандал. Он сказал: «Пусть». Наши коллеги из Польши, Болгарии, ГДР, узнав о нашем официальном отказе от приглашения на бал, присоединились к нам. Буквально через тридцать минут королева дала разрешение приходить, кто в чем может. Гога на это прореагировал так: «Вот так и надо с ними». Ну а в нашей с ним реакции на установку проявилась разница характеров, жизненной позиции. Подумать только: какой-то Товстоногов каким-то образом изменил весь лондонский сюжет. Это воля и расчет. Он просчитывал всегда на много шагов вперед и так решителен был всегда.

После окончания института он поехал в Тбилиси на постановку, а я в Горький, чтобы там ставить «Кармен». После этого спектакля мне предложили возглавить Большой театр. Вскоре я встретил в Москве Гогу. Много лет спустя он мне объяснял причину, по которой сорвался из Тбилиси и приехал в 1946 году в Москву: «Я прочитал в газете, что тебя пригласили в Большой театр. Я тут сразу понял, что настало наше время». Это почти дословно. Он осознал, что наше поколение понадобилось, и решил не терять времени. У него не было никаких планов — просто надо быть в центре, в Москве. Шах-Азизов в ЦДТ дал ему постановку — и дальше все пошло по приговору судьбы.

Если бы к нам на курс явился пророк и сказал бы, что «вот здесь, на вашем курсе появится гений…» и прочее, никто не стал бы его слушать — это было и так ясно. Он был баловень. Все знали, кто такой Гога и чего он стоит, хотя он ничем особенным не выделялся из всех.

Некоторые ребята его не любили. Причиной была зависть. Было, чему завидовать. И он сам дружил не со всеми одинаково.

Для того чтобы понять, каким он был, нарисую картинку из нашей тогдашней жизни.

Никитские ворота. Вечер. Идет дождь. Стоит Мейерхольд. На нем шляпа. С нее стекают капли дождя. Вокруг него человек сто студентов. Там же Товстоногов, Варпаховский, я. В то время повсюду обсуждали «мейерхольдовщину». Мы вокруг Мейерхольда, потому что жаждем учиться у него, бывать на репетициях, а это почти невозможно. В тот вечер он просто хотел побыть с людьми, с молодежью. Его театр закрывали. В тишине Товстоногов вдруг говорит: «Одно дело Мейерхольд, другое — мейерхольдовщина». Мейерхольд взглянул на него и быстро-быстро пошел

домой, в Брюсовский переулок.

Мы не успели его догнать, дверь захлопнулась. На другой день появилась статья «Мейерхольд против “мейерхольдовщины”». Товстоногов умел очень точно формулировать.

Однажды мы все-таки были на репетиции Мейерхольда. Один студент из подхалимажа сказал: «Всеволод Эмильевич, эта сцена новаторство, это будущее». Мейерхольд: «Т-сс, запомните: новатор был один — Станиславский». Мы были поклонниками Мейерхольда, но знали, что гением является Станиславский. Мы запомнили его слова.

Некоторые трудности с педагогами у нас были. Комсомольская организация донимала кого-то из них, и педагог предпочитал уйти, не выдержав давления. Мы учились, у кого хотели. Раз мы решили пробраться на репетицию к Станиславскому. Хотелось посмотреть на него живого. Мы решили наняться статистами в «Кармен». К нам вышел Румянцев: «Вы должны научиться ходить». Он посоветовал носить на плече стакан с водой и ходить так, чтобы вода не расплескалась. Мы стали тренироваться, падали, разливали воду, но так и не научились. И нам отказали. Потом я все-таки побывал у Станиславского и беседовал с ним.

Чтобы поучиться у Мейерхольда, мы придумали такой трюк: «Напишем фальшивое письмо от министерства культуры. Что мы провинциальные режиссеры и просим провести с нами занятия». Мейерхольд нас принял. Предложил всем рисовать почтовый ящик. Все всё сделали правильно. Он начал с нами разговаривать и быстро раскусил наш обман. Помню его советы режиссерам: ходя по улицам, надо все время смотреть на ворота, например, — у них тоже есть характеры, они могут быть старыми, молодыми, веселыми, грустными. Так развиваются внимание и фантазия. Мейерхольд занимался с нами всего несколько дней. Потом мы рассказали об этом Попову. Он сказал: «Ну и что? Ходи, смотри на ворота, а в это время произойдет что-то действительно важное».

Тогда большой вес имел А. Я. Таиров, но его тоже собирались убрать[lxxiii]. Таиров долго разговаривал с Товстоноговым. Он хотел пригласить его к себе. Вероятно, для него это был выход, что-то вроде громоотвода. Гога советовался со мной, и мы решили, что этого делать не следует. Его впутывали в таировские разборки. Кроме того, оказавшись в Камерном, он мог стать тем, кем заменят Таирова, а это было аморально.

Потом Товстоногову предлагали МХАТ. Я ему сказал: «И не думай. Зачем рисковать, тебе нельзя работать под кого-то, на кого-то». Мы считали, что нужно начинать самостоятельную работу, может быть, в другом городе. Свой театр ему был необходим, он по природе был — командир.

К этой «проблеме выбора» есть небольшое послесловие. Как-то мы столкнулись в ЦДРИ с Завадским. Он поздравил Товстоногова с успехом БДТ, это были как раз первые и очень успешные гастроли в Москве[lxxiv]. Товстоногов пошутил: «А ведь было время, когда вы не хотели меня брать к себе!» Действительно, Товстоногов просился к Завадскому, но тот его «отшил». Завадский ответил: «А может, я поступил правильно, что вас не взял?» Такую

фигуру, как Товстоногов, брать к себе в театр, означало сильно рисковать. Ответ Завадского заставил Гогу задуматься. Он мне сказал: «Завадский ответил мудро. А ты бы мог ответить так же прямо?» Мы все время проверяли друг друга.

С первых дней нашего знакомства мы спорили об опере. Курса оперной режиссуры тогда не было, а я хотел стать именно оперным режиссером. Гога издевался: «Глупость! Это же надо дураком быть. Открывается занавес, и актеры поют». Позднее он приглашал меня к себе в БДТ, чтобы поставить спектакль. Когда он сам поставил оперу в Савонлинне[lxxv], я спросил его: «Что же ты оскоромился?» — «Но я же ставил по твоей книге»[lxxvi]. А книгу я написал, благодаря его уговорам и даже требованиям. Он выпустил тогда свою первую книгу[lxxvii], потребовал, чтобы я дал клятву тоже написать: «Без этого нельзя. Спектакли забываются, а книжки хранятся». Предисловие к книге мы обдумывали в Болгарии, где вместе отдыхали и рассказывали друг другу о своих постановках.

Запись беседы. Публикуется впервые.

[lxxiii] В 1949 г. А. Я. Таиров был освобожден от обязанностей художественного руководителя Камерного театра.

[lxxiv] 1962 г.

[lxxv] «Дон Карлос», международный оперный фестиваль, Финляндия, 1979 г.

[lxxvi] Вероятно, имеется в виду: Покровский Б. Об оперной режиссуре. — М., 1973.

[lxxvii] Товстоногов Г. Современность в современном театре: Беседы о режиссуре. — Л., 1962.

Товстоногов написал рецензию на кн. Б. Покровского «Размышления об опере» (М., 1979). (См.: Товстоногов Г. О театре, в который он верил // Сов. культура. — 1980. — 1 апр.) и предисловие «О Б. А. Покровском» в кн.: Покровский Б. А. Ступени профессии. — М., 1984.

Елена Попова
ОН ДАЛ МНЕ ШАНС

В театр я пришла в конце семидесятых годов. Помню точно: 1978 год, 12 июня, в 6 часов. Я была студенткой третьего курса. Мы тогда сыграли первый свой спектакль в жизни — «Братья и сестры» на курсе Кацмана и Додина. В 1975 году я поступила не просто на курс актерского мастерства, а на кафедру режиссуры, которую возглавлял легендарный человек и режиссер Георгий Александрович Товстоногов. Поэтому, получив приглашение на роль Нелли в «Жестоких играх», я не могла не запомнить все подробно, и как сейчас вижу: и какой был день, и как ярко светило солнце, и какое было небо, и как я шла по переулку Джамбула с улицы Рубинштейна. Меня встретила на пороге Дина Морисовна Шварц — я даже не знала, кто это. Только вижу: очень маленькая женщина, а я на высоких каблуках. Она произнесла фразу, которую я не поняла: «Соглашайтесь, соглашайтесь!» Я ведь только знала, что мне предлагают роль — я-то думала, что это маленькая ролька. Это очень смешная история еще и потому, что от театра звонил мне Ю. Е. Аксенов, представился, а

я решила, что это розыгрыш. «Перестаньте хулиганить!», — сказала я и повесила трубку. Снова раздался звонок, и тут я поняла, что это серьезно. Аксенов даже несколько обиделся.

В этот же день я пришла в театр, мы встретились в проходной в шесть часов вечера, поднялись на второй этаж по нашей знаменитой лестнице, которая отделяет сценическую часть от зрительской, увидели Дину Морисовну на пороге ее кабинета, и потом меня повели к Георгию Александровичу, а это на расстоянии метров пяти от кабинета Дины Морисовны, которая мне бросила какие-то непонятные для меня тогда слова — «не отказывайтесь, не отказывайтесь…». Георгий Александрович стоял на пороге, окинул меня взглядом и сказал: «Ну, конечно, я ее помню».

А у этого «я ее помню» есть смешная предыстория. За годы, что я училась в институте, Георгий Александрович, к сожалению, ни разу не был ни на одном экзамене по актерскому мастерству. И видел нас только абитуриентами. Перед третьим туром Аркадий Иосифович Кацман нам сказал: «Дорогие девочки, я знаю, что сейчас мода на мини-юбки, но отрывки из классики надо показывать в длинных юбках, а вот если Г. А. потом попросит вас что-нибудь почитать, то для этого случая захватите с собой короткую юбочку». Так и случилось: я с Сережей Бехтеревым сыграла отрывок из «Мещан» в длинной юбке, а потом Г. А. сказал: «Теперь почитайте что-нибудь». Я наивно спросила: «Можно я переоденусь?» — «Если вы думаете, что так будет лучше, то переодевайтесь». Пока Сережа читал стихи, я надела другую юбку и вышла. Г. А. откинулся в кресле, где он сидел, и сказал: «Да, вы были правы». Все присутствующие буквально рухнули от смеха, а по институту потом ходила байка, что я поступила благодаря короткой юбке.

Поэтому в его «узнавании», которое произошло в 1978 году, было нечто комическое. Я не могу сказать, что мы были очень дружны, что у нас был большой человеческий контакт, все-таки дистанция между ним и мною оставалась огромной, но вот прошло семнадцать лет после его ухода, все эти годы я пытаюсь быть профессионалом, стараюсь больше думать о своем деле, потому что без этого никуда не двинешься — и все чаще чувствую, как остро его не хватает. Не только потому, что это был не обсуждаемый авторитет. Ведь сейчас авторитет любого режиссера как раз вещь обсуждаемая и часто осуждаемая. С Товстоноговым этого быть не могло. В голову не приходило задумываться, правильно ли мы нашли действие, правильно ли рассмотрели ситуацию. Он умел «пользоваться» системой Станиславского. Сейчас это умение утрачено и этой возможностью никто не пользуется. Как наукой, как методом Г. А. владел «системой Станиславского» блистательно. Если даже ты изнутри не очень чувствовал, куда движется твой персонаж и как он раскрывается в процессе будущего спектакля, то пользуясь методом, на простых вещах можно было увидеть свою ошибку, фальшь, неправду, все то, что мешает прорываться к истине.

В этом смысле он был потрясающий учитель. Когда была на четвертом курсе, нас стали занимать в своих отрывках его студенты-режиссеры. Как они замечательно спорили! Товстоногов был человеком другой формации, более

близким к «основам», поэтому у него были интересные творческие схватки с молодыми. Смотреть эти отрывки и обсуждения собирался весь институт, аудиторию просто распирало от наплыва людей. На примере показанного отрывка Г. А. объяснял суть метода Станиславского. Сегодня большая тоска именно по какой-то системе, которая объединяла бы в ансамбль персонажей, замысел режиссера и его умение привести к единому способу выражения все мысли, чувства, поступки персонажей. Даже импровизация, которую так любил Г. А., возможна в заданных режиссером параметрах, в русле общего замысла. Иногда, когда терпение Г. А. лопалось, он мог показать и интонацию, и мизансцену, что делал легко и точно. Он знал, что если человек стоит, у него одно состояние, более напряженное, чем когда он сидит в кресле. Ноги прямые или коленки спущены, почувствовать центр тяжести — это простые вещи, но современные режиссеры как будто не знают этих прописных истин. А ведь из простого и возникает потом сложное.

Тогда, в 1978 году, меня пригласили в спектакль «Жестокие игры». Спектакль был молодежным, делал его Юрий Аксенов, Г. А. пришел на последний этап, когда все уже было практически готово. Но рука мастера это не пустые слова, она существует. Вот одна деталь. Надо было подчеркнуть экстравагантность главной героини, ее непосредственность. Неля приехала из провинции в столицу делать свою судьбу и говорит: «Я могу делать все». — «Что?» — спрашивает герой. Что предлагает Г. А.? «Сделайте, Леночка, кульбит». Мне бы никогда в голову не пришло, что можно так ясно показать необычность человеческого поведения. Я и делала кульбит в этой сцене.

И еще одна маленькая история из «Жестоких игр». Я с большим уважением отношусь к нашему классику Алексею Николаевичу Арбузову, но он по-настоящему не знал своих героев, то есть молодежь. Пьеса получилась неровной, на грани фальши и правды. В этом существовать было довольно трудно, жизнь была действительно жестокой, власть не допускала полной откровенности.

Спасая положение, Г. А. сделал потрясающее предложение. Он попросил Изотова, нашего радиоинженера: «Юрочка, я тут привез пластинку из Франции. Вы, пожалуйста, вмонтируйте музыку в спектакль». А это была музыка из фильма «Эммануэль». Никто не видел, но все знали, что есть такой потрясающий эротический фильм. В те годы раздобыть такую пластинку было непросто. У Г. А. она была. Какое получилось чудо: игралась советская пьеса о советской молодежи, которая стремится к духовным высотам и достижением в строительстве коммунизма, а в перебивках звучала фантастическая, загадочная, нежная, вся как бы муаровая музыка. Стыки драматургии и музыки давали невероятный эффект. Никогда не забуду, как приходила за час до спектакля и слышала, как звучит эта музыка по всему театру. Надеваешь костюм, делаешь грим и слышишь, как радиоинженеры проверяют звучание, а на самом дела просто давали всем послушать. Это очень согревало спектакль. В пьесе же не было ни слова о том, что было в музыке. Г. А. мог быть таким дерзким и неожиданным.

После этой роли меня взяли в театр. По молодости и по наивности я до

конца не понимала серьезности того, что произошло. Получила одну главную роль, потом вторую — в спектакле «Наш городок» Уайлдера. Все случалось одно за другим, а на самом деле я даже мечтать о таком не смела. Даже после звонка из театра я была уверена, что от меня требуется всего-навсего пройти из кулисы в кулису — очень русскому лицу в кокошнике. И зачем я нужна этому театру? Я мечтала, как и все, но у меня с реальностью это не соединялось. Когда же мечта осуществилась, то оставалось только работать каждый день.

Г. А. обладал, все это знают, гигантской волей, он умел артистов «мариновать». Это была не злобная акция, а способ испытать актера на прочность. В первые годы я получила пять главных ролей, а потом шесть лет не получила ни одной. Взрослела, умнела, хотелось реализовать в работе и опыт, и знания, и возраст.

Мне кажется, он специально давал такой оттяг. Был, например, спектакль «Киноповесть с одним антрактом». Александр Моисеевич Володин хотел, чтобы я эту роль играла в кино. Мы познакомились с Данелией и готовились к съемкам фильма. Они с Володиным продолжали писать сценарий, но потом у них что-то не сложилось, фильм отставили. Александр Моисеевич пришел в театр и предложил поставить сценарий как пьесу, «чтобы Леночка (то бишь я) играла главную роль». Честно говоря, подробностей не знаю, но роли не получила. Г. А. дал мне только крошечный эпизодик подруги — две сценки, четыре слова. Драма, которую я пережила, неописуема. Тогда я впервые узнала, как болит сердце.

Приглашались на главную роль две актрисы. В итоге он их снял. Мне не давал. На одной репетиции я переиграла одну из актрис, и Г. А. мне сказал: «Ладно, Леночка, вы можете этот эпизод не играть». Не потому, что я плохо играла — наоборот, он мне приятное сделал. Таким образом он меня как бы испытывал: «Будете играть ту роль, которую я захочу». Только когда в наш театр пришла Алиса Бруновна, родилась мысль передать эту роль ей. Это и было окончательное завершение сюжета с пьесой Володина.

В спектакле «Амадеус» была похожая история. Репетировал Аксенов, Г. А. включился попозже. У него всегда были «мальчики для битья». Пусть на меня партнеры не обижаются, но я видела это по спектаклям, где с ним работала. Свое настроение, свои нервы, он не изливал на корифеев. В качестве громоотвода был Гена Богачев — на него он мог заводиться по пустяковому поводу, при этом он обращался к нему «Геничка» и очень ценил. В «Амадеусе» таким «мальчиком для битья» у него стала я. Именно потому, что я ему нравилась. «Амадеус» мне дорого дался.

Разгадывая, разматывая обратно прошлое, я пытаюсь понять психологию Г. А. — что это? Воспитание? Проверка на прочность? Мы репетировали второй акт, и он мне говорит: «Лена, с чем вы выходите на сцену? Вы ничего с собой не приносите». А действие построено так, что открывается занавес, выходит Констанция, и сразу идет диалог. Там больше ничего нет, не на чем раскатываться. Я, бедная, думаю: «Что же я должна с собой принести?» Это сегодня модно вести с режиссером длинные разговоры и выяснять, что нужно делать каждую минуту пребывания на сцене, а тогда спросить, казалось,

стыдно. Это сегодня актерская инициатива стирается, нивелируется. В тотальной современной режиссуре актерская составляющая ослабевает.

У Г. А. совсем не так. Он тебя провоцировал, куда-то вел. Так что для меня его упрек был огромной проблемой. Не букет же цветов он имел в виду, а нечто внутреннее. Всего-то двадцать шагов от арьерсцены до первого плана. Эти мучения длились очень долго. При этом он меня не ругал, я чувствовала, что нахожусь на правильном пути. Относился спокойно, без особой ласки, озвученных похвал не было.

Еще одна сложность возникла с поклонами. На поклонах опускался суперзанавес, закрывая декорацию. Сначала кланялся весь двор, потом другие персонажи, потом две женщины — это были эпизодические роли, без слов. Товстоногов планировал: «Выходят эти, эти, эти, потом выходят женщины». А женщин-то в спектакле всего три. Дальше выходят «ветерки», Моцарт и Сальери. Все. Я стою в кулисах и сама себя спрашиваю: «Лена, что это? Если я сейчас выйду с бессловесными персонажами, и суперзанавес закроется, и я останусь там, по ту сторону занавеса, это одна история. Или ты наберешь воздуха и что-то сделаешь?» Что — я не знала.

Свет зажигается, музыка заиграла, двор кланяется, вышли две артистки, а я стою в кулисе. Одна из них зовет: «Иди сюда!» Я онемела, меня будто к полу пригвоздило. В зале тишина, Г. А. не кричит: «Где Попова? Почему она не выходит?»

Пауза. Выходят «ветерки» как положено, я иду, встаю между ними и кланяюсь. Тишина. Г. А. не сказал ни слова. Вот так я отвоевала себе пространство на поклонах.

Я всегда чувствовала исходящий от него ревнивый вопрос: «Что вы, Лена, можете?» Прямо не спрашивал, но я знала, что это так. После премьеры, как обычно, был банкет. Все собрались в «красном уголке», и, как всегда, Г. А. говорил о спектакле и обо всех, кто в нем участвовал. Что удалось, что не удалось. Всех благодарил, кого-то ругал. Та же самая история: сказал про всех, кроме меня. Я думаю: «Меня там нет». И только когда все было закончено, он говорит: «Конечно, не могу не сказать о Леночке». Пауза: кто знает, что он скажет? Напряжение, с которым он вел этот свой анализ, передавалось всем. «Она всегда хорошо репетировала, но настоящего художественного результата достигла только на последних репетициях». Аплодисменты были! Поздравил с «очень хорошей ролью», по традиции подарил программку с надписью: «На сегодняшний день это ваша лучшая роль в нашем театре».

Или «Стеклянный зверинец». Хотя этот спектакль ставил американский режиссер, Г. А. приходил к нам и всем рассказывал о пьесе, о ролях: Алисе Бруновне, Геннадию Петровичу, Андрею Юрьевичу. А мне ничего, сердце екает. И только после всего поворачивается ко мне: «Леночка в порядке».

Почему он так ко мне относился — сложно, с подтекстом? Может быть, чего-то ждал от меня, искал Доронину, хотел другого характера. Я ни о чем не жалею. Я только благодарна ему за все, я столько ролей сыграла.

Сейчас у меня безмерная тоска по нему. Он был мастер потрясающе ясной формы. Только сейчас я понимаю, какой трудной, например, была роль

Глафиры в «Волках и овцах». Я видела другие спектакли по этой пьесе, и везде видела на месте Глафиры какую-то дыру. Прошло пять лет, прежде чем я поняла, наконец, какой частью организма нужно играть, чтобы выйти в направление Глафиры. Я не умела соблазнять — ни по-женски, ни по-актерски. Г. А. долго бился со мной.

Обычно Г. А. придумывал концепцию, в которую хотел всех нас уложить. И в этой задаче бывал нетерпим. Но ему все прощалось и не возникало сомнений в справедливости его претензий.

Ночь перемучаешься, вторую, наконец, откуда-то из себя вынешь то, что он просил, и услышишь: «Что вы играете?» — «Вы же вчера просили» — «Это было вчера. Вы что, не видите это, это?» Учителем он был суровым до жестокости. Его удовлетворял только настоящий поиск. Ну, и широта, масштаб поиска с ним были огромными.

В институте я училась у Аркадия Иосифовича Кацмана, педагогом был Лев Абрамович Додин. Я убеждена, что наша актерская школа — одна из лучших, и я безмерно благодарна свои учителям. Хотя у Льва Абрамовича, можно сказать, свой Станиславский.

Разница в их режиссуре состояла, наверное, в том, что у Г. А. всегда была абсолютная ясность решения. У Л. А. существовала подтекстовая сложность, и где она раскроется, прорвется, было всегда неожиданно. Обучение и воспитание у Товстоногова, Кацмана и Додина было ценно еще и тем, что нас учили ничего не бояться. Когда вдруг возникнет ступор, надо искать выход из него — видеть, слышать, реагировать. Идти только вперед.

Иногда Г. А. мог прийти на другой спектакль, чтобы помочь. Он сильно не вмешивался в чужие постановки, оставлял свободу выбора, но не бросал нас. Десять лет, проведенные в БДТ с ним, — очень емкие. Ведь он никогда не закрывал двери, можно было зайти на любую репетицию в зал, в класс.

В кабинете у него я бывала неоднократно, в том числе на днях рождения Г. А. Здесь помещалось человек сорок. Правда, он долго никогда не сидел на банкетах. Знал, что актеры быстро напиваются, и уходил где-то через час, чтобы не видеть ничего лишнего. Это тоже очень трогательно. У него было потрясающее чувство меры, замечательный юмор. Он был блестящим рассказчиком, особенно на гастролях, где больше общения. Я помню, с каким удовольствием он рассказывал анекдоты — удовольствие было смотреть на него, видеть его экспрессию, слышать его интонацию. Он был настолько ярким человеком даже во внешнем выражении, что его довольно легко было изображать, пародировать.

Надо было мне в партию вступать — молодая ведущая артистка, много ролей. Партийные органы ужасно настаивали, а я все уходила от этой темы, по-разному отнекивалась. Наконец, парторг так обиделся, что отступать было нельзя. Я пошла к Г. А. Так и так, что мне делать? Я же не могла им сказать: «Не могу я в вашу партию вступать». Он мне говорит: «Знаете, Лена, меня выбрали в депутаты Верховного совета, и именно потому, что я беспартийный, я всегда могу ответить на приглашение в партию: “Я депутат, это и есть главная моя общественная обязанность”». Более ничего, но я сделала свои выводы,

поняла намек, что в партию мне вступать не надо. Этим он меня спас и успокоил, а ведь меня уговаривали хорошие люди…

Женским чутьем я понимала, что у него была некая ревность в отношении моей личной жизни, как она сложилась с приходом в театр. Он ничего мне не говорил, и все, что знаю, слышала от других. Он был благородным человеком. Скрывал, подавлял свое отношение, а потом сказал: «Ну, Леночка, наконец, у вас все в порядке». Но это было потом.

Сейчас многие позволяют называть его «Гога». Для меня это невозможно — только Георгий Александрович. Так было и при его жизни, и за кулисами. Он сам всех называл на вы и никому не тыкал. Это воспитание, культура. Уже в институте он был для всех и для меня легендой. На занятиях ему аплодировали. Когда студенты-режиссеры ему возражали, нахально спорили, для нас это был еще один спектакль. Он ведь был замечательным актером. Есть неплохой документальный фильм, где сняты репетиции, кажется, «Дяди Вани» — с каким удовольствием он помогает актеру и радуется, когда тот что-то находит: вот, мелькнуло, нашел!

Много раз я слышала страшные истории про то, как Г. А. кричит на актеров, и у него очки с носа падают, и один раз испытала это на себе. Однажды после «Волков и овец» Ольга Дмитриевна Марлатова, тогда она была помощником режиссера, звонит мне: «Елена Кимовна, Г. А. вас ждет. Разгримируйтесь и в кабинет». Что-то меня кольнуло. Едва успела войти, как он ужасно закричал и начал топать ногами: «Как вы позволяете себе менять рисунок в первой сцене…» То ли я пересидела, то ли встала не на ту реплику. Сам он этого не видел, ему рассказали добрые люди. Мне-то кажется, что нарушение рисунка было незначительным. Трудно об этом говорить, много лет прошло. Но я даже не слышала, что он говорит, потому что смотрела на человека, который на одном дыхании, даже воздуха не набирая, одним длинным предложением мне все это выкрикивал, а потом у него упали очки.

Я кинулась поднимать, он сам поднял и тут понял, что все это смешно, и сказал: «Все, идите». Все произошло именно так, как мне рассказывали.

Конечно, я видела не все спектакли Товстоногова. Помню, когда была маленькой, дома не было телевизора, но было радио. И вот однажды вечером по радио передавали «Идиота». Я в те годы (мне было лет одиннадцать-двенадцать) роман не читала, но помню мистический ужас, который охватил меня — от Достоевского, от актерских голосов. В конце объявили, что это, кто играл. Это было первое потрясение от БДТ. Потом, конечно, видела и очень любила «Ревизора», «Историю лошади», «Пиквикский клуб», «Тихий Дон». Сегодня я понимаю, что поставить такую махину, как роман Шолохова, в один вечер — это означает сделать шедевр. Кто сегодня решится взять этот роман и про все рассказать со сцены?

«Три мешка сорной пшеницы» смотрела с третьего яруса. Было дико душно, но я забывала, что я в театре, хотя персонажи были далеко внизу — все видела и слышала, что он хотел. А он хотел, чтобы все видели и слышали.

С годами начала понимать, как важно в его театре понятие «художественное обобщение». Выражение сейчас повторяют, не понимая

значения этих слов. На его спектаклях всегда было художественное обобщение, многомерность пространства и чувств. От этого что-то происходило с твоей душой.

Я не могу сказать, что чувствовала себя его актрисой. Я всегда чувствовала, что мне дается шанс — стать на ступеньку с его корифеями. Я никогда не успевала, но всегда чувствовала его поддержку. Может быть, мне чего-то не хватало — возраста, мастерства. Я боялась его огорчить, быть не на уровне его требований и его представлений обо мне. А мне очень хотелось быть тем, кем он меня видел. Зато теперь я знаю, как сыграть такую женщину.

Было очень приятно, когда он вдруг звонил мне сам — не через секретаря, а сам: «Леночка, вы не можете ко мне зайти?» Я по интонации понимала, что меня ждет — хорошее или плохое. Обычно: «Будем ставить то-то, вы будете играть». Что-то так и не случилось, как «Интердевочка». Я читала сценарий, который мне давал сам Кунин. «Как вы относитесь к идее поставить это у нас?» — «Не знаю, вам виднее». — «Конечно, играть будете вы. Я вас для этого и позвал. Только вы можете это сделать». Я стала благодарить за доверие.

Г. А. хотел быть в курсе новой литературы. Поскольку все это было очень зыбко, он сделал хитро. Собрал всю труппу, сценарий прочел режиссер Ширяев, и Г. А. просил обсудить это произведение. Разразилась страшная буря. Некоторые начали говорить, как жалко этих девушек, которым не на что купить духи, а так иногда хочется «Клима». Валя Ковель кричала на них страшным голосом, не стесняясь в выражениях: «Никогда не поверю, что они это делают из-за духов! Им нравится этим заниматься!» Обсуждение было таким бурным, коллектив так раскололся, что Г. А. подумал и отказался от этой идеи.

В 1985 году у меня родился сын. Как раз Михаил Сергеевич Горбачев объявил сухой закон. В начале сезона 1 сентября собрались в театре — все грустные, и Дина Морисовна, и Валентина Павловна. А у меня дома никого не было, ребенок у мамы, настроение отличное. Я предложила всем пойти ко мне, это два шага от театра. Отправились, купив в зрительском буфете бутылку коньяка. Выпили, Тамара Лебедева заставила нас выпить еще по ложке подсолнечного масла, чтобы не опьянеть. К вечеру пошли в театр — Д. М. волнуется, сезон открывается, а ее в театре нет. Пришли в театр и разбрелись, потерялись. Потом я зашла в кабинет Д. М., где сидел Г. А. Он тоже искал Д. М. Кончилось все тем, что Дина Морисовна нам велела идти домой, потому что Г. А., оглядев нашу веселую компанию, сказал ей строго: «Собирайте ваших дочурок и немедленно из театра». Он тут процитировал из «Смерти Тарелкина», где была непотребная такая бабища Брандахлыстова с дочурками.

К актерскому пьянству он относился очень серьезно. Переживал за Юру Демича, тем более что закрывать глаза на это было невозможно. Он даже попросил нас, партнеров, в случае необходимости писать докладную записку и отменять спектакль. Мы, как могли, прикрывали Юру, этим правом не пользовались. Дошло до того, что во время спектакля пришлось закрыть занавес. Тогда все кончилось. Юра ушел из театра.

Из тех, кого я знала, рядом с Товстоноговым я бы поставила только Аксера. Каждого можно назвать человек-эпоха. При всем несходстве художественной

манеры. Они очень дружили. Г. А. пригласил Эрвина Аксера в СССР, когда у того были трудности в Польше. Они, конечно же, ревновали друг к другу, для художников это неизбежно, но и приятие друг друга было огромным. Г. А. вообще умел ценить настоящее искусство. Про «Наш городок» в постановке Алана Шнайдера он говорил восторженно. В отличие от «Арена стейдж», в БДТ все было поставлено абсолютно по тексту и по ремаркам автора. Г. А. признавался, что поставил бы по-другому. Спектакль Аксера по эстетике ему был не близок. У Аксера — никакого социалистического реализма. Скупая графическая картинка, хрустальность, и больше ничего. Все-таки Г. А. обещал на премьере, что «мы будем ее бомбить» — публику, а публика долго раскачивалась, уходила после первого акта, как он ни боролся за понимание. Зритель, к сожалению, принял спектакль только на втором году его жизни. А всего спектакль шел четыре сезона. Играли мы его нечасто.

Г. А. с упоением рассказывал о спектаклях, которые видел, и при мне похвалил только один — «Хаки Адзба» Темура Чхеидзе. Рассказывал о своих учителях, о том, что такое решение — «это то, что можно украсть». То есть когда видишь прием, ключ, которым можно открыть другие двери.

Когда Г. А. умер, было странное чувство. Старшие мне рассказывали, что происходило в стране, когда умер Сталин. Тут было нечто похожее. Возник страх: как мы будем жить без него? И этот страх был даже сильнее, чем боль. Меня поразила Дина Морисовна — как будто никакой реакции, задумчивость и все. Кто-то бился головой, кому-то носили нашатырь, а она стоит — маленькая, худенькая, молчаливая…

Те, кто остались, стараются сохранить остатки товстоноговской культуры, хотя жизнь очень изменилась. Я двадцать девятый сезон в театре, сама срослась с теми, кто был с ним большую часть жизни. Мы все вместе — люди другого поколения. И, надеюсь, все вместе храним память об этой эпохе, имя которой Товстоногов.

Запись беседы. 2006 г. Публикуется впервые.

Владимир Рецептер
ХРОНИКА ЮБИЛЕЙНОГО СПЕКТАКЛЯ

Ради Блока или ради Бога…

Заметное потепление в отношениях Г. А. Товстоногова и артиста Р. возникло после премьеры «Розы и Креста», которая подоспела к столетию со дня рождения Александра Блока.

Неважно, чего это ему стоило.

И неважно, ради чего он это делал.

Или все-таки важно?.. Ради театра?.. Ради Блока, чью «радость-страдание» испытал на собственной шкуре?.. Или, во что легче всего поверить, ради себя самого?..

Остановимся на последнем: роль Бертрана, «рыцаря-несчастье», поманила

артиста Р., и он принялся рыть землю, еще не понимая, что ему сулит эта затея…

Ради Блока или ради Бога… Стоп… Только без рифм!..

По предварительному условию, «Розу и Крест» я должен был ставить безо всяких материальных расходов со стороны театра, то есть действительно «ради Бога», именно так, как похоронили несчастного Евгения в «Медном всаднике»…

Зайдя как-то в «предбанник» перед Гогиным кабинетом, где в прежние времена царственно секретарствовала Елена Даниловна Бубнова, потом — Татьяна Мосеева, в замужестве м-с Т. Чемберс (Лондон, Великобритания), а все последние годы — талантливая и эксцентричная Ирина Шимбаревич, я увидел Мастера, одиноко восседающего на месте собственного секретаря.

Оценив ситуацию, я совершенно серьезно попросил Гогу доложить Товстоногову, что артист Р. давно ждет, когда наконец Георгий Александрович позовет его поговорить о Блоке; время идет, и юбилей не за горами…

— А вот я вас зову, — хмыкнув, сказал Гога и, встав с секретарского места, растворил передо мной заветную дверь. — Садитесь, — сказал он, когда мы вошли, и, закурив очередную сигарету, в убедительном монологе развернул передо мной жуткую картину финансово-экономической катастрофы, в которую ввергли театр последние постановки.

Неисправимые бреши в бюджете пробили, оказывается, не только дорожавшие по мере пошива шикарные костюмы к «Волкам и овцам» по эскизам Инны Габай, жены Эдика Кочергина, но и разнокалиберные цельнометаллические трубы, которые подвешивали к колосникам по эскизам самого Эдика. Трубы оснащали и повышали образную патетику юбилейного спектакля «Перечитывая заново», в котором, по идее Г. А. Товстоногова и Д. М. Шварц, соединялись ударные фрагменты из произведений разных авторов, в течение всех советских лет рисковавших вывести на сцену или показать на экране образ вождя. Потому что, прежде чем отмечать столетие со дня рождения одного из основателей первого советского театра А. А. Блока, нужно было отметить стодесятилетие со дня рождения основателя первого советского государства В. И. Ленина. Не было бы Ленина — не было бы государства, не было бы государства — не было бы у него и первого театра. Тут, как говорится, «у матросов нет вопросов…»

Но этого мало. Препятствием к материальному обеспечению «Розы и Креста» оказывалось то неоспоримое обстоятельство, что производственный план 1980 года был практически выполнен, а все его «лимиты» исчерпаны.

— Таким образом, — заключил Георгий Александрович, — как вы понимаете, Володя, блоковская постановка возможна только, что называется, за зарплату.

Имелось в виду, что режиссерский гонорар мне не грозит. Но это меня не пугало. Хуже было другое.

Я кивнул, давая понять, что общая ситуация ясна, и после скромной цезуры констатировал:

— Итак, ни на художника, ни на композитора денег нет.

— Нет ничего, — довольный моей понятливостью, сказал Гога.

«Из ничего не выйдет ничего», — заметил Шекспир, но я не стал произносить вслух афоризм трехсотлетней давности.

К этому моменту я непредусмотрительно встретился с Валерием Таврилиным, прочел ему пьесу и поделился замыслом.

— Весна — это такое сумасшествие, — задумчиво сказал он. — Может быть, четыре гавайские гитары?.. Электре. Такое сумасшествие, Господи! Конечно, это надо делать…

Но так как денег на Валерия Гаврилина и гавайские гитары у театра не было, Гога о нашей встрече не должен был знать, и кандидатура Гаврилина автоматически отпадала.

— Может быть, предложить бесплатную работу по костюмам Ольге Саваренской? Художница начинает карьеру, и о ней хорошо отзывается Эдик Кочергин, — вопросительно произнес я.

— Да, но только не от имени театра, — ответил мэтр, — предложите ей внеплановую работу, быть может, ее привлекут обстоятельства престижа.

Я понимал, что лезу в петлю, но только обстоятельства юбилея давали тихую надежду на будущее, потому что в наши времена слово «юбилей» имело магическое действие на всяких, в том числе даже и на партийных, чиновников. Важно было по наполеоновскому принципу ввязаться в бой, а там видно будет…

— Ас актерами вы поговорили? — спросил Гога.

Имелось в виду, что и актерское участие в репетициях должно было быть практически добровольным.

— Я не приступал к распределению до встречи с вами, но, очевидно, могу рассчитывать на Заблудовского, Мироненко, Данилова… На себя, — сделал я предварительную заявку.

— Ну, эти не откажутся, — согласился он.

Так я зарезервировал за собой рискованное право и ставить, и играть. С этого дня мы встречались более или менее регулярно…

— Зачем вам А.? — спрашивал Товстоногов. — Он будет портить всю атмосферу.

Р. еще не привык к такой степени откровенности и только переспрашивал:

— Вы думаете?

— Уверен.

Очевидно, у него были основания говорить так. Впрочем, и у Р. их хватало на то, чтобы согласиться с советом.

— Может быть, поговорить с Б.? — размышлял он, проводя предварительные «пробы».

— Стоит ли? — без паузы парировал Гога и доверительно добавлял: — С его премьерством!..

И о третьем без комментариев:

— Хорошо бы обойтись без В.

Все эти мимолетности было интересно разгадывать дома: меня ли он защищал от них или их от меня?

Когда Р. принес первый вариант распределения, он заговорил конкретней:

— Нет ли чего-нибудь покрупнее для Г.?

— Я хочу, чтобы наши «менестрели» смахивали на нынешних певцов, — объяснил я, — один — типа Хиля, другой — вроде Бюль-Бюль оглы. Г. сошел бы за Хиля.

— Это хорошо, — соглашался он, — Д. вы не боитесь?

— Георгий Александрович, бояться уже поздно. И потом, Д. давно ничего не играл…

Чувствуя, что он постепенно втягивается, я принялся использовать «домашние заготовки».

— Композитор Розенцвейг? — переспрашивал он о нашем завмузе, — нет, не композитор, а «музыкальное оформление». Композитору нужно платить.

— Георгий Александрович, — вкрадчиво говорил Р., оставляя реплику без ответа, — вот если бы вы сами поговорили с Кочергиным… Все-таки он — главный художник, а у нас все-таки юбилей…

— Надо попробовать, — задумчиво соглашался он.

— Теперь о помреже… Виктор Соколов учится в Институте культуры на режиссерском отделении. Если назвать его не «помощником», а «ассистентом режиссера», ему зачтут работу как курсовую, и это резко повысит его заинтересованность…

— Если он не будет рассчитывать на специальную оплату. Я не возражаю, пожалуйста. Только оговорите с ним эту деталь…

— Есть еще артист Е., но он тоже занят у югослава, — советовался Р.

— Ну, это ничего, — успокаивал Гога, — он молодой, активный… Кстати, возьмите Ж. Он пришел в театр и попал в массовку, он хочет работать. И у нас будет повод его посмотреть…

Ж. мне не нравился и брать его я не хотел, поэтому нужно было пропустить несколько дней и вернуться к распределению, делая вид, что разговора о Ж. просто не было…

Наконец Р. удалось убедить Товстоногова назначить на роль Изоры Галю Волкову, которая в театре не работала, но была основной героиней в его студии. «Пушкинская студия» давала спектакли от имени «Ленконцерта» вблизи Кузнечного рынка и Владимирской церкви в стоместном подвальчике Музея Ф. М. Достоевского и, кажется, была заметна по тем временам.

— Только надо будет написать в программе «в порядке дебюта», — уступая моим доводам, уточнил Товстоногов.

— Конечно! — возликовал Р. и на радостях выложил: — Знаете, Георгий Александрович, я нашел в нашем музее докладную записку тридцать первого года с предложением назвать тогдашнюю Малую сцену именем Блока!..

— Да? — удивился он.

— Ей-богу! — поклялся Р. — Старый музей находился там, где у нас зрительский буфет, и это помещение уже давно предложили переименовать в «Комнату имени Александра Блока».

— Это интересно, — сказал Гога.

— Тогда идея почему-то не прошла, а теперь мы могли бы к этому вернуться. Блок сделал для театра, мягко говоря, не меньше, чем Горький: Большой драматический театр имени Горького и Малая сцена имени Блока.

— Это удачная мысль, — встрепенулся Гога. — Кто это предложил?..

— Представьте себе, петербургский грузин по фамилии Абашидзе с инициалом «С». Может быть, Сергей… Видимо, он заведовал музеем, хотя назывался «заведующий культсектором». Кстати, это он записал воспоминания Монахова.

Тут Р. выступил как настоящий хитрец. Тонкость и даже хорошо скрытая лесть заключались в том, что он как бы заранее отказывался от приоритета в пользу малоизвестного грузина и одновременно намекал на выдающуюся роль грузинского народа в истории Большого драматического. Это должно было Гоге понравиться, если не на уровне мысли, то хотя бы на уровне интуиции.

— Да, — задумчиво повторил Гога и подвел итог: — Большой драматический имени Горького и Малая сцена имени Блока… В момент юбилея это очень хорошая мысль…

На первой репетиции «Розы и Креста» Гога произнес полутраурную речь с жизнеутверждающими оттенками. Ее содержание сводилось к тому, что он, конечно, понимает, какой трудный был у театра сезон и как все утомлены, но все-таки…

— Хотелось бы отметить юбилей выдающегося, я бы даже сказал, великого поэта, — сформулировал он.

Р. не преминул осмыслить про себя скользящую и нарастающую оценку, которую Г. А. Товстоногов дал А. А. Блоку, и догадался о ее смысловом значении: юбилей «выдающегося» можно отметить, а можно и не отмечать, тогда как юбилей «великого» лучше все-таки отметить. Продолжая считать шансы Александра Александровича и, не стану скрывать, свои, я был предельно внимателен к оттенкам.

Далее Мастер сказал, что пьеса репетировалась во МХАТе, но так и не пошла, и с тех пор существует сомнение по поводу сценичности «Розы и Креста», да и всей драматургии великого поэта.

— Скажу честно, — признался он, — я и сам принадлежу к числу сомневающихся, вернее, не ощущающих прелестей этой эстетики…

Завершив короткий экскурс в историю, Мастер перешел к современности и обратил внимание собравшихся на того, кому рискованный эксперимент поручается, то есть на меня. Он сказал, что ему кажется интересной сама идея спектакля: застольное чтение, постепенно переходящее в пластические репетиции. Она снимает излишние претензии и обещает достаточную простоту. А поскольку Р. не только актер, но и поэт (мне было бы легче, если бы Мастер сказал «дурак», но он прибегнул к иносказанию, и, передавая его речь близко к тексту, я прошу прощения у читателя), то и это побочное обстоятельство тоже объясняет его рискованный шаг.

В итоге получалось, что, с одной стороны, Мастер не слишком верил в

затею и почти извинялся за предстоящие трудности, а с другой — чем черт не шутит, и он сам постарается раза два посмотреть на наши упражнения…

— Вы представили актрису? — вяло спросил меня Гога.

— Нет, — бодро ответил Р., — я ждал, что это сделаете вы, — и сделал ручкой в сторону Гали, подсказывая: — Галина Владимировна Волкова.

Галя встала и напряглась под взглядами бессмертных.

— Галина Владимировна Волкова, — повторил Гога. — У нее есть опыт работы в студии Рецептера, и она будет репетировать у нас в порядке дебюта…

Посмотрев устроенную для него репетицию, Эдик Кочергин сказал:

— Может получиться. Только… с костюмами из «Генриха» я спектакль не подпишу… Подбор не годится…

— Ну вот, — сказал я, — как же тогда может получиться?

— Ты учти, — сказал он, — костюмы из его спектакля. Он к этому относится ревниво.

— Что ты предлагаешь? — спросил я.

— Надо заставить их раскошелиться! — сказал Эдик, достав карандаш. — Я за день могу сделать чертеж… Так… Стол, да?..

И он стал набрасывать на белом листке, который догадливо положил перед ним помреж Витя Соколов.

— Теперь… Табуреты, да?.. Вот такие… И спинки к табуретам, вставные, да?.. Вставки вот такие, видишь?.. Теперь подсвечники, да?.. Как трезубцы… Видишь, уже стильно, да?.. Костюмы возьмем простые… Во-первых, свитера, да?.. Шарфы… Теперь… В табуретах отверстия для мечей… Ручки — крестовые. Мечи как кресты, да?.. Вставим их в табуреты… Плащи, да?.. Мечи стоят тут же, плащи висят тут же… Вот так… Тысячи за полторы можно это сделать. — И он бросил карандаш на готовый рисунок. — Я пойду к Гоге и попробую его развернуть против директора… Или нет… к Гоге вместе пойдем…

Когда мы «взошли» в кабинет, у Мастера был Саша Гельман. Гога был благодушен, и мы внесли свое предложение.

— А что?.. Скинемся! — весело сказал Мэтр. — Я тоже участвую. — И, показав на нас Саше Гельману, добавил: — Вот какие люди у нас в театре!.. Не перевелись!..

Но тут Эдик сказал:

— В этом случае я подписываю спектакль, и он мне засчитывается в норму, да?

— А-а-а! — громко и обрадованно протянул Гога. — Вот оно что!.. А я думал, что вы абсолютно бескорыстны!.. Но зато это — честное признание!..

И все засмеялись…

На решающий прогон Гога появился с Диной Шварц, а может быть, и с кем-то еще, кого я не различил или не запомнил. Р. мог помочь делу только как актер, не хлопоча по пустякам, а сосредоточившись на оценках и действиях

рыцаря Бертрана…

Ну, мы вышли, сели на свои места, я сказал вступительное слово о том, как Блок хотел сам поставить «Розу и Крест» в Большом драматическом и даже провел три репетиции; роздал актерам тетрадки с ролями, и началась «читка». То есть сначала читка, а потом — игра…

Через несколько минут после начала Р. заметил, что Гога выпрямил спину, потянулся в сторону сцены, засопел и начал поводить носом справа налево и наоборот, зорко следя за всем происходящим на площадке. Время от времени он склонялся к Дине и что-то шептал ей в подставленное ухо…

После прогона Гога сказал исполнителям, что в конце тяжелейшего сезона люди проявили себя с лучшей стороны, и у многих возникла перспектива хороших актерских работ.

Названные возликовали.

— Правда, это будет спектакль для эстетов, — не преминул добавить он.

— Таких много, — жарко вмешалась Дина Шварц, — таких очень много, мне уже все звонят и спрашивают о премьере!..

— Но мы, Большой драматический театр, — продолжал Георгий Александрович, как бы не замечая Дининой вставки, — имеем на это полное право, тем более что «Роза и Крест» пойдет на Малой сцене…

Когда воодушевленные перспективой актеры ушли, он дал несколько советов, например, обозначить музыкой бой во время сцены «Майские календы», а к любовному дуэту Капеллана и Алисы предложил добавить легкую пантомиму в стиле Ватто.

Что касается артиста Р., то ему он посоветовал взять внешнюю характерность «в направлении Ричарда Третьего»…

— Он же урод, — сказал Гога, и Р. в который раз поразился его чуткости. «Уродство» Бертрана он если не играл, то имел в виду. Правда, Р. не думал «в направлении Ричарда», а оглянулся на Квазимодо, потому что Бертран — француз и простолюдин, с трудом выбившийся в рыцари, и, вероятно, в прогоне позволил себе дать на это подсознательный намек. Но Гога с шаманской проницательностью тайное намерение подхватил и тут же предложил развить его до внешней характерности.

Здесь таилась опасность, которой ни он, ни Р. еще не понимали: тонкой поэтической ткани Блока не могли подойти внешние приемы, уместные в романтической мелодраме Гюго или шекспировской трагедии…

Но Р. был восхищен его фантастической чуткостью к актерской природе, мгновенной реакцией на ее тайный сигнал и пусть в этом случае ошибочным, но покоряющим ощущением масштабной формы.

По поводу Гали Волковой (Изоры) дело обстояло хуже: она не показалась Мастеру необходимой для театра героиней. И хотя до Р. доходило заранее, что Гогу активно подбивают заменить «чужую» «своей», это его, мягко говоря, огорчило.

— Понимаете, Володя, — сказал Гога в нос и почему-то обиженно, — в ней нет явной сексуальности. — Такого аргумента Р. не ожидал и не нашелся с

ответом. — И потом, этически непонятно, почему главную роль играет актриса не из нашего театра…

— Но вы же решили: Волкова — «в порядке дебюта».

— Да, я помню, — сказал Гога, — но это не меняет дела…

Тогда Р. разволновался и пошел ва-банк:

— В таких случаях Товстоногов задает вопрос: «Ваше предложение?..» Я обращаю его к вам, Георгий Александрович!

И стал смотреть на него в упор.

Гога засопел и стал не спеша доставать новую сигарету. Потом вынул зажигалку и закурил. Потом спрятал зажигалку и подвинул поближе пепельницу… Очевидно, он сам успел перебрать наши возможности, и они его не устроили. Теперь, после прогона, он лучше представлял, какая здесь нужна героиня, и если Гале, по его мнению, недоставало сексуальности, то остальным — чего-то другого. А чего-то другого у Гали как раз хватало.

Нам вообще крупно повезло в том, что Мастер не взялся читать «Розу и Крест» до прогона и проглотил блоковскую драму вместе с театральной упаковкой. «Незнакомку» и «Балаганчик» он прочел перед самым запуском и тут же его отменил. Правда, тогда не было речи о блоковском юбилее, а теперь маячил юбилей…

— Я вас понимаю, — сказал он мягко и все-таки упрямо, — поэтому не требую немедленной замены. Пожалуйста, подумайте и скажите мне после премьеры, кого вы собираетесь ввести…

Ситуация была типовой: гроссмейстер видел партию наперед до самой победы, и пешечные жертвы его не заботили…

Я сидел перед ним и Диной, опустив голову, и чувствовал, что заплатить за спектакль такой ценой едва ли сумею…

Вечером того же дня ко мне в гримерку явилась Дина и, как настоящая сообщница, выложила то, что услышала от Мэтра наедине, потому что при мне Гога, оказывается, был сдержан «из воспитательных соображений» (сколько же можно меня воспитывать?!), а, оставшись наедине с Диной, сказал, что просто поражен, как это Р. удалось в таких условиях повести актеров за собой и за пятнадцать репетиций сделать то, что они сегодня увидели. Дина сказала, что я *сдал Гоге экзамен на режиссуру* и он поверил в мои новые возможности. От себя она добавила, что несколько раз плакала во время прогона, а с ней это случается редко, потому что Р. играл Бертрана с полной погруженностью и без всяких «актерских штучек», имевших место в прошедшие времена. Она сказала, что в ней постоянно возникали «блоковские ассоциации» и невеселые мысли о его короткой жизни и трагической судьбе. Поэтому, в отличие от Георгия Александровича, она по-прежнему отдает первое место артисту, а не режиссеру Р., надеется, что он не будет повторять ошибок Сережи Юрского и сделает для себя правильные выводы…

— Имейте в виду, Володя, — заключила наш легендарный завлит, — я снова вас полюбила…

Тут было над чем поразмыслить. Ну, во-первых, за что она меня разлюбила

до того, как сегодня полюбила опять? А во-вторых, о блоковских ассоциациях, которые у нас с Диной возникли от одного источника…

А завтра был худсовет…

Однажды, выходя от Гоги, я столкнулся с директором и завпостом Кувариным. У них были решительные лица, и завпост, не успев плотно закрыть за собой дверь, тут же выглянул из кабинета и позвал меня за собой. Его тон мне не понравился.

— Садитесь, Володя, — строго сказал Гога и, повернувшись к Куварину, добавил: — Я слушаю.

— Георгий Александрович, — сказал Куварин официальным тоном, — я поговорил с Кочергиным. Оказывается, у него по «Розе и Кресту» десять позиций. Он хочет строить новые станки, покрывать сцену линолеумом, красить все в черный цвет, чертить и заказывать мебель и так далее… Мы тут подсчитали, во что это обойдется, — Володя повернулся к директору, и тот, поджав губы, кивнул, — получается три тысячи рублей…

Очевидно, цифра представлялась убийственной, а взрывная реакция Товстоногова — неизбежной.

Я понял, что атака была подготовлена: по плану ни я, ни Кочергин не должны были участвовать в сцене. Подтекстом наступающей стороны было глубокое возмущение несоблюдением предварительной договоренности обнаглевшим Рецептером. Ему, мол, была разрешена постановка *безо всяких затрат*, а он, стакнувшись с Кочергиным, хочет запустить руку в театральный карман на целых три тысячи!.. Хорошо, что в театре есть люди, которые не допустят беспочвенных посягательств…

— Вы же договаривались, что спектакль ничего не будет стоить, — сказал Куварин, не глядя на меня.

И тут произошло чудо.

— То есть как это спектакль ничего не будет стоить? — грозно переспросил Гога, глядя поочередно то на директора, то на завпоста. — Кто это вам сказал?..

В некотором замешательстве, однако и не без твердости в теноре, Суханов ответил:

— Это мне сказали вы, Георгий Александрович.

— И мне, — подтвердил Куварин.

Но Товстоногов не дал им опомниться.

— Да, — страстно сказал он, — мы договорились, что не покупаем ничего нового!.. Но это вовсе не значит, что ничего не будет сделано!.. Разве вы не понимаете, что придет зритель, и нужно ему показать СПЭК-ТА-КЛЬ, а не халтуру!.. Если у Кочергина есть десять позиций, это значит, что он отнесся к делу всерьез!.. А если он отнесся всерьез, значит, и мы должны подойти серьезно и эти десять позиций ему дать!..

Гога молотил их железной логикой, и ему не потребовалось дополнительных аргументов. На моих глазах с Кувариным и Сухановым

происходило чудо преображения, и они принялись кивать ему в такт.

— Ну, да, — сказал Куварин, — работу мы сделаем. Ведь она будет засчитана как спектакль?..

— Разумеется, — удовлетворенно подтвердил Товстоногов и добавил: — Ведь если бы цеха не делали этого, они должны были бы делать что-то другое!..

— Конечно! — сказал Суханов.

— Вот видите, — сказал Гога, и, действительно все увидели все гораздо яснее и как бы заново…

Оказалось, что у Володи даже есть наготове отличный план.

— Я думаю так, — сказал он, — 25 октября на Малой сцене пройдет последний спектакль, после чего мы разбираем старый станок и делаем новый, для «Розы и Креста». А когда театр вернется из Венгрии, можно будет уже до самого выпуска репетировать на новом станке.

Видя, что сопротивление полностью подавлено, Гога сменил тон и доверительно сказал директору:

— В министерстве как раз хвалят нас за то, что к блоковскому юбилею у театра будет свой спектакль…

Перед самым выпуском Гога появился в зале, но не один, а с выводком каких-то стажеров, и стало ясно, что он станет не только помогать играющему режиссеру Р., но и давать гостям «смелые уроки».

Так и вышло. Едва началась репетиция, Мастер тотчас ее остановил и попросил артиста Р., то есть блоковского Бертрана, перейти с правой стороны сцены на левую и сесть на табурет. Не спиной к залу, как было прежде, а лицом. Таким решительным жестом было достигнуто общее впечатление о том, что собравшиеся станут очевидцами полной сценической перестройки.

В своей обычной манере Р. открыл было рот, чтобы задать Мастеру знаменитый вопрос «Зачем?», но вовремя спохватился, сообразив, что лучше публично не подставляться, а озаботиться оценками и накоплениями. Хотя «копить» первый монолог Бертрана, сидя к публике спиной, было гораздо удобнее, и Р. к этому удобству уже привык.

Следующее предложение Мастера выглядело более логично.

— Володя, — сказал он, — я бы на вашем месте дал монолог Бертрана гораздо медленнее… Вы все знаете, а я ничего…

Это был его конек: он всегда был вместе с публикой и старался ничего на будущее не знать, чтобы избежать умозрительности.

И тут было о чем поспорить, потому что он ни при каких обстоятельствах не мог оказаться на моем месте, так как ему никогда не пришло бы в голову ставить пьесу Блока. Несмотря на юбилей.

Однако Р. удержался от спора и тут.

— Я попробую, Георгий Александрович, — благоразумно сказал он.

И попробовал… Выходило хуже, потому что искусственное «торможение» вносило разлад в его внутреннюю жизнь и создавало впечатление излишнего груза на телеге. Но Гоге понравилось, что его предложение безоговорочно принято, и он сказал:

— Вот видите!.. Совсем другое дело! — И засопел. И закурил.

Так обнаружилась опасность строительства «совсем другого дела» на костях уже построенного, но Р. решил сегодня стерпеть все, а в остальные дни взять реванш.

Это была ошибка, но она казалась выходом из положения…

И как только Р. уступил лидерство, взволнованные «единомышленники» один за другим стали его «сдавать», на всякую Гогину подсказку отвечая восклицаниями вроде: «Да, да, конечно, Г. А., именно так я и думал!» (артист А.), «Ах, вот оно что-о!.. Тогда — понятно!..» (артистка Б.); или «Я понимаю вас, Г. А.!» (артист В.) и так далее. При этом часть исполнителей случайно забывала достигнутые ранее с Р. договоренности…

— По-моему, получается! — бодро сказал Гога растерянному Р., уходя на перерыв, но после перерыва сильно заскучал, так как действие в Замке графа Арчимбаута, с его бытовыми заботами и понятными интригами, закончилось, и начались большие, наполненные символами и загадками диалоги Бертрана и Гаэтана.

Собравшись изо всех сил и дослушав второй акт до конца, Гога сказал Рецептеру и Заблудовскому:

— Вы хорошо читаете стихи, но все это очень длинно и скучно!.. По-моему, нужно оставить только два мэста: когда Бертран говорит о своем прошлом и узнавание… этого…

— Странника, — подсказал Изиль.

— Да! А все остальное — выбросить, выбросить бэс-пощадно!.. Поверьте мне, Володя, будет гораздо лучше!..

«Ну вот, — молча кричал Р., — он хочет обнажить сюжет и этим ограничиться! Голый сюжет, понятный любому ежу!.. Он хочет “прийти, увидеть, победить”! В своей обычной манере!.. Но с налету эту пьесу не взять! Не тот случай! Что же делать?.. Терпеть?.. Да, терпеть! Может быть, он еще покуражится, а потом… Нет, так нельзя! Или он все-таки сам сообразит, или я в конце концов скажу, что мы не имеем права так относиться к Блоку… Или бережно, или никак!..»

С первой репетиции Р. предлагал всем участникам быть на виду и слушать не только свои, но и чужие сцены — ведь сперва у нас идет как бы застольная читка, а потом уже постепенно рождается спектакль… Но коллеги, что называется, забастовали, не желая изображать «живую декорацию» и быть в «антураже», так что пришлось им уступить. А Гога, не сговариваясь с Р., взял да выволок всю команду не только на первый акт, но и после антракта, чтобы все слушали историю Бертрана и Гаэтана, и, повинуясь Мастеру, ребята вышли и расселись, как положено, сделав добрые, чуткие и понимающие лица…

Здесь сказывался феномен, который был знаком всем режиссерам, имевшим счастье (или несчастье) осуществлять свои партитуры в Большом драматическом *при Гоге*. Сознательно это происходило или бессознательно, но как бы этически безупречно ни держались артисты во время репетиций с «другими» режиссерами, стоило Гоге войти в зал, а тем более начать вмешиваться, как у всех возникал общий патриотический зуд, а с некоторыми

случались настоящие припадки преданности…

Со дня первого прогона Дина Шварц принимала блоковский спектакль близко к сердцу и, полная сочувствия к Р., сообщила ему о репликах, которыми она обменялась с Гогой после этой репетиции.

Дина сказала Гоге:

— Вот так Станиславский пришел на репетицию «Розы и Креста» во МХАТе и погубил постановку!..

Гога ответил Дине:

— Ей-богу, я его понимаю!..

Появляясь на репетициях, — а он приходил на «Розу и Крест» не менее пяти раз, — Гога мастерски вел борьбу за сокращения, и Р. изнемогал в этой борьбе. Потому что, следя за общим ходом действия как режиссер, он неизбежно ослаблял внимание к любимой роли, а ослабив главную роль, начинал мешать созидательному движению.

По мнению некоторых, выходило, что уж если сам Гога — в зале, то от Р. требуется только ударный актерский труд, не более. Однако неполная совместимость Блока и Товстоногова (смотрите, какое аккуратное выражение применил автор!) не давала всех оснований для такого решения.

А тут еще характерность, о которой ему твердил Мастер!..

Дина сказала Гоге:

— Признайтесь, Георгий Александрович, ведь вы увлеклись пьесой?

Гога ответил Дине:

— Меня увлекла театральная сторона. А пьесу я не понимаю. В ней есть что-то тайное, завораживающее меня, но… Не понимаю…

Он был обезоруживающе, трогательно откровенен.

Пытаясь перехитрить Мэтра и отстоять сцены Бертрана и Гаэтана, Р. использовал «домашнюю заготовку» и сказал, что хочет перенести антракт, то есть устроить его в «неположенном» месте.

— Понимаете, Георгий Александрович, — сказал он тоном заговорщика, — мы дадим встречу и начало поединка, а когда Бертран скажет Гаэтану: «Проси пощады, или я отрублю тебе голову!» и занесет над ним меч, — тут Р. показал Мастеру, как занесет меч над головой Изиля Заблудовского, и сделал драматическую паузу, — мы устроим внезапную вырубку и дадим антракт!.. Такой «детективный» ход, понимаете? И до начала второго акта зритель ждет разгадки!

— Давайте делать! — бодро сказал Гога.

Но едва начался «бой», как он снова вмешался.

— Бой нужно делать по-настоящему! — страстно сказал он. — Профессионально!..

По его мнению, Рецептер и Заблудовский должны были не символически обозначить поединок, а применить очевидные усилия, наподобие силовых

схваток, которые были поставлены в «Генрихе IV».

Тут пришлось напомнить Гоге, что у нас не было денег на приглашение профессионального драчмейстера, и он притих…

— А что, если нам сразу задать, что у него на груди — роза?! — увлеченно воскликнул Гога при появлении Гаэтана-Заблудовского. — Понимаете, Володя?.. Это будет уже изначально задано!..

— Георгий Александрович! — завопил Р. — В том-то все и дело, что у него не Роза, а Крест!.. Изора мечтает о молодом рыцаре с Розой, а видит старика с Крестом!..

Нимало не смутившись, Гога сказал:

— Простите мне мое невежество.

Р. последовал его примеру:

— А вы простите мне мою горячность…

Дине Шварц тоже нравилась идея назвать Малую сцену именем Блока.

— Я напомню Георгию Александровичу, — сказала она, — может быть, напишем в министерство… Или сначала нужно провести через худсовет?..

— Диночка, вам виднее, — сказал я, — Гога — за, вы — тоже… Всем ясно, что театр ему задолжал…

Теперь Р. был убежден, что дело сладится.

Но неожиданно Гога и Дина стали уходить от темы, и однажды, встретившись у расписания с Лавровым, Р. догадался задать вопрос ему.

— Кира, — сказал он, — тут была идея назвать Малую сцену именем Блока, вы обсуждали ее на худсовете?..

Кирилл молчал, думая, как ответить. Тогда Р. добавил:

— Блок сделал для этого театра не меньше Горького, мягко говоря…

— Не знаю, Володя, — сказал Кирилл. — Я не вижу в этом смысла…

Что поделаешь?.. Лавров имел право думать не так, как Р., и видеть смысл в том, что для Р. смысла не имело. И если Гоге пришлось выбирать между тем, что видится Р., и Л., вполне понятно, что в конце концов он принял сторону Л. Хотя сперва Гоге показалось, что это «очень хорошая мысль», и он готов был ее реализовать…

И, может быть, в тот юбилейный момент Лавров проявил трезвую прозорливость, будто предчувствуя, что БДТ имени М. Горького предстоит целокупное и решительное переименование в пользу самого Гоги…

Накануне сдачи худсовету, по пути на Малую сцену, Товстоногов отозвал Р. в сторонку, чтобы конфиденциально напомнить о характерности и все-таки вымарать последнюю перед «Календами» сцену Бертрана и Гаэтана.

— Мы выиграем, если заранее не будем подавать Гаэтана, понимаете? Тем сильнее будет удар, когда он читает свою главную песню… Поверьте мне, Володя, я чувствую в этом месте вялость, и ее нужно убрать…

И тут Р. сказал:

— Хорошо, Георгий Александрович.

Чуть помедлив, Гога повторил:

— Понимаете, есть ощущение, что «Майские календы» нужно начинать раньше… И Заблудовский от этого выиграет…

Р. сказал:

— Георгий Александрович, я уже согласился, что вы меня убеждаете?

Он сказал:

— Я себя убеждаю…

И пошел в зал.

Первая генеральная шла почти без реакций до самого финала, когда обозначился внятный успех. Хлопали дружно и долго, а потом, у Товстоногова, один из столпов ленинградского блоковедения Дмитрий Евгеньевич Максимов сказал: «Это адекватно Блоку»…

«Ничего себе!» — подумал Р., а Гога победно оглядел собравшихся…

Когда одобрение выразили и остальные, он многозначительно сказал Р.:

— Я вас предварительно поздравляю…

Но Р. был неспокоен. Завтрашний худсовет — тяжелое испытание, а душа его стеснена компромиссными сокращениями, на которых настаивал мэтр, и его настойчивым советом усилить «характерность» роли. Пока никто не помогал, он шел вперед, не задумываясь, а в последние дни стал суетиться и тосковать.

Кажется, подчиняясь Гогиным убеждениям, он утрачивал власть над собой. На время — но утрачивал.

Ему казалось, что Гога то и делал, что всей силой своего дарования лишал Р. собственной воли. Отчасти, но лишал.

А завтра был худсовет…

Юбилей.

Товстоногов начал с внушительной паузы.

— Я не согласен со Стржельчиком, — сказал он, — вступление необходимо: оно настраивает. Это — мемориальный спектакль… Кстати, Володя, скажите актерам, чтобы они не здоровались друг с другом, это разрушает атмосфэру… Эта постепенность, диффузия предварительного чтения и решенного спектакля очень важна. — Он быстро развернулся в сторону Рыжухина: — Если вы, Борис Сергеевич, хотите театра с самого начала, то вы хотите другого спэктакля, а не того, который вам предложен!..

Тут же подоспела Дина Шварц и дала справку о том, как сопротивлялась появлению «Розы и Креста» начальница Блока Андреева.

— Мы недооцениваем сам факт звучания пьесы со сцены БДТ! — сказала Дина, и поддержанный ею Товстоногов перешел к генеральным выводам.

— Что касается Волковой, — сказал он, — мы ее в театр не берем, но в ней есть подлинный драматизм, у нее хорошо звучит слово. Я сам предлагал ввести на ее место другую актрису, но я не вижу, кто был бы лучше нее. И она будет играть, когда спектакль будет идти… Теперь о вас, Володя. — Все подобрались, и приговор прозвучал. — Вы услышали сегодня немало горьких

слов, но, по моему мнению, это было предрешено. Вы должны освоить важный урок: невозможно одновременно ставить и играть. Это для вас был «пряник»… Теперь я бы ввел на роль Бертрана артиста…

И он назвал имя возможного соперника. По странному стечению обстоятельств это был тот самый Х., который любил слушать Гогу, подсаживаясь на корточки и преданно глядя на него снизу вверх. Время от времени Х. получал вторые и третьи роли, близкие к амплуа «социального героя». Оказалось, что, не уставая приседать, он дорос до блоковского Бертрана…

Сказать, что Р. испытал шок, значит, не сказать ничего. Он был сбит с ног и близок к помешательству. Гога еще говорил, а Р., опустив голову, все не мог проглотить фразу «я бы ввел» и давился словечком «пряник».

«Ну, да, да, где “пряник”, там и “кнут”, — думал он. — Теперь он огрел меня кнутом… Да, управление театром, как управление государством, вечная политика Макиавелли, верная метода “пряника и кнута”… Стало быть, история с “Генрихом IV” ищет повторения?.. Как он может?» — спрашивал себя Р. и не находил ответа…

— Вы проявили гражданский темперамент, — сластил пилюлю мэтр, — значительность факта неоспорима, тут незачем повторяться… Но я хочу вам напомнить: Станиславский недаром не играл в своих спектаклях! — И Гога сделал паузу, глядя на Р. Тот поднял голову и тотчас ее опустил.

«Господи!.. Что он говорит?!. — кричал про себя начитанный Р. — Станиславский играл в своих спектаклях, играл за милую душу!.. Хуже, чем у Немировича, но играл! И Ефремов всегда играл!..»

Члены худсовета стали вставать с мест и потянулись к Гоге, а Р., стараясь не привлекать внимания, вышел из кабинета. И пока шел к своей гримерке, он вспомнил, чего это стоило Юрскому, ставить и играть. Когда тот же худсовет расклевал «Фантазии Фарятьева» и исполнение Сережей главной роли, но премьера все же состоялась, имела успех, и подошел к финалу банкет, случилось вот что. Разгоряченные артисты вышли на улицу, и тут Сергей упал на асфальт и, корчась от той же или похожей боли, застонал:

— Меня убивают и топчут!.. Я уйду из театра, уйду!..

И ушел…

На сцене БДТ появился литературный президиум, выступали Чепуров, Дудин, Наровчатов… После писателей из первого ряда на сцену поднялся Товстоногов.

— Гордость истории Большого драматического театра, — начал он. — Посредник между сценой и зрительным залом. — Черновик речи артист Р. передал вчера Дине Шварц, и она прошлась по нему рукой мастера. — Мы гордимся тем, что в дни славного юбилея, 27 и 28 ноября 1980 года, у нас пойдет премьера пьесы Блока «Роза и Крест» в жанре чтения и репетиции. *Исправляя историческую несправедливость…*

«Разве ее исправить!?» — думал Р., и в нем опять заквакала жаба свежей обиды. Не за Блока, а за себя…

… Не успел Р. вернуться в гримерку, как его снова позвали в гогин кабинет. Оказалось, что материальные обстоятельства театра счастливо переменились, и возникла возможность заключить с ним режиссерский договор, то есть заплатить «сверх зарплаты», о чем в присутствии Мастера сообщил директор. Но вместо того, чтобы проявить благодарную радость, Р. спросил:

— Теперь опять «пряник»? — и возникла неловкая пауза.

— Вы расстроились? — спросил Товстоногов.

— Это не то слово, — сказал Р. и вместо того, чтобы тем ограничиться, стал объяснять: когда ругали другие, это было ничего, он пытался сделать рабочие выводы, но когда Мастер сказал о вводе другого артиста, и то, кого он назвал, привело Р. в полное помрачение; ведь Гоге понравился первый прогон в исполнении Р., и он сам советовал прибегнуть к «характерности», а когда Р. ему доверился и прибегнул, Мастер отдал его на съедение…

— Но ведь все говорят, — неуверенно защищался Гога.

— Кто все? — обнаглел Р. — Вчера на прогоне тоже были люди…

— Ну, вот завтра будет городской худсовет, и это будет объективно, — примирительно сказал он, но Р. и тут не остановился.

— Почему?.. Может быть, было объективно и то, что пьеса Блока на сцене не шла? — Это уже была демагогия, но он не мог остановиться. — Есть предлагаемые обстоятельства, и есть люди… Надо стоять, стоять!..

И с этим дурацким призывом, относящимся, конечно, к себе самому, а никак не к Товстоногову, Р., наконец, убрался восвояси.

Сдача спектакля худсовету города прошла удачней. После вчерашнего потрясения Р. послал к черту «характерность» и старался жить не своей постановкой, а событиями блоковской пьесы. Но для того, чтобы поделиться мнениями городских знатоков, автор должен преодолеть существенные трудности. На этот раз Р. не ругали, а хвалили, и сочинителя легко заподозрить в ритуальном актерском хвастовстве. Обходить положительные мнения тоже нехорошо: любимая пьеса Блока обретала судьбу в том самом Больдрамте, которому он отдал последние годы. Но и такого историко-литературного оправдания автору показалось мало, и он стал хвататься за бедный сюжет, напоминая себе и читателю, что еще вчера Р. чуть не слетел с роли, и нынешние комплименты были ему нужны, как спасение. Допущенный в высокий синклит, он не только ловил, но и вылавливал лестные для себя слова, беззастенчиво строча в коричневой тетради…

Слушая выступающих, Мастер сопел от удовольствия. Он любил, когда критики хвалят…

Однажды, драматург Иосиф Григорьевич Ционский и Товстоногов оказались в одном СВ по дороге в Москву.

— Надолго, Георгий Александрович? — спросил Иосиф.

— Нет, на один день, — ответил тот и, не дожидаясь нового вопроса,

сказал, что едет на обсуждение спектакля, поставленного им в «Современнике».

— У вас в Москве много дел? — спросил Ционский.

— Нет, на этот раз нет.

— И в Министерство не пойдете?

— Нет, я еду только на обсуждение, — ответил мэтр.

И тут Ционский выразил Товстоногову свое удивление:

— Георгий Александрович, как же так? Вы проведете две ночи в поезде, не выспитесь, потеряете выходной, утомитесь, а впереди — рабочая неделя… Неужели вы не знаете заранее, что вас там будут хвалить?..

— Я знаю, что будут хвалить, — невозмутимо ответил Гога. — *Но как?!*

И, подняв вверх указательный палец, выразительно посмотрел на соседа.

Когда высокие гости вышли из кабинета, Товстоногов быстро спросил:

— Как вы играли?

— Вы же слышали, — скупо ответил Р.

— Нет, я спрашиваю вас, — настаивал Гога.

— Лучше, чем вчера, — потупился Р.

— Ну, я рад, — сказал он, как будто свидетельство Р. о своей игре значило для него больше, чем мнение знатоков. И тут же добавил. — Я говорил вам, что это объективный худсовет, а вы возражали.

— Худсоветы соответствуют временам, — сказал Р. — Или юбилеям… Сегодняшний звучал интеллигентно…

Тут подошла Дина Шварц и сказала Р.:

— Спасибо, что вы вспомнили обо мне вслух. Теперь можно целоваться…

И все стали друг с другом целоваться, все вчетвером, потому что, проводив гостей, в кабинет вернулся директор.

Читатель, не испытавший наших страстей, должен знать, что театр — это неизбежные поцелуи. И, пользуясь поцелуйным моментом, Р. сказал:

— Но если я приду к вам с новой режиссерской заявкой… Имею право?..

— Да, конечно, разумеется, — вполне искренне ответил мэтр.

— То артиста Р. я не займу… Это слишком дорого ему обходится…

— Вот! — Радостно и наставительно поднял палец Товстоногов. — Вы сделали правильный вывод!..

Утром позвонила Дина Шварц и сообщила, что о блоковской премьере сообщает всесоюзное радио и «Маяк», и добавила, как взволнованы ее гости, режиссеры документального кино Станукинас и Коган, и сам такой-то, и жена такого-то, и вдова того, который…

— Володя, скажу вам по секрету, Георгий Александрович жалел о том, что на нашем худсовете сказал о замене артиста Р. «*Зря я это при всех и вообще…*» Потом мы с ним обсуждали ваше индивидуальное свойство: стоит ввести дублера или сказать о такой возможности, и вы начинаете замечательно играть. Так было в «Дачниках», и вот в «Розе и Кресте» то же самое…

— Надо было дать сыграть принца Гарри, это было бы еще заметней, — сказал ненасытный Р., пользуясь случаем.

— Ну, вот, — сказала Дина, — все-то вам мало!..

На другой день после премьеры Р. появился в театре часа в два и нос к носу столкнулся с Товстоноговым.

— Тянет на место преступления? — с видом заговорщика спросил мэтр.

— Тянет, — подыграл ему Р. и снова за свое: — Может быть, восстановим сцену Бертрана и Гаэтана?.. Ее вспоминают…

— Нет, не будем к этому возвращаться, — отбил Товстоногов. — Это утяжелит восприятие. Даже блоковеды не имеют претензий — ни Орлов, ни Максимов. Я цитирую Максимова буквально, у меня хорошая память: «Это — адекватно Блоку, хотя я не очень люблю эту пьесу…»

— Заблудовский нравится всем.

— Кстати, вчера он играл хуже, нажимал. Скажите ему, чтобы он вернулся к прежнему варианту. — Гога приехал в театр только что, Дины еще не было, и он позвал: — Зайдемте ко мне!

Такие моменты умные артисты подстерегают, как хищники, и никогда не пропускают. Воспользовавшись добрым расположением Мастера, они прямо говорят, что скучают по работе с ним и грубо просят хорошую роль. А глупые, в ожидании того же, начинают разговор широкого профиля и остаются с голодным брюхом. Так у Р. и вышло. Впрочем, он хотел не роли, а большего. Сначала спросил, хороша ли новая пьеса Гельмана.

— Сделана математически точно, — живо откликнулся Товстоногов. — Двое при всех… Так и называется — «Наедине со всеми». Тяжелый развод, но виноваты не столько они, сколько общество. Труднопроходимо.

— Но вам нравится?

— Да, он очень растет. Мне не понравилась только «Обратная связь», это был повтор. А «Мы, нижеподписавшиеся» и эта демонстрируют очень сильный рост. Только пропустят ли…

«Ясно, — подумал Р. — В пьесе одна мужская роль, проблема в разрешении начальства, играть, конечно, Лаврову».

— Колкер тоже вас увлекает? — Музыкальный вариант «Свадьбы Кречинского» шел в оперетте, Саша написал музыку к «Смерти Тарелкина», и об этом заговорили у нас. Розенцвейг ворчал: предвиделись хлопоты…

— Да. Музыка должна помочь проходимости. Вопрос в том же. У Дикого это сняли. У Фоменко был приличный спектакль. Вы не видели?.. Это был неплохой спектакль. Но через три-четыре представления его тоже сняли. А тут, я думаю, будет прочней. Но пока у меня совсем мало времени на «Оптимистическую». Сегодня это нельзя делать, как романтическую сказку. Я буду спорить с собой. — Он имел в виду свой знаменитый спектакль в Александринке, удостоенный Ленинской премии.

— Самое интересное — спорить с собой, — дипломатично заметил Р., хотя в этом споре ему участвовать не хотелось.

Прошла ли новая обида? Нет, утихла, но не прошла. Думал ли Р. об уходе? Думал. Но он подробно записал разговор, который потому и был таким открытым, что Мастер хотел сгладить нанесенную обиду. По ее горячим следам. Это Р. если и не чувствовал, то чуял.

И он спросил о шведской постановке. Съездив в Швецию еще летом, Гога рассказывал, что артисты были в отпуске, и некого было смотреть, но его катали на катере и подписали с ним контракт; в сентябре нужно было ехать в Стокгольм распределять роли. Но тут потребовался отклик на очередной партсъезд, и Гога объявил «Оптимистическую». Обе работы пришлись на одно время, и возникла опасность платить неустойку шведам.

— Так постановка не отпала? — спросил Р.

— Нет, вы знаете, нет!.. Они заключили новый договор…

— И неустойку не взяли?

— Нет, нет! Я ведь тогда заболел, у меня было жуткое обострение язвы. Я попросил Министерство так и мотивировать, и сам позвонил директрисе театра. У меня с ней добрые отношения. Они перенесли на осень, и когда начнутся наши гастроли в Сибири, я приеду на открытие, а потом полечу в Швецию. Но я действительно был очень болен, — жалобно сказал он и добавил. — Конечно, если бы шведы узнали вторую причину, они могли бы разозлиться.

Теперь Р. знал обо всем из первых рук. Немного помолчали, и, закурив новую сигарету, Товстоногов спросил:

— А вы собираетесь продолжать работу в студии?

— Да. Параллельно с Блоком я поставил «Каменного гостя» и «Пир». Если бы студия жила под эгидой театра, у нее были бы другие перспективы.

— Мне это было бы не под силу, — сказал мэтр. — Слишком много всего.

— Я имел в виду формальную сторону, — открыл черные замыслы Р. — Мне всегда казалось, что у Мастера должны быть направления и студии, как когда-то во МХАТе. Это решало бы много вопросов, в том числе, занятость наших актеров. Студия пробует сложную, неосвоенную драматургию — Пушкин, Блок, Барри Корнуолл… Если бы я оставался у вас артистом, а студия превратилась в студию БДТ, мне хватило бы работы до конца жизни…

Р. шел ва-банк, и совершенно напрасно. Что такое студия при БДТ? Тот же «театр в театре». Стоило кому-то из его режиссеров набраться опыта, как Мастер начинал хлопотать о другом гнезде для птенца. Так было с Владимировым, Корогодским, Агамирзяном. Роза Сирота хотела получить для проб Малую сцену, и ей пришлось уйти…

Ответ Товстоногова был информативен и от острой темы уводил.

— Вы знаете, — сказал он, — Свиридов написал хорошую оперу, связанную с Пушкиным и уговаривал меня ее поставить.

Вообще-то говоря, Гога употребил другой глагол, более сильный, чем «уговаривал», и в тетрадке именно тот. Но одно дело клетчатый дневник и совсем иное — дольная проза. То, что в тетрадке — святая правда, в рассказе — глупая ложь. И, видит Бог, господа, сколько таких лечебных облаток пришлось нам глотать за долгую жизнь во имя законов прозы!..

— Свиридов — большой композитор, — сказал Р., скрывая горечь рухнувшей мечты, и добавил: — Гаврилин его обожает…

— Да, но я отказался, — сказал Мастер.

— Напрасно, — сказал Р. После хвалебного худсовета он все-таки обнаглел. — Вы же ставили оперы. Я бы с удовольствием вам помог, кое-что в

Пушкине до меня иногда доходит…

— Я знаю, — сказал он. — Если разговор опять возникнет, я подумаю…

— А вы дадите мне возможность войти в вашу лабораторию? — спросил Р.

Такую форму практиковал Союз Театральных деятелей: за мастером закреплялась группа — человек пятнадцать или двадцать — и они «повышали свою квалификацию» при Гончарове, Ефремове, Любимове. Окончив «лабораторию», очередные режиссеры иногда становились главными. Так что, задав этот вопрос, Р., с одной стороны, не скрывал амбиций, а с другой — заявлял о своей верности.

Товстоногов думал недолго.

— Поступайте к Эфросу, — сказал он. — Знаете, когда разбирают наши спэктакли, особенно исполнение ролей, и присутствует артист театра, это не очень удобно. Почему бы вам не поехать в Москву?.. Эфрос талантливый человек, сейчас он пересматривает свои взгляды, и это может быть интересно… А что вы собираетесь делать сейчас?

Вопрос означал, что Р. свободен и свободен в собственном выборе.

— Книжку о театре, — сказал он. — «Прошедший сезон или предлагаемые обстоятельства»… Иногда приятно посидеть за столом…

— Я вас понимаю, — одобрительно кивнул мэтр.

Отмечание блоковской премьеры вылилось во что-то благостно семейное, отчасти потому, что сели не в большом зеркальном верхнем буфете, а за кулисами, в «красном уголке» со сводчатыми потолками. И Гога смотрелся здесь не как сверкающий генерал, а как добрый папа, и Дина была тиха и несуетлива, и композитор Розенцвейг излучал сияние…

Не сиживали так, пожалуй, с тех пор, как не стало Лиды Курринен, заведующей реквизиторским цехом, прозванной «королевою». У нее собирались после рядового спектакля, скинувшись по «рваному». Уловив домашнюю атмосферу, молодой артист Валера Матвеев, высоченный и длиннолицый, похожий на молодого Пастернака, сказал, что за четыре года в театре, он в первый раз ощутил ту общность… Из которой… Которая… Ну, в общем, вы понимаете… Р. снова почувствовал опасность, но Товстоногов, как всякий гений и блестящий литературный герой, был прекрасен своей непредсказуемостью. Он поднял рюмку и глубоким задушевным голосом, заставившим всех замереть, сказал:

— Сегодня я хочу выпить за победу театра, победу, которая возникла не сама по себе. Личная инициатива одного человека стала нашим общим делом и принесла театру настоящую удачу, за которую я ему благодарен. Все-таки есть еще нечто такое, что заслуживает уважения, и, я бы сказал, подражания. Речь идет о воле — и он сделал цезуру…

Р. замер, как кролик…

Все застолье казалось оглушенным справедливостью, человечностью и величьем Г. А., а он все еще держал на весу мягкую руку с благородным голубым перстнем и наполненной рюмкой:

— Речь идет о воле Володи Р. Но не той воле, когда человек может давить

другого или других, а о настоящей художественной воле. Он услышал на театральном худсовете нелегкое в свой актерский адрес. Другой бы распался и расслабился, а он собрал всю волю и сыграл лучше. И у спектакля успех, и у театра успех! Выпьем за него, — задушевно закончил он, и все так и сделали.

Здесь появились участники «Цены», окончившейся на большой сцене. После Гогиной речи, о которой им тут же доложили, взял слово Басик и опять-таки по дружбе сказал о том же Р., его режиссерски-педагогическом начале и т. д. За ним встала Валя Ковель и стала пересказывать содержание вчерашних выступлений на городском худсовете.

Потом говорили Дина Шварц, Изиль Заблудовский, Лена Алексеева. Пошли параллельные тосты за Кочергина, Розенцвейга, помрежа Витю Соколова, дебютантку Галю Волкову и так далее, пока Р., во избежание перекоса, не поднял рюмку за Гогу, признавшись, как он боялся, что сцена боя отнимет много времени, а Мастер организовал ее за десять минут. И предложил всем выпить за «уроки Товстоногова».

И тут уже не только Р., но все испытали восторженный прилив любви и стали тянуться к мэтру и, по возможности, целовать, и Р. показалось, что Гога доволен, что хваленый инициатор не забывается и тактично расставляет верные акценты. Заговорили о театре в широком смысле.

Бас был в ударе и прекрасно рассказал, как, будучи в Москве, пошел к любимому МХАТу, а там — развал ремонта, даже святые стены обрушены; он проходит мимо кабинета Немировича, тот опустошен, поруган, только из незатянутого крана капает ржавая вода: «кап-кап»…

Женя Чудаков стал вспоминать репетиции «Двух анекдотов», и то, как покойный Саша Вампилов дал ему дружеский совет на все времена:

— «Старик, не меняй мебель!..»

И опять вступил Гога и стал доверительно рассказывать случаи из своей жизни. Как он попал на обсуждение спектаклей Мейерхольда в день появление в «Правде» страшной статьи «Сумбур вместо музыки». И он, студентик с Трифоновки, сказал, что надо различать творческое следование Мейерхольду — мейерхольдовщину без кавычек и дурное подражание — «мейерхольдовщину» в кавычках. И про Таирова. Как накануне распада и закрытия его театра там оказался юный Гога, и речь зашла о совместной работе, и Гога отказался, а Таиров сказал: «Может быть, именно вас мне и надо». Но не мог же Гога быть у него «комиссаром». И про Всеволода Вишневского. Как тот вынимал пистолет, чтобы прекратить опасные проработки Юрия Олеши. И про Немировича-Данченко. Какой он был маленький и розовощекий, с седенькой бородкой и в ботинках детского размера. И во время войны, вывезенный из Москвы в Тбилиси с так называемым «золотым песком» — Качаловым, Тархановым, Климовым, — он репетировал «На всякого мудреца», сидел в детских ботиночках и гонял стариков. И Гога своими глазами видел, как Немирович заставил Качалова сорок раз подряд исполнять один и тот же выход…

— Выход без главного предлагаемого обстоятельства — всегда провал! — воодушевленно объяснял Мастер, и все чувствовали, что ему с нами хорошо, и

ждали новых воспоминаний. Но тут он задумался и ушел в себя, очевидно, перебирая другие случаи и сцены, которых сегодня рассказывать не стал…

Фрагменты повести, напечатанной в кн.: Рецептер В. Э. Записки театрального отщепенца. — СПб., 2006. С. 64 – 128.

Юрий Рыбаков
ФРАГМЕНТЫ ВОСПОМИНАНИЙ

Товстоногову Фурцева предлагала Художественный театр. Это была любимая мысль Фурцевой. Я спросил Георгия Александровича, почему он не соглашается на это вроде бы лестное предложение. Он мне ответил, что для того, чтобы МХАТ стал таким, каким он хочет его видеть, ему нужно лет пять. «А такого времени, — сказал он, — у меня уже нет». Это был год примерно 1972-й. Это было еще до Ефремова[lxxviii]. Товстоногов был очень умный и расчетливый человек. Понимал, что переход во МХАТ — это не механическое дело. Там еще живы были корифеи, с ними возись еще. А здесь, в БДТ, было прочное, налаженное, отлаженное во всех частях, безусловное дело.

Поскольку я никак от него не зависел, не работал в театре, я никогда никакого трепета перед ним не испытывал. Но чувство огромного уважения было. И в этом смысле, может быть, какой-то трепет поначалу и имел место. С течением времени это прошло. Анекдоты с ним рассказывали друг другу. Любил их ужасно, сам как-то особенно смачно их рассказывал.

Все знают, что он был крайне наивным человеком. Долгие годы жизни в стерильной бытовой обстановке, когда человек не соприкасается с бытовыми мелочами и проблемами, — это могло создать такое жизнеощущение. Он не знал, что сколько стоит, он никогда сам не ходил в магазин. Весь быт его был Натэллой обустроен. Хотя у него были периоды вполне по быту трудные. После отъезда из Тбилиси, конечно, маялся маленько.

Был у него добрый гений — Константин Язонович Шах-Азизов. В Тбилиси вместе работали, потом Шах-Азизов перебрался в Москву, был замечательным директором ЦДТ и вытащил его из Тбилиси. После Тбилиси он помог Георгию Александровичу определить его бытовую и творческую судьбу.

За долгие годы борьбы и сражений в театре в нем произошел какой-то слом. Не берусь определить точно, в чем это выразилось, наверное, тут Достоевский нужен.

Я неодинаково отношусь к его спектаклям разных периодов. Хуже всего к «На дне». «Тарелкин», музыкальная проба Товстоногова, — хорошо, интересно, безусловно. Спектакль «На всякого мудреца» был здорово сделан. Это все хорошие спектакли мастера высокого класса. Но они не равны ни «Горю от ума», ни «Трем сестрам», ни «Мещанам», ни «Истории лошади», ни «Пяти вечерам», ни «Варварам». Вершинам. Те не попадали так точно во время и не имели такого узко-социального значения, а, наоборот, имели философский

смысл или, можно сказать, социально-нужный смысл, как «Пять вечеров» или «Старшая сестра». Позднее появлялись *просто* спектакли. В «Тихом Доне» было две крайности, два полюса — Борисов и массовые сцены. Ансамбля там не было. «На всякого мудреца» он почему-то очень любил, много раз эту пьесу в разных театрах ставил, и для меня — загадка эта его привязанность[lxxix]: почему он там ставил, сям ставил? Что он в пьесе видел такого для себя? Грубо говоря, с кем себя там ассоциировал? Мне не понятно. В БДТ это был в принципе хороший спектакль, его играли, превратив в цепь концертных номеров. Когда я приезжал в Ленинград, а в театре шел «Мудрец», — зайду в ложу, посмотрю кусочек — Басилашвили с Лебедевым играют концерт. Чего-то там все-таки не было. «На дне» я вообще не понял. Я воспринял эту его вещь как некое прощание… Мрачный спектакль, абсолютно безысходный по настроению[lxxx].

В самом болезненном для театра пункте — распределении ролей — он мог ошибиться, но не допускал компромисса. Скажем, вот случай с назначением Лаврова на роль Городничего (я, кстати, очень любил этот спектакль). Лавров и был ошибкой. Лебедев, наверное, подходил лучше. Почему-то Товстоногов, явно идя на домашний скандал, не сделал этого назначения. Он понимал, что Лебедев начнет играть традиционно, на своих штампах, придется его ломать. Кирилл Юрьевич сыграл, на мой взгляд, вполне интересно, это одна из лучших его работ. Но, наверное, любой актер в этом театре может вспомнить какую-то обиду, нанесенную режиссером. И это, к сожалению, закон театра.

Была еще организационная проблема БДТ. Она заключалась в том, что труппа неизбежно раздувалась, хотя в БДТ была не самая большая по численности труппа. Но все равно там было много людей лишних. А что вспомнят те, кого он уволил из театра, когда пришел? Они такой портрет главного режиссера нарисуют! Жестокое искусство. Может, всякое искусство жестоко, но писатель, живописец сидит себе, пишет, сам себе судья; а здесь, в театре, все на виду.

Товстоногов, что бы ни говорили о нем, был способен на компромисс. Прежде всего, в выборе пьесы. Например — «Оптимистическая трагедия». Уж больно велик был первый его спектакль, в Пушкинском. Чем был второй спектакль рядом с мощной босулаевской постановкой, правда, сильно напоминающей рындинскую[lxxxi], где все погружено в космические просторы? Как там замечательно играли! Вторая «Оптимистическая» оставила меня равнодушным… Для 1955 года «Оптимистическая» с ее не очень ясным, если разобраться, партийным смыслом и с не очень охотно принятым властями трагическим финалом, который наше начальство не любило по идеологическим мотивам, — это был не компромисс. Теперь это — золотой фонд советской драматургии. В сущности, даже выбор пьесы компромиссом еще не был. Товстоногов был совершенно искренне увлечен драматургией. Вот когда он повторялся, тогда это был уже компромисс. Так, компромиссом было повторение «Гибели эскадры».

Как ни странно, в число его великих спектаклей я записываю и «Хануму». Я просто обожал этот спектакль. Ежели его показывают по телевизору, я

обязательно смотрю, пытаюсь найти кассету, чтобы посмотреть еще раз. Какое ликование жизни! Жизнь прекрасна! — это самая лучшая из идей, какие существуют.

В жизни Товстоногов обладал идеальным чувством юмора. У него была манера вести разговор на грани шутки; о серьезном люди часто говорили в шутливом тоне. Поэтому он, наверное, и угадывал, чувствовал комедию. В конце концов, он комедий много напоставил. А «Энергичные люди»?..

Я вам скажу с грустью: на нашей с вами жизни такого театра уже не будет. Они рождаются чрезвычайно редко в таком качестве, в монолите, в такой кристальной форме. И какие художники с ним работали, боже мой! Никогда не ошибался в выборе художника. В этом проявлялась еще одна грань таланта Товстоногова — умение собирать вокруг себя талантливых людей. Какая труппа, какие художники! Рецептер, конечно, имеет основания жаловаться на него[lxxxii], Товстоногов сорвал его с места, но, думаю, даже Володя Рецептер должен быть ему благодарен. Ну и сидел бы себе в Ташкенте. А дальше в Ленинграде что-то не задалось… Не хочу оправдывать Товстоногова, не нуждается он в этом, но таких ошибок много у режиссеров.

Последнее его приобретение — Ивченко — очень удачное. А Олег Борисов был слишком мощной личностью. А когда две слишком мощные личности в искусстве сталкиваются, между ними не могут возникнуть ни искра, ни вольтова дуга. Это не то, что не дал какую-то роль, хотя у Борисова были претензии, наверное; это разное миропонимание, разные потенциалы личности. Я Борисова лично не знал, шапочное только было знакомство. Он мне казался человеком самоуглубленным, очень замкнутым, для которого процесс творчества, когда он настоящий, — это что-то болезненное. Так он играл Достоевского «Кроткую» — закрытый человек должен вот так открыться, с такой мерой распахнутости, незащищенности. Я вполне допускаю, что у Товстоногова и Борисова не могли не возникать неосознанные, несформулированные, внутрь запрятанные противоречия. Допускаю также, что эти противоречия возникли не сразу, и тогда возникли, когда у Товстоногова стало чего-то в творчестве недоставать, а Борисов еще был в силе. Впрочем, это домыслы… Хорошо бы бумажку, документ, архивную ссылку… С другой стороны, разве Борисов мало играл?

Товстоногов мог ошибиться, мог какую-то неожиданность устроить для всех, это да. Но в то, что это всегда исходило из творческих соображений, свято верю. Были обычные театральные драмы. Вот, например, в труппе есть пять человек, которые блистательно могут сыграть одну роль, когда вдруг сразу годятся на роль и Стржельчик, и Басилашвили, и Борисов, и Медведев, и Кузнецов. Назначить одного — естественно, остальные четверо обидятся, и кто-то со стороны скажет (хоть мы с вами) — зачем же он так? Как личность Товстоногов будет не только меня и вас занимать, но, думаю, многих.

Товстоногов открыл, сделал известным Смоктуновского. Спасибо ему. Ведь актер мог пропасть в безвестности. Я даже не понимаю, почему он из БДТ ушел. Думаю, что просто по какой-то житейской прихоти — Москва, позвали в

кино сниматься… Туда зовут, сюда зовут. Немножко ошалел. Товстоногов воспринял это жутко болезненно. Может быть — у меня есть такая версия, тоже театроведческая, — может быть, Смоктуновский чего-то испугался. Чего он мог испугаться? Получилось так, что после гигантского успеха первой редакции «Идиота» (вторая, по-моему, не имела такого успеха) у Товстоногова, на моей памяти, был один полностью неудачный спектакль, фальшивый: «Иркутская история», где Смоктуновский был занят. В моем воспаленном мозгу рисуется, что гигантский успех и очевидная неудача могли испугать эту «трепетную лань», хотя на самом деле она не такая была «трепетная».

В личной жизни у Товстоногова было много проблем, и одна из них — дети. Он очень хорошо к ним относился. Мы говорили с ним об этом. Он во многом должен быть оправдываем отцовством. Эти мальчики дались ему трудно. Человеку с грузинским акцентом пережить то, что он… Его бросили с маленькими детьми. Натэлла его спасла. Сандро работал в Тбилисском театре им. А. С. Грибоедова. Я там один раз у него был. Нормальное впечатление. Потом он переехал в Москву, не без помощи папы. Бодро начал. Никаких злых чувств я к нему не испытывал, да и не испытываю доселе. Какие-то спектакли получались. Вполне приличным был спектакль об эмиграции еврейской[lxxxiii], довольно долго шел. Полагаю, что нормальной профессиональной подготовкой он обладает. Возможности работать в режиссуре у него есть. Но он странно не вписывался в московскую театральную жизнь. Я из симпатии к папе — и к нему тоже — собирался ему помогать. В БДТ, например, была группа интеллигентов, которые создавали ауру театра. В этом числе Д. М. Шварц, Р. М. Беньяш. Фонтанка работала своим авторитетом. И я предложил Сандро: «Ты человек в Москве новый, давай как-то будем привлекать к тебе людей, прессу, в антракте кофеек…» Хотел завлитом на общественных началах стать. Он был один, как перст, ничего не хотел, не умел. Так и сидел один, никаких контактов. Это меня удивило, я понял, что он сгорит здесь от одиночества. Какой-нибудь конфликт в театре — и все, он подвешен. А поскольку основания для конфликтов были, то он быстро и вылетел.

И вот смотрите: все трое детей из этого семейства — Сандро, Нико и Алеша (сын Лебедева и Натэллы, племянник Товстоногова) — закончили Академию театрального искусства. И никто не состоялся, в сущности. Алеша учился на оперной режиссуре, но каким-то бизнесом занялся…

Что касается женщин, то Георгий Александрович их любил, правда, но об этом надо у других людей спрашивать. Почти до самых последних его дней кто-то у него непременно был. Он умел это не афишировать, скрывать. Я спрашивал у него про жену его, Кондратьеву… По мнению Натэллы, это была просто сумасшедшая. И когда он не дал ей какую-то роль, то просто сошла совсем с ума, они расстались, она вышла замуж за какого-то художника. И Канчели убежала от Товстоногова к одному художнику. Думаю, что это могло дать толчок каким-то его внутренним переживаниям, комплексам…

Когда затевалось издание его книжки «Круг мыслей»[lxxxiv], то я решил, что книга не должна быть традиционным сборником статей. Я придумал свою композицию, которую Георгий Александрович, однако, не принял, и издательство тоже не приняло, и книжка вышла в традиционном варианте. По этому поводу мы с ним встречались. У нас тогда было в основном общение литературное — подготовка статей, изданий. Не секрет, что иногда мы, театроведы, помогали ему писать. Из москвичей, во всяком случае, знаю про себя, А. П. Свободина и В. Ф. Рыжову. Второй наш литературный контакт был связан с подготовкой книжки, которая вышла под названием «Беседы с коллегами»[lxxxv]. Мы ее готовили вместе с В. Ф. Рыжовой. Это был самый конец его жизни. Эта книга составлялась из готовых статей и из многочисленных неправленых стенограмм его режиссерской лаборатории — диалогов, творческих дискуссий. Как всякие стенограммы, они были очень сумбурны, и мне казалось, что нельзя их так оставлять — или очень сильно переработать, или вообще не давать. Я и представил вариант книжки, как я ее понимал, сильно ужатый. Разговор по этому поводу состоялся у Товстоногова в кабинете. Он зло возразил против моего плана. Это был 1987-й год. Георгий Александрович был раздражен, видимо, плохо себя чувствовал. Я тогда, наверное, был несправедлив, подумал, что он просто хочет, чтобы книга была большой, толстой. Но сегодня, пересматривая эту книжку, я думаю, что тогда я все-таки был прав. Если «Круг мыслей» известен театральной публике, как и «Зеркало сцены» [lxxxvi] (два издания выходило), то эта книжка прошла совершенно незаметно. Ее ужасно трудно читать. В тот раз, в 1987-м, он был очень зол на меня, — не могу сказать, накричал — нафыркал. Никаких аргументов он особенных не приводил и не слушал моих — у него уже было свое решение — тот вариант, который предложила Валентина Федоровна Рыжова. Весь эпизод занял полминуты… Но у меня он оставил не совсем приятное впечатление. Ничего страшного не произошло, вот только за книжку все-таки обидно. Она могла быть лучше.

Я познакомился с ним лично довольно поздно. А как режиссера узнал, если не ошибаюсь, в конце пятидесятых. Вернее, не узнал, а был на всю жизнь им заворожен. Я видел в Ленкоме «Гибель эскадры», «Дорогой бессмертия». Хорошие были спектакли, но какого-то потрясения я не припоминаю. Потрясение было, когда я увидел «Варваров» на гастролях БДТ в Москве. Если память мне не изменяет, они сыграли его тогда большее число раз, чем планировали, спектакль имел грандиозный успех. Это пятьдесят уже девятый год, кажется. Вот тут произошел совершенный переворот в моем «театральном» сознании, хотя к этому времени я уже и в театре работал, и в СТД работал, и уже, кажется, начал работать в журнале «Театр». Тут весь мой театральный опыт был перечеркнут — и начался какой-то новый отсчет. Вот что такое в искусстве театра «хорошо». Ну, а потом «Пять вечеров» — и пошло-поехало. С какого-то момента я, как и многие другие театральные московские критики, старался не пропускать премьер. И всегда, как входишь в театр, видишь специально отведенный ряд — и там сидят московские и ленинградские критики; в ряд, все главные. Но через много-много лет приехал

я на какую-то премьеру — и этот ряд уже не был заполнен. Началась какая-то полоса спада. Ну, естественно, уже Георгий Александрович был болен, что-то уходило из его некогда мощного искусства. И вот сейчас, когда я пытаюсь написать книжку о Товстоногове[lxxxvii], я думаю, что эта книжка должна быть о спектаклях-шедеврах. То, что ушло, то, что было как бы шлаком времени, то, что он вынужден был ставить к юбилейным датам («Правду! Ничего кроме правды!»), — это все не должно считаться.

Я думаю, что не было в нашей послевоенной истории режиссера, который оказал бы такое мощное влияние на все. При звонкости Таганки, при тонкости Эфроса — они были замечательными, но исключительными явлениями, чей опыт практически нельзя в себе переварить и все же следовать своим путем. А Георгий Александрович, как человек, удивительным образом сочетавший новизну и традицию, какой-то культурный пласт, культурные столпы, и в то же время давший образцы новой современной правды в искусстве, — по-моему, более всех повлиял на театр. Его ученики сегодня работают именно как группа последователей. У него были ученики и в более широком смысле слова, которые через его театр прошли: Корогодский, Владимиров, Агамирзян… Я не говорю про фигуры меньшего масштаба. Мы можем найти и в провинции его преемников, образующих товстоноговскую школу. Хотя Анатолий Васильев, скажем, и преподавал в ГИТИСе, и, наверное, выпустил немало талантливых людей, но все-таки это не школа… Школа — это заслуга Товстоногова.

Когда меня из журнала «Театр» «попросили», это было в декабре 1969-го года — снимали нас со скандалами, со всякими обсуждениями, статьями в газетах и журналах, «Огонек» софроновский упражнялся на нас[lxxxviii] — тем не менее, это было сделано по отношению ко мне довольно мягко в том смысле, что никаких волчьих билетов мне не давали и даже предлагали разные хорошие должности: ну, скажем, в издательстве «Искусство» место заместителя главного редактора. Но я был все-таки травмирован и решил, что мне надо посидеть некоторое время тихо, и сам попросился в Институт искусствознания. Туда меня и взяли рядовым сотрудником. Там я стал писать работу о Товстоногове как диссертационную. И через несколько лет я ее защитил, а потом — то ли я предложил, то ли как-то это само возникло (я даже сейчас не помню), но ленинградское отделение издательства «Искусство» предложило мне издать книгу[lxxxix]. Текст ее сильно отличается от диссертационного. После выхода книги наши отношения с Товстоноговым стали ближе, хотя никакого панибратства никогда не было.

Я не помню, когда мы встретились в первый раз. Скорее всего, в журнале «Театр». Он был членом редколлегии, но он никогда специально не приезжал на заседания, просто иногда нам удавалось его затаскивать в журнал. Все его большие статьи опубликованы были в «Театре», начиная с той памятной и, по-моему, очень хорошо проведенной дискуссии о режиссуре[xc]. Я часто предлагаю в качестве дипломных и даже диссертационных работ эту тему, почему-то никто не берет. Между тем, именно с этой дискуссии началось очищение и переворот в театральных мозгах, тогда вообще началось «цветение

разнообразий» в режиссуре. Как я говорил, писать ему помогали, но он и сам мог написать. Все-таки он был человеком высокой культуры. Он был страшно начитан. Я не знаю еще режиссеров, которые бы говорили на двух, а, считая грузинский и русский, на четырех языках. Он совершенно свободно владел немецким языком и французским очень хорошо. Он учился в немецкой школе «Петершуле» и очень любил говорить по-немецки, часто вставлял какие-то немецкие словечки в свою речь. По спектаклям его было видно, как он начитан. Я помню, поразился, увидев у него на столе в момент работы над «Историей лошади» какую-то книгу по истории конезаводства в России. Вот так его режиссерская фантазия и режиссерская точность подпитывалась огромным литературным, культурным, историческим материалом. В его домашнем кабинете замечательная библиотека. Там такое количество альбомов по изобразительному искусству, по архитектуре… Причем книги на самых простых полках стояли, знаете, — вот что очень изумляло. В гостиной — красное дерево и прочее, а в кабинете — нет; простой стол, по-моему, сделанный столярами в театре. Или, скажем, когда он делал в кабинете ремонт, обои были куплены самые дешевые и наклеены рисунком к стене, а обратную, белую, сторону обоев ему выкрасили под цвет николаевского сукна[xci]. Собирал маски. Вдоль периметра кабинета висели всяческие африканские, азиатские и прочие маски. Натэлле говорю: вы позовите кого-нибудь, запишите, инвентаризируйте библиотеку, постепенно ведь тот возьмет, этот возьмет, смотришь — и растащат… Там явно были дорогие издания. Увлекался спортом. Я помню, мы вместе с ним смотрели в Москве по телевизору Мохаммеда Али. Было понятно, что Мохаммед Али — великий человек, и Георгий Александрович с горящими глазами смотрел этот бой, этот захватывающий поединок.

Мне очень нравилось, скажем, что у него дома на письменном столе — он курил практически не переставая — вместо пепельницы стояла половинка металлической коробки из-под кинопленки. В нее можно было много окурков накидать. Я тоже как-то нашел себе такую половинку коробки, правда, у него была большая, а я из-под восьмимиллиметровой пленки достал, так что моя была поменьше.

Самая драматическая история у Товстоногова произошла со спектаклем «Дион». Эту историю очень хорошо описал автор этой пьесы[xcii] Л. Г. Зорин — и в журналах, и в вышедшей недавно книжке. Замечательная книжка. Автор, конечно, собой там любуется, и каждое его душевное движение приобретает космический характер, но, тем не менее, это отличная книга. Я ее с захватывающим интересом прочитал и даже перечитываю кое-какие кусочки. В ней вся история нашего театра, начиная с конца 1950-х годов. Прекрасен портрет Товстоногова, написан с литературным блеском. И портрет Ефремова. В общем, всех режиссеров, с которыми он сталкивался. Кстати, там упомянут и я.

Я в истории с «Дионом» принимал некоторое участие. Во-первых, я хотел напечатать пьесу Зорина в журнале «Театр». Во-вторых, я поехал на премьеру

потому, что было понятно — так просто этот спектакль не пройдет. Слухи доходили. Приехали мы на премьеру[xciii]. Там было много москвичей. После просмотра состоялось обсуждение спектакля. Но я на этом обсуждении почему-то не был, думаю, что я в это время был в обкоме. Я только что пришел тогда в журнал, пришел из ЦК, то есть за мной был какой-то незримый авторитет работника ЦК. Это тогда многого стоило, и так как борьба уже за спектакль разгоралась, я пошел в обком и вел там разговор о спектакле. Была там одна симпатичная женщина, сейчас не помню ее фамилии, которая, как мне казалось, может склониться в сторону одобрения спектакля. Но спектакль запретили. Это была драматическая ситуация. Она стоила Товстоногову большой крови и огромного душевного напряжения. Иногда слышишь, что, мол, струсил Товстоногов, надо было стоять до конца. Я не думаю, что он струсил, он просто понял, что все может кончиться не только тем, что снимут директора, которого он уважал (директором был тогда Л. Н. Нарицын); директора сняли бы и исключили из партии…

А со стороны обкома вопрос был поставлен демагогически и провокационно: мол, решайте сами. Мы вам свое партийное мнение высказали — спектакль был показан партийному активу, — а вы решайте. А это был злобно настроенный зал. Сначала был сделан прогон спектакля для критиков, потом — специально для партийного актива. Если бы все решилось так, как хотел театр, это могло кончиться и снятием Товстоногова, а в худшем случае — расформированием театра. Ибо коллектив мог начать какие-то — пусть, скажем, скромные, — но акции протеста, это и могло стать поводом для разгона. Это был великолепный спектакль. Если только перечислить артистов, занятых в нем, уже будет понятно, что это был замечательный спектакль: Доронина, Шарко, Лебедев, Юрский, Стржельчик. Пьеса мне нравится до сих пор. Я считаю, что и сейчас ее можно играть. Еще пытался защитить спектакль человек по фамилии Евсеев. Он был начальником управления театров при министерстве культуры. Он вел само обсуждение. Как он был назначен на эту должность — это совершенно не понятно. Это был человек, который искренне любил искусство. Он был грешник, бабник, пьяница, но, тем не менее, очень живой человек. Было видно, как он пытается защитить спектакль, но у него и свои дела имелись.

Когда я вернулся в Москву, мне позвонила Фурцева и грозно, и злобно спросила: «Кто это вам разрешил печатать пьесу?» — «Редколлегия», — говорю. Было понятно, что через цензуру она не пройдет. Сделали массу смешных поправок, но это дела не могло спасти. При этом в Москве в театре Вахтангова пьеса пошла. Шла она довольно долго, но это был вариант уже настолько оскопленный — и по тексту, и по решению, — что никакого сравнения с товстоноговским вариантом делать было нельзя.

Всплывают в памяти какие-то отдельные его фразы. Тогда все увлекались Петрушевской. Я спросил, почему он не ставит Петрушевскую. Он ответил замечательно: «Вы знаете, я давно не ездил в общественном транспорте». По-моему, очень хороший и точный ответ. Даже думаю, что спектакль «Прошлым

летом в Чулимске» не получился потому, что Вампилов и Товстоногов были разделены поколением, а может, и двумя. В том смысле, что эти проблемы, эта атмосфера уже были ему не близки. И это драма. Он все понимал и чувствовал — я немножко на его репетициях «Чулимска» сидел и слышал, как и что он подсказывал актерам, — подсказки были какие-то неожиданные…

Я думаю, что даже личность режиссера такого масштаба все равно имеет пределы. Так, верно, у всех великих. Может быть, один Немирович сохранил до глубокой старости художественную мощь. Остальные все-таки выдыхались, у них наблюдалось расхождение со временем. Жизнь Товстоногова и жизнь многих других режиссеров его времени, его поколения — это же трагическая цепь компромиссов между требованиями власти, идеологии и собственной душевной потребностью. Не говорю о других театральных ситуациях, которые очень больно ранят лидера театра. Ну, скажем, у Товстоногова — уход Дорониной, поведение Смоктуновского, которого приняли со всей душой, а он довольно некрасиво поступил, театр бросил…

Пожалуй, таким же для него драматическим и так и не разрешенным остался конфликт с Розовским по поводу «Истории лошади». Он очень тяжело это переживал. Розовский действительно много сделал вначале и потом даже пытался по процентам высчитать, сколько он сделал, — но это бессмысленное занятие, потому что только последний мазок превращает эскиз в картину, и это — мазок мастера. Я-то видел, как у Розовского получался мюзикл с поверхностной проблемой: ты другой, ты пегий… Мюзикльчик, может быть, симпатичный, но не более. А когда перенесли все на большую сцену, стало понятно, что Товстоногов извлекает из материала *нечто*, в общем используя прежние мизансцены, хотя и не все, и превращает все из эпатирующего мюзикла на толстовский текст в трагедию. Видно было, как вырастают актеры, как задача меняется, из маленькой перерастает в гигантскую. Получилось то, что получилось. Но человеческий конфликт — он очень дорого ему стоил.

Сейчас уже не восстановить подробностей той истории. Версия Розовского: почувствовав, что тут может быть грандиозный успех, Товстоногов отнял спектакль. Версия, которую я слышал от Лебедева, что артисты были недовольны Розовским-режиссером. Всем казалось, что надо это делать по-другому. И обратились к Товстоногову. Я думаю, было и то, и другое. Действительно, Лебедев мог почувствовать успех и убедить Георгия Александровича взять постановку в свои руки. С другой стороны, здесь мог быть и чисто творческий порыв, без всякой корысти, без расчета на всемирный успех, который пришел потом. Просто захотелось взять и сделать спектакль по масштабу театра. Розовский имел возможность поставить «Историю лошади» в Риге, в Москве[xciv] — он поставил. И что? Был такой успех? Не было такого успеха. Так что тут Розовскому большое спасибо за идею, он грандиозный выдумщик, увидел, что Толстого можно сыграть. За одно это Розовскому в ноги надо кланяться. А уж сделать то, что сделал Товстоногов, — это Розовскому, так сказать, не по его «режиссерскому карману».

Я вижу Товстоногова, прежде всего, человеком театральным. Хотя,

конечно, человеческие ценности теоретически должны иметь силу во всех сферах жизни. А театр — такое место, где надо все время «театральный коэффициент» применять. Этот «коэффициент» должен постоянно присутствовать. И абсолютного здесь ничего быть не может. Ну, скажем: работал он с одним артистом, они были в добрых отношениях, почти в дружеских. Но в какой-то момент то ли Товстоногов как режиссер перерастает этого артиста, то ли в артисте что-то происходит, и он останавливается в своем творческом движении, — но возникает не только творческий, но и, поскольку это был близкий человек, человеческий конфликт. Режиссер перестает занимать артиста в спектаклях, тот пишет ему письма, пытается поговорить, обсудить… Да, можно посмотреть с точки зрения артиста — и увидеть предательство. Можно посмотреть и со стороны режиссера (Товстоногова в данном случае), которому этот артист стал неинтересен. И таких случаев очень много. Недавно Марк Захаров, с которым я в добрых отношениях, вспомнил, как он приходил ко мне советоваться, брать ли ему Ленком, и как я посоветовал ему брать, — а потом сказал: но, по крайней мере, лет пять не давай никому ставить. С этой позиции можно посмотреть на взаимоотношения Товстоногова с Юрским. Тут, с одной стороны, режиссерская ревность, а с другой — с точки зрения руководителя театра, — если Юрский как режиссер вырастет до значительной величины, неизбежен «разболтинг». Так устроен театр — обязательно кто-то возьмет верх.

Запись беседы. Публикуется впервые.

[lxxviii] О. Н. Ефремов пришел во МХАТ в 1971 г.

[lxxix] «На всякого мудреца довольно простоты» Товстоногов ставил пять раз. Товстоногов видел в пьесе «тему русскую и общечеловеческую». «В последнем я убедился, когда в 1965 году поставил эту комедию в Варшаве. Даже такой умный и просвещенный человек, как Аксер, руководитель театра “Вспулчесны”, недооценил тогда общечеловеческую значимость пьесы. Он предупреждал меня, что Островского в Польше не очень любят и спектакль, вне зависимости от его качества, пройдет недолго. Но спектакль прошел пятьсот раз, что для Варшавы является редким явлением». (Товстоногов Г. Беседы с коллегами: (Попытка осмысления режиссерского опыта). — М., 1988. — С. 444). Немаловажно и то, каким образом Товстоногов решал спектакль по пьесе Островского: «Довести ее до остроты щедринской сатиры, до абсурда, который в ней заложен». (Там же).

[lxxx] «На дне», последний спектакль Товстоногова, действительно был мрачным и прощальным, и в то же время — возвышенным.

[lxxxi] А. Ф. Босулаев — художник «Оптимистической трагедии» Товстоногова в Театре драмы им. А. С. Пушкина; В. Ф. Рындин — художник «Оптимистической трагедии» А. Я. Таирова в Камерном театре в 1933 г. Товстоногов не скрывал, что идет вслед за Таировым.

[lxxxii] В. Э. Рецептер приглашен из Ташкента в 1962 г., ушел из БДТ в 1986 г.

[lxxxiii] «Шолом-Алейхема, 40» А. Ставицкого, 1986 г., Московский драматический театр им. К. С. Станиславского.

[lxxxiv] Товстоногов Г. Круг мыслей. Л., 1972.

[lxxxv] Товстоногов Г. Беседы с коллегами. М., 1988.

[lxxxvi] Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2-х кн. Л., 1980. То же: 2-е изд. — Л., 1984.

[lxxxvii] Началом ее, по-видимому, является «Молодой Товстоногов» (Театр. — 2003. — № 4).

[lxxxviii] Драматург А. Ф. Софронов был главным редактором журнала «Огонек» в 1953 –

86 гг.

[lxxxix] Рыбаков Ю. Г. А. Товстоногов. Проблемы режиссуры. — Л., 1977.

[xc] Дискуссия проходила в 1960 г. в нескольких номерах «Театра», но сразу же сосредоточилась на полемике между Товстоноговым и Охлопковым. Товстоногов отвечал на статью Охлопкова «Об условности» «Открытым письмом Н. П. Охлопкову» во 2-м номере «Театра», Охлопков Товстоногову — в 8-м.

[xci] То есть зеленого, цвет военного обмундирования при императоре Николае I.

[xcii] См.: Зорин Л. Записки драматурга. — М., 1995.

[xciii] Премьеры не было. Состоялся только просмотр для театральной общественности 28 мая 1965 г.

[xciv] «Историю лошади» М. Г. Розовский ставил в Театре русской драмы в Риге в 1979 г. и в театре-студии «У Никитских ворот» в Москве в 1986 г.

Людмила Сапожникова
ОН НЕ ПРОЩАЛ БЕЗВОЛИЯ

«В прошлом мне лучше — я отправляюсь туда…»

Мария Бабанова

25 декабря 1965 года в БДТ состоялся худсовет театра. Я пришла на него не показываться, а подыграть одному актеру, который почему-то не явился.

Просматривали десять актрис. Почти все они играли отрывки из спектакля «Три сестры», — показывались на роль Ирины. И тогда я решилась показать свою Ирину — без партнера. Читала по памяти монологи Ирины из всей пьесы. Наверное, по молодости и неопытности я не испытывала страха перед Товстоноговым, — может быть, не понимала, перед кем я выступаю: из спектаклей БДТ я видела только «Горе от ума». Когда я закончила, Георгий Александрович спросил, у кого я училась. Я сказала: у Василия Васильевича Меркурьева и Ирины Всеволодовны Мейерхольд. «Прочитайте еще что-нибудь», — очень мягко и с любопытством попросил Товстоногов. Я приободрилась и прочитала монолог Ларисы из «Бесприданницы». В результате, к моему изумлению, я была приглашена в Большой драматический театр на роль Анны в «Варварах» и на роль Ирины в «Трех сестрах». Меня представили Розе Абрамовне Сироте, которая должна была вводить меня в эти спектакли.

Театру предстояло ехать на гастроли в Лондон и Париж со спектаклями «Идиот» и «Варвары».

Меня ввели на роль Аделаиды в «Идиоте» — в этой маленькой рольке я и вышла впервые на сцену БДТ. Это была новая версия спектакля: все исполнители были новыми, кроме Смоктуновского, Лебедева и Дорониной. Ольхина была моей матерью, Стржельчик — моим отцом (телевизионную запись этого варианта, во всяком случае, фрагментов, часто показывают).

Роль Анны в «Варварах» мне удалось сыграть только в единственном полном прогоне. К сожалению, из-за болезни Луспекаева спектакль больше никогда не шел. В Лондон вместе с «Идиотом» поехали «Бабушка, Илико и Илларион». Свою Ирину в «Трех сестрах» я все-таки сыграла, но несколько

позже, в 1967 году, с Тузенбахом — Рецептором.

Сильную руку режиссера Товстоногова по-настоящему я ощутила на репетициях спектакля «Мещане». Хотелось высоко и романтично сыграть свою Полю, которая любит театр, ее любимый герой — Дон Сезар де Базан. Но Товстоногов мягко, до обидного просто «опустил меня на землю»: сократив у меня много текста, увеличил зоны молчания, которые мне, еще неопытной актрисе, оказались очень нужны и удобны. Они позволили мне больше видеть и понимать — и как Поленьке, и как Людмиле Сапожниковой, оказавшейся внезапно частицей поразительного, блестящего ансамбля, состоявшего из опытнейших актеров! Я не переставала восхищаться Лебедевым, Трофимовым, Поповой… Я искренне любила своего сценического жениха Нила, совершенно не отделяя героя от исполнителя.

Спектакль был выпущен за три месяца! Костюмы подбирались в срочном порядке, пальто сшили одному только Бессеменову и, кажется, успели с костюмом для Людмилы Макаровой (Елены). Мне достался костюм Дорониной — Лушки из «Поднятой целины», его немножко ушили, поскольку я была субтильнее Татьяны Васильевны (так же потом на меня перешивали ее платье из «Горе от ума»). Последние две недели перед выпуском Георгий Александрович репетировал так стремительно, что я не успела даже испугаться и почти не волновалась на сдаче спектакля. Я была просто счастлива, — оглушительный успех спектакля делал меня счастливой за всех, за все, а моя роль казалась мне такой маленькой и незначительной, что вроде бы нечем особенно было гордиться. Но меня заметили и хвалили. Как я была рада, когда ко мне в гримерную зашли Юрский и Шарко и поздравили с удачей.

Спектакль оказался для меня судьбоносным. Есть странные совпадения: я поступила в театр 25 декабря 1965 года, премьера спектакля «Мещане» состоялась ровно через год — тоже 25 декабря! С этим спектаклем я объездила полмира! С этим спектаклем, с этим коллективом, с этим главным режиссером во главе.

Хотя были с этим спектаклем и проблемы. Николай Николаевич Трофимов славился тем, что постоянно забывал текст. Георгий Александрович, зная эту его особенность, придумал мизансцену, чтобы я сидела за самоваром, вполоборота к публике и тихонечко подсказывала своему батюшке текст длинного монолога. Однажды Мария Александровна Призван-Соколова меня чем-то отвлекла, чашку какую-то подвинула, а он забыл следующую реплику. Повисла пауза. Хорошо, Евгений Алексеевич нашелся. Но выговор от Г. А. был мне: «Я специально вас посадил за самовар, чтобы вы подсказывали!»

Репетировали не все ровно. Певчего Луспекаев должен был играть, именно его Г. А. имел в виду изначально. Репетировал тот прекрасно. Учил меня, как самовар тяжелый носить: «Что ты его, как пушинку несешь? Он же тяжелый! Почувствуй тяжесть, медленней ступай». Но потом Луспекаев заболел. Пригласили Панкова. У него ничего не получалось. Г. А. был недоволен им, мучился с ним страшно. И спиной его ставил, ручки у него были маленькие, кулачки мелкие, несмотря на дородное тело… Георгий Александрович хотел из него айсберг сделать. Чтобы был человек-гора. А позже Стржельчик играл что-

то совсем другое — этакого актера, наглого квартиранта… Но Г. А. уже не было, никто не мог подсказать, подправить… Роль пропала.

Когда вышел фильм «Мещане», Георгий Александрович очень огорчился: играли уже совсем не так, как на сцене, кричали… Позже он и записью «Ханумы» остался недоволен. Спектакли Товстоногова действительно много теряли при переносе со сцены на экран…

А тогда, в конце 60-х, я все больше узнавала его личность, все больше восхищалась им и одновременно все больше боялась его, что, наверное, было вредно: страх мешает актерской свободе. Странно объяснять его воздействие на тебя: он был очень обаятелен, наблюдать его — удовольствие, но общаться с ним было не просто — его пристальный взгляд заставлял меня порой цепенеть. Иногда на репетициях в своей неумолимой требовательности он был очень жесток. Я познакомилась с этим его качеством не сразу, не в «Мещанах», где доброта его ко мне была безграничной, а гораздо позже.

Шел спектакль по пьесе Веры Пановой «Сколько лет, сколько зим». У меня была роль старшей дочери героини, которую играла Зинаида Шарко. Я много присутствовала на сцене — почти бессловесно, наблюдая за матерью, — и бессловесно же я восхищалась самой Шарко как эффектной женщиной и блестящей драматической актрисой. Но на репетициях этого спектакля мне было очень трудно. Требовательность мастера как будто превышала значение моей роли. Я не понимала, в чем дело, переживала, нервничала и «зажималась».

Но впереди меня ждал праздник — роль Софьи в любимом мною спектакле «Горе от ума»! Вдруг вывесили приказ о вводах: Панкова на роль Фамусова и Сапожниковой на роль Софьи. Это было неожиданно и страшно и, что говорить, после блистательной Дорониной — опасно. Перед встречей с моим главным партнером — Юрским — радость и ужас охватили меня одновременно. Благодарность и восхищение я испытываю и по сей день, вспоминая два года, которые я рядом с ним существовала в этом чудном, гармоничном театральном произведении.

Каким бы ни был Товстоногов на репетициях — добрым, мягким или, напротив, придирчивым и сердитым, я до поры до времени чувствовала на себе его режиссерский взгляд, оценивающий и внимательный, требовавший от меня развития и видевший для меня путь. Наверное поэтому он предложил именно меня режиссеру Марку Розовскому на главную роль в спектакле «Бедная Лиза». Спектакль предполагался в жанре мюзикла, что особенно мне нравилось, — я ведь любила петь и с громадным удовольствием спела все музыкальные номера. Розовский был доволен. Но его способ репетировать был мне труден, и я не всегда понимала его задания. К тому же я по натуре, что называется, «самоедка», а Розовский, по-видимому, усмотрел в моем поведении «линию», тайный умысел. Теперь я прочитала в его воспоминаниях, что я действовала «по распоряжению своего любимого главного режиссера». Это, конечно, чушь! Я подвела своего любимого главного режиссера, зайдя в тупик и отказавшись уже на самом финише от роли, чего Товстоногов не понял и не принял. Он понимал работу актера как проявление не только дарования, но обязательно воли и честолюбия, как он сам мне говорил. Безволия в акте творчества он не

прощал. На какое-то время я перестала чувствовать на себе его пристальный, заинтересованный взгляд, но я всегда ему верила и всегда терпеливо ждала новой работы.

Наверное, никто не понимает так слова Нины Заречной: «Умей нести свой крест и веруй!» — как актеры. Это стало мне ясно не сразу, не тогда, когда разразилась надо мной эта беда с «Бедной Лизой», а постепенно, когда жизнь в театре приучала меня к терпению. Последний спектакль, который я репетировала с Товстоноговым, были «Рядовые». И пьеса, и роль мне не очень нравились, но я как палочка-выручалочка согласилась. Наверное, ту же функцию мне уготовили на репетициях «Прошлым летом в Чулимске». Товстоногов выстраивал роль Валентины на меня, после прогонов меня поздравляли и Эмма Попова, и Сергей Юрский. Но на премьере играла уже Головина… Когда не было больших ролей, получала эпизоды и делала, что могла, довольствуясь порой просто участием в хороших спектаклях, как это было в «Третьей страже» или «Дачниках».

Может быть, этот «крест» я не так остро ощущала при Товстоногове. Я очень любила ходить на его репетиции — даже когда не участвовала в них, при нем это разрешалось всегда. Первая читка, экспозиция — как это было блестяще! А репетиции на сцене — актеры слушались его, как дети. Это была «великая магия» — забыть это невозможно.

Написано специально для этого издания. Публикуется впервые.

Лев Стукалов
ВСЕ БЫЛО КАК ОТКРЫТИЕ

Я думал о Товстоногове по дороге в театр[xcv], и мне пришло в голову, что вот была роскошная трапеза, за столом сидели люди, держали вилки, ножи. Прошло время, на скатерти остались только какие-то крошки… Боюсь, что мои воспоминания из этого разряда. «Уже и следа от гвоздя не видно, на котором висела шляпа», как писала Юна Мориц.

Я рос в среде, совершенно чуждой театру. Но занимался самодеятельностью. Однажды — мне было лет пятнадцать — я шел в студию Герценовского института[xcvi] с приятелем Колей Беляком. Он мне говорит: «Слушай, а ты не пробовал заняться режиссурой?» Я и слова-то такого не знал. «Я сейчас очень увлечен Мейерхольдом. А есть еще Георгий Александрович Товстоногов». Это имя я услышал впервые. Потом, после большого перерыва, когда я узнал, кто такой Товстоногов и что он такое для театра и для нашего города, когда, успешно учась в Кораблестроительном институте, я год за годом поступал в Театральный институт — на актерский, на режиссерский, вдруг, когда жизнь подошла к перекрестку и надо было что-то решать окончательно, я узнал, что набирает студентов Товстоногов. Стал очень серьезно заниматься — изучал историю театра, сидел в Театральной библиотеке с жирным котом под лампой… Не хотелось выглядеть совсем уж невеждой и неучем. Среди прочего я еще занялся практической режиссурой. Прочел тогда повесть Стейнбека

«Люди и мыши» и безумно возгорелся поставить. Мне люди, которым я до сих пор благодарен, просто так сделали инсценировку, и в подвале с остатками студии я стал лепить спектакль.

И тут я услышал, что Георгий Александрович выпускает курс и делает с ними дипломный спектакль «Люди и мыши». У меня внутри началось безотчетное негласное соревнование, непонятно чего с чем. И вот я иду в Театральный институт на первый экзамен. Шел и думал только одно: «Лишь бы не коллоквиум». Само слово меня с ума сводило. Первым должен был быть экзамен по мастерству. Все ждут Георгия Александровича, а его все нет. Наконец, приезжает в институт, интересуется, что стоит в расписании, и заявляет: «Будет коллоквиум». Я все видел как в тумане, и главным было ощущение — гора, которая возвышалась в середине покрытого скатертью стола с экзаменаторами. Дело происходило на малой сцене. Думаю: «Только бы не спросили, зачем я иду в режиссуру?» Именно это Георгий Александрович и спросил: «Ну, молодой человек…» Эти минуты запомнились навсегда. Я со скукой посмотрел в окно и стал сам себе бубнить: «Вот так и знал, именно это и спросили…» — «Что вы бубните?» Я объяснил. «Ну, зачем-то вы пришли? Вы где-то занимались?» Тут с меня все спало, я стал рассказывать, где занимался. Он умел входить в контакт. Он умел, при всем страхе, который перед ним испытывали люди, оживить собеседника, даже такого неказистого и юного, как я. Это было ему интересно. И, рассказывая, я понял, что он мой. Почувствовал какую-то свободу и лукаво закончил тем, что ставил «Люди и мыши». Конечно, он попался: «Расскажите, наверное, вы спорили с моей постановкой. А знаете что? Покажите-ка на днях сцену из вашего спектакля». Потом обязательные вопросы про трилогии Бомарше и Сухово-Кобылина, и мое безумное волнение, когда я забыл название третьей пьесы Бомарше — выскочило… «Если вы назовете третью пьесу…» Это мне помогло, успокоило. «Преступная мать!» — выкрикнул я. Своим хитрым молодым умом я в тот момент понял, что все, поступил; экзамен по практической режиссуре будет последним, значит, он меня будет тянуть до конца. Так и случилось.

Потом я увидел, что Георгий Александрович бесконечно любит талантливых людей. Он на них откликался. Иногда он ошибался, может быть, как в случае со мной, но ему что-то тогда показалось, померещилось.

Со сценой из «Людей и мышей» была отдельная история. Говорю Товстоногову, что не могу ее показать, потому что один из мальчиков, актер Саша Сорокин (который сейчас в Театре комедии прозябает), поступал на курс к Агамирзяну — и не поступил. А он был на самом деле очень органичным и талантливым. В тот момент я понял, что без него сейчас не поступлю в институт. Мне нужно было поймать этого мальчишку. А он даже аттестат зрелости не получил, ему экзамены перенесли на осень, и он уезжал в Евпаторию отдыхать. Я уговорил и маму его, и его самого сдать билеты… Не знаю, сам ли я сообразил или мне кто-то подсказал, но я переделал всю сцену. Перестроил ее. Потом выяснилось, что по действию я все сделал, как нужно. После показа Георгий Александрович спрашивает про Сашу: «А что это за молодой человек?» Скромно потупив глазки, рассказываю: «Его, мол, не

приняли». Тишина воцарилась в аудитории, резать можно. «Что за бредяшник? Где документы?» Быстро побежал куда-то Гиппиус. Тут Агамирзян вступил: «Этого быть не может». Принесли документы. Агамирзян: «Мы его вспомнили. Абсолютно бездарный». — «Принять». Мальчик был принят. В эти две недели приемных экзаменов я понял, что этот человек может все. Таких я не встречал. Ваятель, демиург того, что вокруг него происходит. Саша учился очень хорошо, правда, после первого курса был выгнан за пьянку, но это другая история.

Я же был счастлив, потому что поступил.

А второй контакт с Товстоноговым был ужасен. Первое время его на занятиях не было, и нас отправляли на картошку (это 1966 год). Мы же, конечно, ждали только его.

Когда он пришел на первое занятие, первая его фраза была: «Сколько вас? Шестнадцать? Если останется к концу курса человек шесть, это будет хорошо». Это был удар по почкам для меня и, думаю, для многих. Мы испугались. Может, он пошутил? Мы не поняли. Может, он долго поднимался в 52 аудиторию? — высоко, устал, раздражился. Мы тряслись все годы.

Вторым педагогом у нас был Аркадий Иосифович Кацман, был еще третий педагог — Мария Александровна Призван-Соколова. Мы не очень ее слушали и не очень понимали. Потом появилась Таня Дунаевская. Она готовила с нами актерский экзамен. Ну, а на экзамене… Короче, это был первый случай в истории института, когда Товстоногов ни у кого из нас не принял экзамена. Он поговорил с нами и сказал: «Я надеюсь, что вы поймете, как не надо делать». Постепенно мы поняли, как не надо…

Со мной учились Боря Сапегин, Саша Попов, Андрюша Андросов, Вета Сагаловская-Кудрявцева, Володя Далин, Коля Беляк, Алик Пальмов. На примере Алика видно было, что значит для Товстоногова талант — Алик был профессиональным пианистом, и Георгий Александрович бесконечно уважительно к нему относился. Товстоногов был у нас на курсе очень часто — каждую неделю по вторникам и пятницам. Конечно, если он никуда не уезжал и не выпускал спектакль. К зиме мы все-таки пересдали ему экзамен.

Чудесная пара была — Георгий Александрович и Аркадий Иосифович. Они входили в аудиторию в одинаковых брюках, в одинаковых пуловерчиках вишневого цвета, с одинаковыми брелочками. Кацман покорно повторял Товстоногова во всем: и как он сидел, и его манеры.

Перед моими сокурсниками у меня одно преимущество: у меня был лишний «урок Мастера». Получилось это так. Будучи студентом, я завел студию в ЛЭТИ[xcvii]. Денег не хватало, а я собирался жениться. Что-то ставил Володина, потом сделал спектакль по Брэдбери. И вдруг меня стали оттуда увольнять. Я испугался — и 60 рублей жалко, и увольнение воспринял как гонение. Вот она, молодость, — я развернулся и поехал в БДТ. Со служебного входа позвонил Георгию Александровичу с просьбой принять меня для разговора. Пропустили. «Что такое?» Докладываю: «Так и так». — «Давайте посмотрим вашу работу». Назначает время. «Только учтите, у меня сейчас машина в ремонте». В назначенный день иду к нему в «дворянское гнездо»[xcviii].

Открывает мне в пижаме, я его жду, он собирается. В кармане у меня рубль. Сели в машину… Он поехал в ЛЭТИ смотреть студенческий спектакль! Когда мы поднимались по лестнице, я видел, что люди просто шарахаются и вжимаются в стену — Товстоногов! — это был его звездный пик, шестьдесят восьмой год. Входим в холодный, заплеванный конференц-зал с эстрадой. Вместо Володина, из-за которого весь сыр-бор разгорелся, я ему почему-то показываю «Марсианские хроники» Брэдбери. Он отсмотрел весь спектакль. Это час десять — час двадцать. В конце на сцене горел огонь, он еще спросил: «А это не опасно?» Назад пошли пешком. Он мне рассказывал про какие-то спектакли в не реалистической манере, объяснял, как это делается. «Что у вас эта девочка играла?» — «Понимаете, я эту девочку еле-еле научил тому-то и тому-то». — «Это вам кажется, что она это делает. Она не делает ничего». Это был — колоссальный урок. С актерами приходилось очень много биться, чтобы достичь того, что задумано. Все время уходит на это, и когда что-то там такое только мелькает, тебе кажется, что ты чего-то добился. А это иллюзия, в наличии ничего нет. Это меня тогда сильно встряхнуло.

Камка Гинкас потом мне рассказывал, что он как раз в этот вечер был у Товстоноговых дома, в гостях у Сандро. Товстоногов пришел в бешенство: «Надо немедленно отчислять! Я три года учил человека зря». Не выгнал все-таки. Летом, когда я сдавал экзамен, он меня спросил: «Ну, что вы теперь поняли?» — «Все понял, Георгий Александрович — нужно уметь видеть то, что есть, а не воображать то, чего на сцене нет».

Он не повернул мою жизнь целиком, но к нему всегда можно было броситься за помощью. Кто я ему? Категорически никто.

Когда он делал «Генриха IV», мы сидели на репетиции в зале. Меня потрясал несколько раз возникавший сюжет. Допустим, Стржельчик и Копелян с чем-то не согласны[xcix]. Они спорят по делу между собой, причем, стоят на авансцене и друг с другом разговаривают. Георгий Александрович их слушает, не говоря ни слова. Один говорит — он смотрит на него, другой говорит — он поворачивается к нему. Они оба апеллируют к нему. Это продолжается несколько минут. Потом он поворачивается к одному из них: «Вы правы, Фима». И вопрос решен. Я всю жизнь мечтал, что когда-нибудь такая ситуация будет у меня в театре: актеры будут обращаться ко мне, а я буду так же слушать их. Но никогда такого не было и не будет. Никогда. Самый лучший спорщик на репетиции — я сам. Георгий Александрович умел, с одной стороны, войти внутрь ситуации, а с другой — вознестись над всем, увидеть со стороны. В этом главный секрет его творческого, художнического зрения. Поэтому его произведения изнутри абсолютно логичные и живые, и в то же время это — монументальные фрески. Это дар.

Мне удалось поучаствовать в выпуске этого спектакля. Мы много сидели на репетициях, потом он пришел к нам на занятия: «Ну что вы, ребята, скажете?» Там же было два Генриха: Рецептер и Борисов. Я сказал: «Мне нравится Борисов». А другой студент так же отважно говорит: «Нет, Рецептер лучше». Мы с ним схватились, ситуация между актерами в театре повторилась со студентами. Орали друг на друга, а он слушал и молчал. Конечно, мы не

просто болтали, мы аргументировали каждый свою точку зрения. Нам тогда Товстоногов ничего не сказал. А на следующий день репетировал Борисов[c]. Что он услышал в нашем споре — не знаю.

Ему было тяжко с нами, да и не только с нами. Он привез однажды из Венгрии пьесу «Тоот, другие и майор», предназначая ее для нашего диплома. Позвал нас к себе в театр. Была зима, метель, мы сидели в его кабинете, и он читал нам пьесу. Мы хохотали, как безумные. Нам страшно понравилось. Чтение закончилось, мы покряхтели, встали — и пошли по домам. Вышли на улицу. Я ребятам говорю: «Может, мы что-то не так сделали. Неловко как-то себя чувствую». А у меня уже был урок общения с Шифферсом[ci], до института. Он вбил тогда в нас, что у человека обязательно должна быть позиция. И тут я понял, что мы ушли, своей позиции не высказав. Меня не все, но поддержали. Мы вернулись втроем, постучали, вошли: «Знаете, Георгий Александрович, дело в том, что пьеса нам очень нравится, и мы очень хотим, чтобы вы ее с нами поставили». У него посветлело лицо. Ведь для него важно было услышать, что он все сделал правильно, что не ошибся, что не зря хлопотал, тем более, что мы так хохотали, а сказать толком ничего не смогли. В конце концов, он общался с нами просто как с людьми, а не студентами. Сейчас я особенно это понимаю: студенты довольно часто могут обидеть, даже не поняв этого. Могут ранить педагога.

В 1981 году я поставил спектакль «Лягушки». В марте мы его показали во Дворце искусств при битком набитом зале, потом мы еще немножко поиграли втихаря, без объявлений, — в Университете, в Театральном музее, — и нас стали закрывать. Тогда Сашка Романцов поговорил с Георгием Александровичем, попросил его посмотреть спектакль, и тот сказал: «Да, я посмотрю». Я снова быстро-быстро подредактировал, понимая, что нельзя ему показывать. Потому что по молодости все, что хотелось сделать, втюхивалось в спектакль — без меры. А он бы этого не принял категорически, это неправильно — не отбирать. Я, может, и понимал, что хочу выразить, но, по Товстоногову, — это не совсем режиссура. Он пришел с Диной Морисовной и предупредил: «Никаких зрителей». — «Как, это ведь фарс!» — «Нет». После первого акта: «Спасибо, достаточно, все понятно». Дина говорит: «Раз уж пришли, давайте досмотрим». Остался, досмотрел. После второго действия подобрел: «Это совсем другое дело. Мне нравится ваша активная гражданская позиция. Приезжайте ко мне завтра в театр, еще поговорим».

Важно в этой истории еще вот что. Когда Товстоногов потом пошел в кабинет Журавлевой, я ходил под дверью и слышал голоса. Она верещала, как будто ее резали: «Как я могу?! Меня уволят с работы!» Он в ответ что-то низким голосом возражал. В конце концов, я услышал: «Ну, если вас уволят, то я отступаю». Но важно было то, что он хотел что-то сделать для нас.

Сейчас я понимаю, что время, когда он был с нами, растрачено нами безобразно. Я понимал, подсознательно чувствовал, на какой высокий уровень ориентируюсь. До сих пор во всем хочешь дотянуться до него — касается ли это решения сценического пространства, глубины прочтения сцены или пьесы, глубины постановки проблемы. Да, с возрастом многое делаешь автоматически.

Я давно уже не ломаю голову над сверхзадачей и сквозным действием. Он так и говорил: «Со временем, ребята, это будет приходить само, делаться автоматически. Сразу же будете видеть куски действия». Но тогда для нас все было как открытие, и для него — как открытие.

Он не напирал на теорию — учил разбору сцен, анализу, тому, что такое сквозное действие, задача, сверхзадача, исходное событие, действенный анализ. Каждому понятию посвящалось отдельное занятие, он приводил примеры из спектаклей, в том числе и своих. А теоретическое занятие по теме «Работа с художником» ограничивалось одной фразой: «Когда вы обращаетесь к художнику, вы должны решить, для чего он вам нужен: чтобы он исполнил то, что хотите вы, или вы сами доверяете ему все». Этим теория завершалась. Он делился с нами текущими творческими планами, говорил о проблемах. Например, в спектакле «Беспокойная старость» долго не получались места действия, а их там несколько. Что делать? Мы говорим: поставить на кольцо. Правильно, но не интересно. Если сделать видными проходы в другие комнаты? — не интересно, не модно. И Георгий Александрович придумал поставить двери в пустом пространстве. И действительно, легко менялось ощущение места, хотя на сцене почти ничего, кроме дверей, не было. По тем временам это было новостью в сценографии. И у него каждый раз решение пространства менялось. Пару недель назад по телевизору показали фильм «Мимино». Я стал смотреть, и одно жгучее, сильное чувство меня посетило — я представил, что Георгий Александрович смотрит сейчас «Мимино»: так высока была планка искусства; здесь бы он «хрюкал», как всегда, когда доволен.

По пятницам у нас была практическая режиссура, и мы показывали ему свои работы. Рассказы Чехова — это был один из объемных экзаменов. Мы приглашали студентов с соседних курсов для участия. Он смотрел, чему мы научились, — как действие отзывается в исполнителях, что такое правда — вообще, во всем. До сих пор, выходя на площадку, я в уме представляю некое реальное пространство, хотя на сцене ничего нет: стены невидимы, но логика пространства внутри тебя должна быть. Сейчас мы работаем над «Старшей сестрой» Володина, и все время У меня внутри тот, товстоноговский спектакль, хотя я видел его один раз. Посмотрел эскизы, фотографии. Я понял, что Товстоногов в «Старшей сестре» многое открыл для себя. Чувствую, что независимо от своего желания, внутренне, я соревнуюсь с тем спектаклем. Может быть, с тем временем.

Разъяренным я его не видел никогда. Он хмурился, его любимое слово было — «бредяшник». Он мог так назвать то, что увидел, и тут же начинал объяснять: «Понимаете… Теперь вы поняли?» Никогда не было эмоционального срыва. Мы выпустили «Тоот, другие и майор», нас там занято было восемь человек. После генерального прогона он сказал про каждого хорошее слово. Я играл крошечную роль, обо мне он сказал: «Это самая элегантная роль». А другому сказал покрепче… неважно что. Это за ним водилось. Да мы и не могли его сильно огорчить и обидеть. Он понимал, на каком он свете, и мы понимали, кто он и что он. Все знали: курит,

«хрюкает», — доволен. Слова не нужны, все счастливы.

Смотрел ли он наши спектакли? Нет. Участвовал ли в устройстве нашей судьбы? Трудно сказать. Я помню, что после полугода в Красноярске я ничего не делал, висел в институте, как сопля на камине. Он проходит мимо, останавливается: «Что, Лева? Как дела?» Объясняю. — «Поезжайте в Москву, поговорите в министерстве культуры с … имярек». Это была чиновница по кадрам в театрах. Еду в Москву, там посуетились, звонок туда, звонок сюда — предлагают новое место. Вот его участие. Отправили в Ростов-на-Дону. Предлагают ставить новую пьесу Думбадзе, но мне она категорически не нравится. И я опять, как сопля, вишу в институте на камине. Опять идет: «Что теперь вы здесь?» Объясняю, про Думбадзе. — «А вы роман читали? [cii] Почитайте роман». Я прочел роман — совсем другое дело. Стал сам делать инсценировку, интересно. Идет, я ему говорю: «Собираюсь в Тбилиси, хочу поговорить с Думбадзе». — «Хорошо, только называйте его батоно». Я встретился с Думбадзе… Дело было не в том, что он куда-то двигал тебя, проталкивал, такого не было. Но к нему всегда можно было пойти за советом, для разговора.

Когда я говорил, что боялся его, это на самом деле означало, что боялся ошибиться при нем. Быть неправильным. Его самого вообще не боялся. Когда был выпивон по поводу окончания института, все по очереди говорили здравицы в честь учителя. Я был последним: мол, Георгий Александрович, спасибо, спасибо… А еще сказал: «Первая фраза, которую мы от вас услышали, была о том, что нас из восемнадцати останется, может, шесть. Мы ужасно испугались. Вы будете снова набирать курс, и если вы хотите, чтобы курс был творчески раскрепощенным, пожалуйста, не пугайте их». Гробовая тишина. Потом он сказал: «Я считаю, что страх не помеха творчеству».

Запись беседы. 2005 г. Публикуется впервые.

[xcv] Запись происходила в Театре эстрады на Большой Конюшенной улице, где работает «Наш театр», организатором и главным режиссером которого является Стукалов.

[xcvi] Ныне — Санкт-Петербургский педагогический университет.

[xcvii] ЛЭТИ — Ленинградский электротехнический институт, где, как в большинстве вузов Ленинграда, был студенческий театр.

[xcviii] Дом на Петровской наб., 4, где проживали многие известные люди искусства.

[xcix] Они играли в «Генрихе IV» соответственно Гарри Перси и Вулси.

[c] Владимир Рецептер был автором пьесы по двухчастной хронике Шекспира и репетировал роль принца Гарри, но Олег Борисов остался единственным исполнителем этой роли. Историю своего ввода Борисов рассказывает в книге «Без знаков препинания» (М., 2002. — С. 61 – 62). В частности, он пишет, что в течение двух месяцев готовил роль дома с Юрием Аксеновым, и когда ситуация с Рецептером обострилась до предела, Товстоногов вызвал его с балкона, на одной из репетиций, которые актер аккуратно посещал, и сразу же предложил сыграть весь первый акт. Борисову не нравилась такая режиссерская «тактика», но выбора у него не было. Роль принца Гарри оказалась выдающимся театральным событием.

[ci] Е. Л. Шифферс руководил театральной студией при Дворце культуры им. Первой пятилетки, в которой занимался Стукалов.

[cii] Стукалов сам инсценировал роман Нодара Думбадзе «Не бойся, мама» и поставил его в Ростовском ТЮЗе в сезоне 1970/71 гг.

Татьяна Тарасова
ПРИ ЧЕМ ТУТ МАЛЕНЬКИЕ РОЛИ?..

Когда я училась на четвертом курсе театрального института (это 1961 год), меня ввели в «Униженных и оскорбленных» — спектакль Товстоногова в Ленкоме (Товстоногов уже был в БДТ). Римма Быкова, которая играла Нелли, уехала в Москву.

На репетиции я расстроилась. Сейчас готовят студентов в нашем институте (теперь Академии) прекрасно. Я видела ребят с курса Паршина — играют замечательно, все умеют. А говорят, педагогов нет. А вот мы ведь тогда больше трепались. Относились очень несерьезно к делу. Утром репетиция — артисты все делают с нежеланием — так, только намечают. Естественно, у меня — паника. Там играл Шестаков, потом его сменил Окулевич, играли Рахленко, Волосов, Лобанов, Ургант. Я поразилась атмосфере. И вот — спектакль. Я светом была ошарашена — зал полный. Много разных людей, в том числе и журналистов — товстоноговский спектакль, да еще юбилейный (кажется, 200-й)! Я-то мало что понимала. Только по настроению Жени Калмановского я поняла, что это что-то серьезное. Я только помню, как прорывалась с песенкой на французском, как монолог Нелли про маменьку прочитала и аплодисменты услышала, — но как сквозь сон. Когда закончился спектакль, весь курс во главе с Елизаветой Ивановной Тиме пришел меня поздравлять. А у меня как будто температура сорок, ничего не вижу. Потом кто-то мне сказал, что на мне халат разорван, грудь видна…

Для меня тогда еще Товстоногова не было, для меня Товстоноговым был Хомский — тот, кто тогда во главе театре стоял. Это и была первая «встреча» с Товстоноговым-режиссером. Труппа в театре была очень хорошая, воспитанная Товстоноговым, актеры достаточно культурные люди. Мы собирались за кулисами и обсуждали новинки литературы, театра, кино. Я была младше всех, и буквально три года, что там работала, купалась в любви моих старших товарищей. Жила в общежитии. Я с ребенком Эры Зиганшиной сидела, а она с моей дочкой. Из легенд общежития я о театре Товстоногова и узнала. Ребята мне рассказывали о гогиных временах, когда собирались вместе, немножко выпивали, заедали капустой, иногда гнилой — и разговоры до утра о театре. Жили дружно. К Товстоногову с трепетом относились. Даже готовили ему еду.

Потом у меня был целый период с Женей Шифферсом, который был с товстоноговского курса. Их подхватил Товстоногов, когда Суслович умер. Женя делал дипломный спектакль «Ромео и Джульетта». Мудрый, интересный, полный энергии и замыслов. Началась моя эпопея со спектаклем, который попал на начало конца оттепели. Нас осудили, осудили «Ромео и Джульетту» как фашистский спектакль! Мы так и не поняли, почему. В знак протеста несколько человек, в том числе Витя Харитонов, мой бывший муж, я, Кочергин и еще кто-то, ушли в Областной театр[ciii], к Гуревичу. Добрый был дядька. Там Женя поставил свой знаменитый спектакль «Маклена Граса»[civ]. Но там снова был конфликт, Женю не приняли. Теперь я многое понимаю, а тогда была в

полном недоумении. Например, зачем он ставит «Кандидата партии»? Пошли первые наши расхождения. У молодых режиссеров, даже талантливых, на первом месте — тщеславие. А Женя был очень талантливым. Поначалу он вроде заражает работой, а потом как бы говорит: вот тебе твоя полочка, и сиди тихо. Я этого испугалась. Мы привыкли думать, работать вместе с режиссером, людьми себя считали. Разозлилась ужасно. Однажды на концерте Толи Шагиняна ко мне подошла Беньяш: «Где вы?» — «А я нигде». Она меня видела, знала мои роли. «Не хотите работать в БДТ?» А у нас тогда была мечта о своем театре, Женя нас заразил. БДТ — очень высокая планка. Не знаю, как они там это обговаривали с Беньяш, потому что я с Товстоноговым лично знакома не была…

Дальше воспоминания, в общем, грустные. Им нужна была актриса для поездки с «Идиотом» в Англию[cv]. Что случилось с Валей Талановой, которая до меня играла Аглаю, я тогда не знала. С Валей я дружила. В этом мире все грубо и определенно. Оказалось, что Валюта выступила на собрании в театре. Она студию заканчивала с Ефремовым, когда ее пригласил Георгий Александрович. Замечательно еще в Москве играла в «Вишневом саде». Дружила с Григоровичем, у них есть дочка. Личность, словом… Выступление было дурацким, а говорила она примерно так, что, мол, Товстоногов гениальный режиссер, но плохой человек. Что она имела в виду? Что он многих из старого БДТ уволил? А как иначе могло быть, как иначе театр было строить? Любое крепкое дело — жестоко. После этого выступления ее перестали в театре замечать, перевели в Комиссаржевку[cvi], где она хорошо играла. Ну, а потом, одна, с маленькой дочкой, она оказалась на улице. Пенсия у нее была грошовая, трагическая судьба… А дочка сейчас живет за границей.

Вот я вместо нее ввелась на Аглаю. Не первая. Ввод скоропалительный, а у меня еще аппендицит случился… В Англии, конечно, хорошо принимали. В Париже тогда был свой «Идиот» [cvii] , у Андре Барсака. Там был свой замечательный Мышкин, похожий на нашего Миронова, дивная Настасья Филипповна. Я запомнила ее и французского Мышкина. Про меня писали, что я смотрюсь, как будто из другого театра, и это правда. Хотя мы с Розой Абрамовной [cviii] хорошо работали, она мне никаких замечаний не делала. Конечно, так нельзя было. Иннокентий Михайлович уже никого, кроме себя, не видел, голосом играл по несколько минут, а я была ни к чему. Я не относилась к этой затее с вводом — да и к спектаклю — серьезно. Потом, когда пошли «Мещане», не говоря уж об «Истории лошади» много лет спустя, — тогда и началось постепенное «влюбление» в Георгия Александровича. Как он репетировал! Это надо видеть! Расставит свои ноженьки, становится каким-то некулемистым ребенком и что-то начинает ворошить. Начинается импровизация. Неподвижности, шаблонности, мертвечины — этого нет. Мы любили просто сидеть на репетиции и смотреть — как будто это твое, ты это все сочиняешь. Как он сцену любил — как архитекторы свои проекты. Как он знал все планы сцены, авансцену — лепил, как скульптор. Мог заниматься не четыре, а все восемь часов подряд. Помню, был спектакль «Сколько лет, сколько зим» — пьеса средняя, но тепло в ней есть. Суфлерша ему: «Георгий

Александрович, здесь такие слова!» А ему не слова были нужны, он строил действие на сцене. Он характеры создавал. И до трепета любил артистов.

Валюшка Ковель, с которой мы в гримерной просидели лет тридцать, все плела у нас интриги. Когда случилась у нее беда — муж на время ушел, незадолго до его смерти, — она просила меня сидеть с ней в гримерке, не уходить. Мы с ней говорили про все, в том числе про Георгия Александровича. С Зиной Шарко мы часто говорим про Георгия Александровича: он был одинокий. Последние годы его привозили в театр. В день его смерти был спектакль Володи Воробьева, самого талантливого его студента. На худсовете все говорили, что все получилось, и Георгию Александровичу нравилось. Я в тот день по коридору второго яруса шла и вдруг вижу в проеме, где завтруппой сидит, появляется Гога — и так страшно мне стало, потому что он был в ореоле смерти, в коконе каком-то белом. Со мной Оксана из режиссерского управления была. Я остановилась, она мне: «Ты чего?» — «Не могу, — говорю, — идти, там — смерть»… Она испугалась. Гога спустился вниз, сел за руль, и через пятнадцать минут его не стало…

Я играла маленькие роли. Жила одна, дочка на руках, никакой помощи ни от кого — мне выживать надо было. Я благословляла театр, в котором жила спокойно. Как-то хотела из театра уходить, ко мне прибежали Олег Басилашвили и Сева Кузнецов: «Танька, ты что, с ума сошла?» Но тут личная обида была на мужа, хотела даже в Москву уехать. А в БДТ я чувствовала любовь — от Вали, от Ефима Захаровича Копеляна. Сейчас прихожу — мне там люди улыбаются, сохранились теплые отношения. Когда меня выдвинули на звание, меня вызвал к себе Георгий Александрович сообщить. Я еще стала отбиваться, мол, у меня роли маленькие. А он: «При чем тут маленькие роли?» Так он относился к артистам. Он все замечал. Каждую работу он видел, я чувствовала это. В «Тихом Доне» у меня была бабка, которая била красноармейцев за то, что они ее мужа убили. Малюсенькая роль. Он меня на премию за это выдвинул. Он ждал творчества на сцене. Когда ставили «Рядовые», назначил на главную роль одного артиста (сейчас он в Пушкинском). Как Товстоногов ждал, что тот что-нибудь принесет на сцену! Но потом заменил его все же на Леню Неведомского, своего артиста. Леня замечательно сыграл.

Поездила с театром, многое повидала и поняла, про нашу жизнь тоже. Я, правда, долго была невыездной. Подружилась во Франции с девочками, очень хорошими, про русскую литературу болтали, я их в автобус наш пригласила. Так меня за это десять лет никуда не выпускали.

В театре меня занимали, и я дорожила каждой ролью. Однажды подошла к Евгению Алексеевичу Лебедеву, он «Последний срок» [cix] ставил, мне так хотелось сыграть старуху: «Думайте, что хотите, Евгений Алексеевич, но назначьте меня!» Он подумал: «Ладно». Вывешивают лист, смотрю: «Старуха Анна — Тарасова, Шарко». Я стала ходить на репетиции. Вдруг Валюшка Ковель заболевает. А у нее была роль старухи Миронихи, подруги старухи Анны. Лебедев меня попросил прочесть за нее роль. Я читаю — неделю, две, а Вали нет и нет. Дошли буквально до прогона. Работа тяжелая, старуха лет

восьмидесяти. Мне бабка эта во сне снилась. Пришла на прогон. Он был на Малой сцене. Смотрю — Ковель сидит, выздоровела. Меня зло взяло, потому что мы с Зинулькой так хорошо работали. Я — в слезы, побежала в закулисную часть, там на лифт и вниз. А внизу стоит Евгений Алексеевич. Он меня выслушал, взял молча за шиворот (буквально) и вернул обратно. А я кричу: «Сами репетируйте!» И играла Мирониху. Зато Валька потом плакала, когда увидела, как мы играли. На банкетах Лебедев говорил про меня: «А Тарасова играет, как народная артистка!» Мы с Зиной до сих пор можем сыграть оттуда любой наш с ней кусок, сразу, без подготовки. При Товстоногове мы жили жизнью театра, радовались за товарищей.

Возобновляли «Лису и виноград»[cx]. Меня неожиданно вызвали, потому что у актрисы что-то не получалось. Я же не такого склада женщина, чтобы играть соблазнительницу. Вышли на сцену, все шло трудно. Наташа Тенякова, пока платье не надела, тоже терялась. Дошло до меня — надо соблазнять Басилашвили. «Георгий Александрович, я не знаю, что делать». Он мне из зала: «Как это не знаете?!» Топ, топ на сцену — лег, как одалиска, и давай мне показывать, как соблазнять надо. Я смотрю и дивуюсь: боже, я никогда так не смогу! Делала все за ним. Но вторая «Лиса» получилась хуже, конечно, чем первая[cxi].

Роза Сирота была очень несмелой перед Гогой, робела очень. Не случайно они расстались. Вообще все расставания с ним были не случайными. Я была свидетельницей того, как уходил Олег Борисов. С ним я играла Аленку в «Сколько лет, сколько зим». Он пришел с такой популярностью в театр! И партнер прекрасный, и все же тепла в игре с ним не чувствовалось. Я по-женски это понимала, любовь у него не получалась на сцене. Меня это удивляло. Я его очень уважала как артиста. Позднее попала к Додину, в «Кроткую». Репетировать с Додиным трудно, он требует наполненности каждую минуту. Олег взрывался, дело до мата доходило, может быть, Додин что-то и усвоил из этих отношений и разрешил Борисову самому свои силенки распределять. Прогон, показываем Товстоногову [cxii] . Товстоногову очень нравится, он хвалит. Но в самом начале спектакля его что-то не устроило: «Только мне не понравилось, что вы, Олег, в начале говорите в пространство. Давайте попробуем монолог в зал адресовать». Говорит непосредственно, искренне, с чувством, как мальчишка. Олег сидит, молчит. «Олег, ну что же вы?» — И вдруг слышим через паузу: «Как вы думаете, Георгий Александрович, кто больше сидит в материале — вы или мы, которые девять месяцев репетировали?» И упала тишина. Такая тишина! Жуткий страх — сейчас Гога взорвется. Я смотрю — Товстоногов вцепился в волосы на затылке и, чувствую, мучительно заставляет себя сдержаться. С минуту так сидел. Потом встал — и тихо на уходе бросил: «Играйте, как хотите. Спектакль я разрешаю. Но я здесь не нужен». Я Олега невзлюбила после этого. Отношения у Олега с Гогой были испорчены из-за этого откровенного хамства. Тонкостей я не знаю. У Олега характер был тяжелый. Товстоногов, кстати, мог тут же зарубить спектакль. Но вот не сделал этого…

Я наблюдала развитие отношений Розовского с Товстоноговым, хотя и

немного. Репетировала одну из девяти лошадок[cxiii]. Я мечтала все время слинять с этих лошадок, потому что дочка маленькая была и дома одна сидела. А мы все искали, искали чего-то на сцене. Полтора месяца лошадиный шаг репетировали. Как-то я все же подбила своих коллег-лошадок слинять с репетиции. Слиняли. Осталось шесть лошадок, но нас из зала тогда все равно не выпустили, а потом наказали — лошадок мы не играли, но все репетиции должны были сидеть в зале. Розовский много чего нашел и напридумывал. Но перешли ко второй части, и у Розовского случился затор. Не так много он тогда работал в профессиональном театре. Евгений Алексеевич с Гогой чувствовали друг друга. А тут Лебедев ходит-ходит по сцене, как школьник, и режиссер ничего не может ему подсказать. И однажды Евгений Алексеевич взвился. Посреди репетиции остановился и как бросит: «Все! Хватит! Не можете объяснить, что тут делать, — попросите Георгия Александровича. Что я хожу туда-сюда? Баррдак!!» Схватил пиджак и ушел из зала. Так было — и все были на стороне Евгения Алексеевича. Тут сыграло свою роль и самолюбие. Многие артистические судьбы в нашем театре попортило тщеславие, самолюбие. Те, кто уходил потом, ревниво относились к славе и успеху театра. Оттого-то и нет таких коллективов. Лебедеву его самолюбие помогло, а Марку его самолюбие напортило. Позвали Гогу. Пришел: «Что у вас не получается? Показывайте». Товстоногов сразу увидел, что в спектакле не так. Он был скульптор. Другой режиссер намельчит-намельчит, а он — раз, раз и отсечет все лишнее. Работал крупно. Товстоногов предлагал Розовскому самому все исправить: «Вы режиссер, вы же ставите». Но Розовский не сумел — то ли временный был задвиг, но, я думаю, в другом было дело. Материал требовал широкого мазка, большого плана. У Марка еще не было такого опыта. Он мог отдельные ходы найти, а вот собрать все вместе — тогда его на это не хватало. Когда Гога подключился, он все сделал очень быстро. Получалось так здорово, идея так разрасталась, что решили перенести спектакль на большую сцену. Это был потрясающий спектакль. Как все играли — Басик, Миша Волков, Валюша Ковель, Миша Данилов, все! С истинным блеском. А для Евгения Алексеевича Холстомер — это даже не роль была, а нечто большее. «Холстомер» — спектакль не Марка, он не в его палитре. Тут встретились разные театры, разные эстетики.

Отношения Товстоногова и Розы Сироты не складывались. Она режиссер актерский. Я пришла «по свежаку» в театр, и мне нравилось, как она работала с артистами, нравилось, что вызывала нас на дополнительную работу. Тогда актеры умели фантазировать, а режиссеры, вроде Сироты, помогали им в этом. Она как бы расшевеливала актерское воображение. Ставить, разводить, мизансценировать она не умела. Благодаря Георгию Александровичу, у нее было имя, и она претендовала на большее, нежели тренировать актеров. Мы любили ее и боялись по-хорошему. Ее все слушались, и Гоге нужен был такой человек. Но она боялась Георгия Александровича. Вот мы работаем с ней, пробуем что-то сделать в новом ключе, рисунке. Она нас поддерживает. И вдруг слышит, что идет Георгий Александрович — и покрывается краской: «Все, все, я этого не говорила». А я-то знаю, что этому человеку — Гоге —

можно было всегда что-то рассказать, показать, доказать, объяснить. Он любил свободу мысли, свободу фантазии. Роза уходила из театра, потом писала Гоге письма, возвращалась. Ее «зигзаги» были из-за претензий. И в Москве ей было, конечно, тяжело.

С Сережей Юрским у нас была интересная работа в «Мольере». Ему на себя не хватало времени. Я там играла Шута. Честно говоря, я тогда не очень понимала, что играть. Наверное, тогда мозги не в том направлении работали, хотя я все время думала, почему Юрский выбрал на эту роль меня? Спрашиваю его, что мне играть? — «А я не знаю». Сейчас бы я сыграла, потому что знаю Булгакова, и опыт есть, и мысли о жизни серьезные… Пришел на репетицию Гога. (Он был только на нескольких репетициях.) Я существую отрешенно, бросаю реплики. Выстроено все было правильно, по-булгаковски, но Георгий Александрович не понял. Говорит мне: «Таня, вы же шут. Это значит кульбиты, прыжки и все прочее. Давайте, делайте». А на сцене — доски. Гляжу потом на Сережу, а он мне: «Делай, делай все, что он говорит. Потом мы вернемся к нашему рисунку». Ну, я и делала, что могла. Синячище на попе был огромный. Ходила к врачу.

«Мольер» имел большущий успех, и Сережа стал приводить своих друзей, иностранцев, журналистов. Что ж — его спектакль. Но получался театр в театре. На мой взгляд, тут не была соблюдена тонкость в субординации, что, конечно, разозлило Гогу. Он был человеком другой эпохи, и осуждать его за это нельзя. Сереже надо было это понять. Пошли ненужные разговоры в театре. А когда они с Наташей уехали на отдых, началась подспудная нехорошая работа. Подробностей я не знаю. Но с Юрским у него были и творческие расхождения, конечно. Товстоногов любил и уважал Сережу. И тот — его. Но из-за разыгравшихся тщеславий театр начал потихонечку распадаться.

Шифферсу тоже тщеславие помешало. Он мог бы быть таким режиссером, как Вайда, — такого же плана. Гога слушал и оценивал Женю по высшему разряду, это я наблюдала на одном обсуждении. Женя обладал умом научного склада и артистов тоже любил. А высказывался против Гоги в открытую. В кафе одном проводились молодежные встречи, что-то вроде клуба. Там он и говорил, что Гога — ремесленник. Это была волна молодежи, которая хотела работать, хотела делать свое. Поколения не понимали друг друга. Сережины «Фантазии Фарятьева» на худсовете актеры не принимали[cxiv], а Гога спектакль отстоял, ему нравились актерские работы там. Смена поколений обязательна. Наше поколение затерли лихо. Если бы Шифферсу дали работать в полную силу (о нем писали в «Известиях» — «разоблачали»), он многое мог бы сделать. Жене Агафонову, который играл Ромео[cxv], сказали: «Или партбилет на стол, или отказывайся от спектакля». Он сказал: «Идите к черту», — и вообще ушел из театра. Интеллектуальный был актер, западного типа. У него из-за этого спектакля полетела вся судьба.

Шифферс поставил потом фильм «Первороссияне» — это было время, когда общественная мысль разбивалась, расслаивалась. У Женьки дома висел громадный портрет Ленина, потому что для него это был символ свободы, нового взгляда на все. Сейчас всего этого уже не понять.

Гога понимал актеров, чувствовал их диапазон, возможности. Когда я переходила в БДТ, одна актриса из Ленкома говорила мне: «Ты понимаешь, что ты там будешь краской, красочкой на общем фоне?» Да, я это очень хорошо понимала. Он художник, у него палитра. Когда Волчек посмотрела нашу «Маклену Грасу», она сказала: «На эту актрису можно театр строить». Может быть, в том театре, о котором мы мечтали, я была бы другой.

Нынче была встреча — восемьдесят пять лет театру. Я там была, так меня старые товстоноговцы своей как будто не считают, хотя я проработала в БДТ сорок лет. Они хорошо ко мне относятся, но все равно я для них не «бэдэтевка». Как будто я не участвовала в этом празднике жизни. Это горько. Но это их мнение или что там, не знаю. Только я все равно «бэдэтевка», и сорок лет отданы театру не зря. Я чувствую себя частицей его, и театр — это моя жизнь. Я счастлива, что работала с таким великим режиссером, с таким мудрым человеком, с человеком, которого, при всей его твердости, неприступности и солидности, хотелось любить как ребенка. Мало кто жил такой наполненной творческой жизнью, какой я жила. Мне повезло в жизни.

Запись беседы. 2004 г. Публикуется впервые.

[ciii] Театр драмы и комедии на Литейном по статусу был областным.

[civ] Спектакль Шифферса в Областном театре драмы и комедии.

[cv] Возобновление спектакля с И. М. Смоктуновским в 1966 г.

[cvi] Драматический театр им. В. Ф. Комиссаржевской.

[cvii] Премьера 12 января 1966 г.

[cviii] Р. А. Сирота.

[cix] Пьеса по повести В. Г. Распутина, постановка Е. А. Лебедева, 1977 г.

[cx] Т. А. Тарасова играла роль рабыни Мели.

[cxi] Первая редакция спектакля «Лиса и виноград» — 1957, вторая — 1967 г.

[cxii] См. об этом в кн.: Борисов О. Без знаков препинания. — М., 2002. — С. 129 – 130.

[cxiii] В спектакле «История лошади».

[cxiv] См. о спектаклях Юрского в БДТ в кн.: Юрский С. Игра в жизнь. — М., 2002. — С. 241 – 254.

[cxv] Спектакль «Ромео и Джульетта» в Театре им. Ленинского комсомола, режиссер Е. Л. Шифферс, 1964 г.

Натэлла Товстоногова
ОН НАДОРВАЛ СЕРДЦЕ…

Родился Георгий Александрович в Петербурге. Наш отец окончил институт корпуса инженеров путей сообщения и занимал довольно большой пост в министерстве путей сообщения. Жила семья на Фурштатской, там была очень хорошая квартира. Летом возили Георгия на курорт в Сестрорецк, своей дачи не было.

Я младше брата на одиннадцать лет. Родилась в Тбилиси. В 1918 – 19 году, когда в Петрограде стало уже очень беспокойно, и маму тянуло на родину, — семья переехала туда. Всю оставшуюся жизнь мама прожила там. И до конца жизни ждала отца… Спустя много лет, в трудное для Грузии время, меня, Лебедева и Лаврова Шеварднадзе пригласил в Тбилиси[cxvi] — там на доме, где

мы жили, установили мемориальную доску и переименовали улицу, назвав в честь Товстоногова.

Отца арестовали в тридцать седьмом году. Было это так. Мы втроем — мать, отец и я — поехали в Москву «за правдой». Папа думал: в столице ему объяснят, что творится, почему людей арестовывают. В Ростове его сняли с поезда и самого арестовали. Когда мы шли по платформе, отец сказал мне, девочке: «Дали прожить двадцать лет». Он считал, что его арест связан с той должностью, которую он занимал в министерстве. Расставание было очень тяжелым для всех. Мама оставалась в купе, меня отвели в какую-то специальную комнату, куда потом привели и маму с вещами. Отца забрали, а нас посадили в обратный поезд. Больше отца мы не видели. В квартире в Тбилиси был устроен обыск, там в это время оставался брат. Мы с мамой застали квартиру разгромленной.

Георгий Александрович окончил школу, когда ему еще не было пятнадцати лет. Дома его учили французскому языку и музыке. Читать научился в пять лет и читал очень много. По решению мамы его отдали в немецкую школу, сразу в четвертый класс. Музыкальное образование Георгий Александрович продолжал в музыкальном техникуме, который тоже закончил. В это время он уже постоянно бывал в ТЮЗе. В Тбилиси это был самый интересный театр в то время. Я видела брата на сцене, он играл разные роли, в основном, характерные. Зрителям нравилось. Помню спектакль «Путь далекий», где он играл шпиона. Мы очень дружили, и, хотя я была намного младше, он повсюду водил меня за собой. Впрочем, бывало, и дрались. Он мне все время читал вслух. Кажется, я в жизни своей до его смерти ни одного стихотворения не прочла сама, потому что он любил стихи и готов был их читать с утра до ночи. Может быть, ему просто нужна была аудитория, и я ее представляла.

После школы он поступил в тбилисский железнодорожный институт, где отец заведовал кафедрой. Этот выбор объясняется, во-первых, тем, что по возрасту его никуда бы больше не приняли. А во-вторых, родители и слышать не хотели о театре. Они считали, что сначала нужно получить диплом инженера. Пребывание в институте для брата было мучительным, его эта профессия и науки, с нею связанные, совершенно не интересовали.

Все свободное время он проводил в ТЮЗе. Главным режиссером тогда был Николай Яковлевич Маршак. Рядом с ним работало много талантливых актеров. Например, здесь начинал Евгений Алексеевич Лебедев[cxvii]. Одна из лучших его ролей того периода — пудель Артемон в «Золотом ключике». Мне кажется, что это было ничуть не хуже, чем потом Холстомер. Евгений Алексеевич рассказывал, что ему сначала приснился во сне этот Артемон, а потом он его сыграл на сцене. Тогда же Лебедев играл Корчагина, Бабу Ягу, которая потрясла весь Тбилиси, очень много играл в пьесах А. Н. Островского. Мечтал сыграть Карандышева в «Бесприданнице».

Маршак оценил образованность Георгия Александровича и поощрял его интерес к театру. Маршак вовсе не был примерным последователем системы Станиславского. У него было свое представление о театре. Он замечательно чувствовал автора, а это, по-моему, самое трудное в режиссуре. Когда я, спустя

много лет, приехала в Москву и увидела в ЦДТ «Снежную королеву», то тогда только вполне оценила Маршака. Потому что московская «Снежная королева» была какой-то оперой[cxviii], а тбилисская — настоящий Андерсен.

Когда Георгию Александровичу исполнилось семнадцать, дома из-за него начались дикие конфликты. Родители и теперь не хотели, чтобы он уезжал в Москву, не окончив институт. «Вот когда будет у тебя образование в руках, тогда делай что хочешь». Это сопротивление преодолеть было невозможно, но он все-таки настоял на своем и уехал в Москву — поступать в ГИТИС. Там сдал все вступительные экзамены на пятерки. Во время учебы жил в общежитии. На первом курсе возникли трудности на занятиях по сценической речи, потому что у Георгия Александровича был тбилисский акцент. Преподавательница Сарычева, очень строгая, ставила ему четверки по сценречи. Он много занимался, чтобы исправить акцент. Когда летом приезжал на каникулы, я часто слышала его упражнения — «от топота копыт пыль по полю летит» и прочее. Это запомнила на всю жизнь.

С первого курса каждый год летом, в каникулы, он приезжал ставить спектакли в Театре им. А. С. Грибоедова, что, конечно, очень полезно было для студента. Георгий Александрович умел создать вокруг себя какую-то ауру, актеры, с которыми он работал, к нему тянулись, а зрители ждали его спектаклей. Казалось, что волевое напряжение, которое было у него в характере, действовало на окружающих как магнит.

На последнем курсе, когда в августе арестовали отца и оставался всего год учебы, Георгия Александровича исключили из ГИТИСа. Но у него была какая-то «халтура», и он просто, к счастью, не успел уехать из Москвы. А тут как раз Сталин сказал, что сын за отца не отвечает, и его восстановили. Вообще-то в институте могли и не узнать об отце, но с братом учился некий молодой человек, его сокурсник, с которым они дружили, — и он-то и донес о брате в ректорат. В дальнейшем Георгий Александрович даже помогал этому человеку, как будто совсем простив его. Я его спрашивала, зачем он это делает. Он мне отвечал: «Ты не понимаешь, что такое страх. Тем более, он еврей». Трактовка «Ревизора» в семидесятые годы в БДТ исходила именно из глубокого понимания природы человеческого страха…

Закончив ГИТИС, брат вернулся в Тбилиси и работал в Театре им. А. С. Грибоедова, где поставил немало спектаклей. Каждая постановка делалась медленно, в течение года, и каждая становилась сенсацией в городе. Спектаклей Товстоногова ждали. Директором театра был Константин Язонович Шах-Азизов. Он сразу же пригласил брата к себе и всегда поддерживал его. Первое, что Георгий Александрович поставил в этом театре, была «Женитьба» Н. В. Гоголя. Из тбилисских постановок помню также «Беспокойную старость». Там замечательно играл профессора Полежаева актер по фамилии Смирнов. Его мало кто знал даже в Тбилиси, а по масштабу это был очень большой актер.

Одновременно Георгий Александрович преподавал в Тбилисском театральном институте. Ректором был в это время Хорава, знаменитый исполнитель роли Отелло. Георгий Александрович очень много дал студентам, которые его совершенно обожали. Работал круглыми сутками и домой

приходил очень поздно. В институте он ставил «Мещан», «Голубое и розовое». В Тбилиси Георгий Александрович познакомился с Лебедевым. Евгений Алексеевич работал в ТЮЗе у Маршака. Когда там организовали студию, Лебедев стал преподавать в ней актерское мастерство, а Георгий Александрович — режиссуру. Здесь и возникло то, что называется творческий альянс. Я тоже знакома с Евгением Алексеевичем со времен Тбилиси, но никаких личных отношений там у нас не было. Я была гораздо младше его, в том возрасте, когда об этом не могло быть и речи.

Несмотря на полное взаимопонимание с Шах-Азизовым и интерес к педагогической и режиссерской работе в институте, он стремился работать в Москве. Ленинград «всплыл» как-то спонтанно, и сначала казалось, что это временно. Мне, например, очень не хотелось оставаться в Ленинграде, я всегда была за то, чтобы переехать в Москву, — а такие варианты были.

Уехал он все-таки из Тбилиси почти внезапно, и мне кажется, что была еще одна причина. До конца я эту историю, правда, не знаю… Знаю только, что у Георгия Александровича был роман со студенткой четвертого курса. Учитывая, что Георгий Александрович уже был разведен с первой женой, что он остался с двумя маленькими детьми, ситуация возникла сложная. Она и ускорила его решение о переезде.

Когда Георгий Александрович уезжал в Москву, Евгений Алексеевич еще продолжал работать в Тбилиси. Но он вообще тяжело переносил пребывание вне России и уехал в Москву совершенно не к Георгию Александровичу. Его пригласил Каверин в Малый театр, потому что Рыжова очень хотела с ним работать. У меня есть ее очень интересные письма. Лебедев мечтал работать в Малом театре. В то же время он был творчески расположен к Георгию Александровичу, и поэтому, когда тот, уже будучи в Ленинграде, позвал его, как они оба думали, на одну роль, — Евгений Алексеевич сразу же поехал в Ленинград. А в Москве они вместе никогда не работали (когда Георгий Александрович ставил «Где-то в Сибири» в ЦДТ, Евгений Алексеевич показывался в Малый). В ленинградском Театре им. Ленинского комсомола Товстоногов ставил «Из искры…», и Лебедева пригласил играть Сталина. Так они и застряли в Ленинграде. Сталин был первой их совместной работой. Безумно трудной, опасной, всякая оговорка была страшна. Евгению Алексеевичу однажды даже привиделся Сталин. Уставший Лебедев сидел в гримерной, задремал, и ему показалось, что в гримерку вошел сам вождь. Лебедев считал, что таки вошел (я-то позволяю себе не верить). Вождь закурил, что-то ему сказал… После этого был прогон спектакля, и это было потрясающе, такой получился образ. На Евгения Алексеевича даже страшно было поднять глаза…

На репетициях в театре я бывала мало. Георгий Александрович огорчался, ему хотелось, чтобы я приходила и смотрела все «свежим глазом». Мне самой было очень интересно, но театр — вещь сложная. Я боялась, что пойдут разговоры о влиянии, что он кого-нибудь вдруг снимет с роли, и это будет воспринято как мое давление. Я не хотела, чтобы неприятности, которые бывают во всяком театре, были связаны со мной. В пору его работы в Ленкоме

я об этом не думала, а в БДТ, сколько он ни просил меня, я редко ходила. Я даже старалась высказывать свою точку зрения осторожно, чтобы не обидеть кого-то из актеров. Бывая в театре, в беседах обходила все острые углы, помалкивала. Может быть, даже больше, чем нужно. Да и разве могли не осложниться мои отношения с театром, если главный режиссер был моим братом, а ведущий актер — мужем? Дома же обсуждали все — и беспрерывно: каждую роль, каждое назначение. Не всегда соглашались друг с другом, спорили. Это продолжалось до трех-четырех ночи ежедневно. Начинали втроем, но так как у Жени был другой уклад жизни, он раньше ложился спать, то он мог сидеть максимум до двух часов. Одному и другому я больше говорила о том, что не нравится. Что нравится, — об этом, очевидно, другие скажут, а вот что не нравится — важно. Поначалу Георгий Александрович воспринимал мою критику тяжело, с трудом, особенно первые три-четыре премьерных спектакля, а потом — спокойно. Он прислушивался к тому, что я говорила, соглашался, но были и несовпадения. Об одной моей ошибке могу рассказать.

Оба они, Товстоногов и Лебедев, очень хотели поставить «Мещан». Довольно долго они заставляли меня эту пьесу перечитать, чего я не делала, говорила, что пьеса — дикая тоска и что если вам, мол, нужна такая тема, возьмите «Дети Ванюшина». Это, пожалуй, была единственная моя абсолютная ошибка. Спектакль был поставлен замечательный, и хорошо, что они меня не послушались. Им хотелось защитить Бессеменова, показать, что это человек как все, что он любит свою семью… одним словом, тут целая философия. Горького Товстоногов любил, тут не было никакого насилия.

К истории с «Мещанами» добавлю еще вот что: Георгий Александрович два раза пытался поставить эту пьесу, в Тбилиси и много позже в Югославии, — и оба раза из этого ничего не получилось. Это говорит о том, что не так уж я ошибалась. Только благодаря Жене, которого я на этот раз недооценила, «Мещане» в БДТ стали блестящим спектаклем.

Георгия Александровича не раз приглашали в Москву. Из ЦТСА присылал письмо Андрей Попов с предложением возглавить МХАТ — там ждали его в качестве художественного руководителя. Малый театр звал. Я на каждое предложение реагировала положительно, а он уже не хотел ехать. Он, правда, поначалу колебался, но, в конце концов, все же не решился. В БДТ сложилась такая замечательная труппа, и он так ее любил, что ему было жалко ее оставлять.

В период правления Романова на него начали особенно давить, и это стоило ему здоровья. Если бы он уехал в Москву, по крайней мере, сохранил бы здоровье. В Москве тогда уже такого прессинга не было. А в Ленинграде были вызовы «на ковер» — после «Трех мешков сорной пшеницы», после «Истории лошади»… Один из замов Романова сказал Георгию Александровичу, что, мол, его репертуарная политика такова, что ему вообще надо уходить из театра… Не пускали за границу, хотя даже пришлось однажды Германии заплатить огромную неустойку за срыв постановки «Идиота». Только через три года он этот спектакль там сделал. За ним элементарно *следили*. Генерал Калугин как-то

в одной телевизионной передаче рассказывал, что Андропов, например, дружил с Любимовым, ну, а квартиру Товстоногова, мол, мы прослушивали круглосуточно. Вот этому я и вправду удивилась. Дома у нас бывали не только театральные разговоры, могли сказать что-нибудь нелицеприятное и про начальство, про Романова, например.

Когда Георгия Александровича в тот раз не пустили за границу, он говорил, что это абсурд, шутил, что они сами-то остаются, не убегают, а меня подозревают, что я уеду. Георгий Александрович относился к этому философски, хотя ему было очень тяжело, он все тяжело переживал. Это мешало ему работать. И он — не Любимов, который обретал энергию в борьбе. Наоборот, он надорвал сердце. Это его отвлекало, нервировало, он считал, что все это страшно несправедливо, потому что он никогда и не собирался оставаться за границей и всегда говорил, что хочет работать только для своего, российского, зрителя. И потом он очень много ездил за границу до этого, и если бы захотел остаться, уже мог это сделать не раз — тут логику найти было очень трудно. В Москве ничего подобного уже быть не могло, потому что там было новое начальство, его было много, и оно разное. Да и вообще ни у кого ничего подобного не случалось, ни у одного режиссера… Ленинград был ошибкой, которая стоила ему сил и здоровья.

Все пьесы Георгий Александрович всегда читал мне вслух. Даже то, что потом не ставил. Хотел поставить «Юлия Цезаря» Шекспира, жалко, что не получилось что-то с актерами. Часто и много обсуждали с ним современный репертуар. В первую очередь — Александра Володина, который очень нравился Георгию Александровичу. Он хотел поставить маленькие вещи Володина — это тоже не состоялось. Очень удачными получились «Пять вечеров». Любимым нашим спектаклем была и «Старшая сестра», где замечательно играли Доронина и Женя. За Володина Товстоногов боролся. Он, например, хотел, чтобы зритель понял, что главный герой в «Пяти вечерах», Ильин, был арестован. Впрямую нельзя было показать, что он вышел из тюрьмы, что у него прошлое из эпохи «культа личности». По пьесе он просто одно время работал на Севере, в то же время правда в пьесе прочитывалась. У Товстоногова это тоже было в подтексте. Каждый режиссер хочет правды, а правда была такова, что слишком много людей «сидели» ни за что. Наше с братом мышление не настолько было узко, чтобы помнить только о нашей семейной трагедии, об аресте отца. Если бы даже у нас этого не случилось, мы бы все равно с болью сознавали, что огромное количество людей погублено ни за что. При этом мы точно знали, что и наш отец ни к чему, в чем его обвиняли, отношения не имел. Мы понимали: то было страшное преступление власти. Множество людей считают, что если их это лично не коснулось, то этого и не было. Мы таким «скептицизмом» не страдали.

Георгий Александрович ставил спектакли с идеологическим уклоном. Но, кроме «Из искры», у него компромиссного спектакля больше не было. В «Первой весне», где Быкова играла Настю Ковшову, было много настоящей правды о времени, о деревне…

Должна сказать, что в восприятии Сталина после войны у нас с братом

были различия. У меня отношение к этой фигуре было совершенно определенным. У Георгия Александровича все-таки, наряду с пониманием того, о чем я говорила, заметна была и какая-то героизация этой личности из-за победы в войне. Со временем это прошло. Я, как человек со стороны, имела возможность больше увидеть. Во всяком случае, в отношении Ленина брат до конца все понял, когда прочел письмо к Ленину Короленко[cxix], к которому очень уважительно и по-особому относился. А до того были иллюзии, что, мол, только врагов наказывали. Одним словом, я не могу сказать, что с самого начала у него было такое полное понимание всего этого, каким оно стало со временем (у меня же оно было абсолютно однозначным). При постановке «Из искры» он в какой-то мере сознательно шел на частичный компромисс. В Тбилиси информации было больше, чем, я думаю, здесь. Но о войне информация была односторонняя, тогда казалось еще, что его, Сталина, участие в войне было очень велико, а это было не так. Позднее стало ясно, что войну можно было выиграть с меньшими потерями. А когда ставился спектакль, Георгий Александрович просто многого не знал. Положительные впечатления от личности Сталина с ростом объема информации стали постепенно меняться на отрицательные. Время очень многое определило.

Наше житье в Ленинграде мы начинали с общежития. Рядом с нами жили очень интересные люди, и первый год там было куда веселее, чем в квартире, которую мы потом получили. Правда, это мое личное ощущение. Георгий Александрович любил комфорт, даже элементарный. После Тбилиси было тяжело переключаться. Нас спасала чудесная компания, которая сложилась в общежитии: Лифшиц, актер Гай с женой (очень милым человеком). С ними нам нравилось общаться. В это время я еще много ходила на репетиции, потому что было с кем оставить старшего мальчика, Сандро. Утром могла пойти на репетицию, вечером могла выскочить на спектакль или в гости. Общежитие было в самом помещении Театра им. Ленинского комсомола, — если стоять лицом к театру, то с левой стороны здания. Потом, когда дали квартиру на Суворовском проспекте, я застряла уже прочно. Мне стало сложнее. Георгию Александровичу общежитие, быт с одной раковиной, кухней, был тяжел. Он хотел квартиру, ванну. При всех чистить зубы ему не нравилось. А мне в двадцать два года было все равно. Переехали на Суворовский сначала вчетвером — Георгий Александрович, я и два мальчика. Второго я взяла[cxx], когда уже квартира была. Тогда же к нам переехал и Лебедев, у которого была одна комната. В новой квартире было три комнаты. Тесно, к тому же — всегда люди; и всегда кто-то жил: гости из Тбилиси и из Москвы, та же Натэлла Лордкипанидзе, наш близкий друг. После Суворовского нам дали жилплощадь на улице Савушкина — на одной площадке двухкомнатная Георгия Александровича и трехкомнатная у нас с Женей (мальчики в одной, Женя в другой). Оттуда мы уехали из-за неудобств с транспортом. До театра далеко, а ни у Георгия Александровича, ни у Евгения Алексеевича тогда своих машин не было, хотя за Товстоноговым приезжал служебный автомобиль. Квартиры на Петроградской мы получили лет тридцать тому назад, и тогда нас здесь тоже было много — три мальчика, Георгий Александрович, Женя и я.

В повседневности во всю эту долгую жизнь они все были сориентированы на меня. Георгий Александрович любил, чтобы в доме было красиво. Этот интерес у него появился, когда нам дали нынешнюю квартиру[cxxi]. Ему хотелось, чтобы она была хорошо обставлена. Женя в этом смысле был не так разборчив. Когда умерла актриса Театра драмы им. А. С. Пушкина Елизавета Ивановна Тиме, нам позвонила ее сестра и сказала, что покойная хотела, чтобы Георгий Александрович купил обстановку из ее квартиры. Брату польстило, что Тиме оставила такое завещание, и нравилось покупать эти вещи, хотя стулья были так обгрызаны собаками, что пришлось их реставрировать. Когда мы приехали в квартиру Тиме, и я стала выбирать — что нравится, что нет, — он сказал: «Она хотела, чтобы я все купил, я все куплю». Таким образом, появились у нас стулья, стол и прочее. Там были две картины художника Макарова, которые мы не собирались брать, но теперь оказалось, что они довольно дорого стоят.

Что касается творческого процесса, замыслов, то Георгий Александрович работал, что называется, про себя. Потом он рассказывал, рисовал, посвящал в подробности, но сначала все происходило у него «внутри черепка». Специально отведенных часов для работы не было. Наверное, эта работа совершалась постоянно — когда ложился, когда занимался чем-то другим. У него была своеобразная, незаметная для других наблюдательность. Создавалось впечатление, что он ничего не видит, ни на что не обращает внимания, но он все замечал. Это качество от природы досталось целиком ему, у меня его совершенно нет.

В домашней обстановке он был очень легкий и веселый. Обожал анекдоты, всегда был приветливым, ласковым. Женя мог замкнуться в своих переживаниях, а Георгий Александрович непременно станет делиться, рассказывать. Наверное, ему от этого становилось легче. Отчуждения, замкнутости, молчания никогда не было. Никогда в жизни мы не были в ссоре даже две минуты, хотя часто кричали, спорили. Георгий Александрович был на редкость незлопамятным человеком.

Отношения с женщинами — особые страницы биографии Товстоногова. У него осталась душевная травма от первого брака. Это был брак по любви, все, казалось, было прекрасно, а потом, очевидно, была измена, которую он простить не мог. Он вообще был из тех мужчин, которые этого простить не в силах. Сам был «бабник», но только тогда, когда был свободен от семейных уз. Неудача с первым браком осложнилась еще и тем, что уже было двое очень маленьких детей: Сандрику — полтора года, а Нике — четыре месяца. Сначала жена взяла детей к себе, тем более что один еще был грудной. А через несколько месяцев был суд по разводу, и она заявила, что детей у себя не оставляет. Жена Георгия Александровича была хорошей актрисой, видно, ее решение было как-то связано с театром, с карьерой. Георгий Александрович попросил ее докормить второго, грудного, ребенок был очень тяжело болен, настолько тяжело, что, может, это и решило что-то, — диспепсия или дизентерия. Но — получил отказ. Тогда обоих малышей привезли к нам, ко мне и маме. У мамы была родня среди медицинской профессуры, и мальчика с трудом вытащили. Ребенку было необходимо переливание крови, а у Гоги

оказалась группа крови такая же, как у него. Георгий Александрович десять дней приходил в больницу к Нике, то есть стал донором своего сына.

Материально это было очень тяжелое для нас время, да и для всех тоже — первый послевоенный год.

В Ленинграде Георгий Александрович женился во второй раз на актрисе Кондратьевой. Несмотря на то, что она, вероятно, была человеком психически нездоровым, — судя по лекарствам и по всему ее поведению, — все шло нормально до того момента, когда она из театра Владимирова перешла в БДТ. Зная его характер, я ей говорила: «Это будет конфликт». — «Нет, это нормально, у всех театральных людей так». Она получила роль в замечательном спектакле «Варвары»[cxxii], а потом началось распределение ролей в «Иркутской истории». Все женщины тогда по всему Союзу хотели сыграть в этой пьесе Вальку-дешевку. Но получила эту роль Доронина, а не Кондратьева. С этого момента началось что-то несусветное. Договориться с ним, чтобы он поступил, «как у всех», было невозможно. Жена, не жена — это не имело никакого отношения к делу, к творчеству. Да и Георгий Александрович понимал, что это вообще не ее роль, — это уже независимо от того, какая она актриса. Для него женщина на сцене и женщина в жизни — совершенно разные вещи. Она этого понять не могла и приходила в неистовство. Дома начались жуткие скандалы. Длилось это, к счастью, очень недолго и кончилось разводом. Кондратьева давно умерла. Жизнь ее сложилась нелегко — болезнь Паркинсона, новое замужество и очень поздний ребенок, в сорок шесть лет…

После этого у брата были связи с другими женщинами. О некоторых я знала, а о каких-то не знала, ведь у Георгия Александровича был свой отдельный вход в квартиру. Бывало и так, что я ничего не замечала…

Запись беседы. Публикуется впервые.

[cxvi] Мемориальная доска на доме, где жил Товстоногов в Тбилиси установлена в 1993 г. Е. А. Лебедев из-за болезни поехать не смог.

[cxvii] О начале творческой биографии Лебедева, а также о ролях тбилисского периода см. в кн.: Евгений Лебедев. Великий лицедей: Рассказы, дневники, воспоминания. — М., 2002. — С. 463 – 490.

[cxviii] «Снежная королева», которую могла видеть Н. А. Товстоногова, поставлена была в 1948 г.; в тбилисском ТЮЗе Н. Я. Маршак поставил «Снежную королеву» в 1941 г.

[cxix] Вероятно, имеются в виду «Письма к Луначарскому», которые В. Г. Короленко писал в 1920, напечатаны в 1988 году в журнале «Новый мир», № 10. В письмах Короленко призывал новую власть остановить «бессудные убийства» невиновных людей, которые совершали большевики.

[cxx] Ника оставался в Тбилиси с бабушкой, Тамарой Григорьевной Папиташвили и был привезен в Ленинград через год. Третий мальчик, Алексей, сын Натэллы Александровны и Евгения Алексеевича, родился в 1952 году.

[cxxi] В доме на Петровской набережной.

[cxxii] И. М. Кондратьева играла Анну Федоровну (жену Черкуна, которого исполнял П. Б. Луспекаев).

Александр Товстоногов
Я СТАЛ ЕГО УЧЕНИКОМ

Глава о детстве, если бы она была[cxxiii], получилась бы довольно бедной, потому что с 1944 года, когда я родился от брака Георгия Товстоногова с Саломеей Канчели, впоследствии актрисой Театра им. Руставели, довольно известной в Грузии, отец занимает мало места в нем. Основное место принадлежит женщинам — моей бабушке, Тамаре Григорьевне, которую я называл мамой, поскольку слышал, что так ее называли отец и тетя, и самой тете, Натэлле Александровне. Отец был в Москве, потом в Ленинграде. Может быть, из-за того, что у меня, ребенка, были свои проблемы, отец не помнится мне так, как женщины, которые заменяли мне мать. Но я помню, что нам с Никой, моим братом, он уделял много времени, когда был с нами: читал, рисовал. Он очень хорошо рисовал, исполнял любые наши заказы. К сожалению, эти рисунки пропали. Он рисовал в колоритной, условной манере. Там был какой-то сказочный мир, какие-то солдаты, которых я запомнил.

Потом начинается мучительный период школы — мучительный и для меня, и для него, потому что резко разделялось то, чему я мог научиться и чему не мог. Он всегда подогревал во мне интерес к литературе, истории, географии. Любил переспрашивать и устраивал своеобразный домашний экзамен. Именно от него, а не от учителя географии, я узнал, что Тбилиси и Нью-Йорк находятся на одной широте. Я сначала стал с ним спорить, но он очень не любил спор, не поддержанный знаниями. У него было обостренное чувство подавленной справедливости, которое не знавшие его люди воспринимали, как гнев, проявление восточного темперамента. Так он реагировал на невежество в споре. Помню отдельные минуты: приезд его в детский сад, где я находился под Тбилиси, вернее не под, а над Тбилиси — в горах. Помню связанное с отцом тепло. Рядом с ним я в детстве ощущал себя более сильным. Не потому, что он был атлетом, который мог меня защищать кулаками, скорее, это было чувство внутренней защищенности. Вспоминаю один смешной эпизод. Он попросил меня разбавить воду в тазу. Почему-то он парил ноги, наверное, был простужен, но суть не в этом. Я ему говорю: «Надо терпеть». Он спрашивает: «А зачем, если кипяток можно развести?»

В детстве я впервые понял, что не все в порядке с властью в нашей стране. У Натэллы и Евгения Алексеевича Лебедева родился сын, мой двоюродный брат Алексей, которому 5 марта 1953 года исполнился год. Это была дата официально объявленной смерти Сталина. Утром я был на траурном собрании в школе, где наш уважаемый директор плакал, а с ним рыдали учителя и дети, а, вернувшись домой, я застал удивительную обстановку: папа энергично ходил по комнате и очень тихо по-грузински (а я к тому времени уже забыл грузинский) переговаривался с Натэллой. Эти картинки у меня никак не совпадали — школьная и домашняя, траура в школе и взбудоражено-таинственного и радостного состояния близких. К своим девяти годам я еще не знал о трагической судьбе деда, отца и всей семьи. Первый раз легкая гроза для

детского сознания прогремела, когда я спросил у мамы, то есть, у бабушки, которая меня укладывала спать, почему она не раздевается на ночь? Она сказала, что разденется, когда нужно будет. Я не знал, что она никогда не раздевалась с тридцать седьмого года. Боялась ночного прихода, и как грузинская женщина не могла допустить, чтобы чужие застали ее ночью раздетой. Я понял все это задним числом, вспоминая эти эпизоды позже. Не понимал ее неприязни, если не сказать больше, к соседям. Мы жили в огромной квартире, а у нас было всего две комнаты, хотя квартира принадлежала деду, он заведовал кафедрой в Тбилисском институте транспорта. Соседи служили в НКВД, и были подселены к нам. Отец разговаривал со мной на эти темы осторожно, не потому что боялся, а потому что постепенно развивал во мне мысль о том, что одно говорят официально и совсем другое — истинная жизнь. Я медленно осваивал, какую жизнь он прожил, будучи сыном врага народа. С шестнадцати-семнадцати лет это стало постоянной темой наших долгих ночных разговоров. Накуриваясь до одури, он рассказывал о том, что ему пришлось пережить, как это соединялось с профессией, как почти каждый спектакль был на грани закрытия. Даже такие спектакли как «Из искры» не были защищены от провалов — не зрительских, конечно. Что-то кому-то могло просто показаться, и этого было достаточно, чтобы спектакль не показали публике. В тот раз пронесло — спектакль получил Сталинскую премию. С этого времени более отчетливы воспоминания питерские и цветные. Я помню спектакли Театра имени Ленинского комсомола, не слишком подробно, но местами очень ярко. Но и в Ленинграде, где, мы жили в общежитии театра, я видел отца очень редко, потому что он большую часть времени проводил в театре на репетициях и спектаклях.

Настоящий контакт с отцом начался позже, лет с тринадцати-четырнадцати, когда я стал увлекаться спортом, ухаживать за девушками. Он давал ценные советы, потому что хорошо разбирался в этой области. Нас с братом приобщил к шахматам. Ника не на шутку увлекся и стал профессиональным шахматистом. Отец замечательно умел удивляться, как говорится, на полную катушку. Когда Ника, уже учась в шахматной школе, обыграл нас с ним вслепую, я помню, как он на меня посмотрел: широко открытыми глазами, мол, этого не может быть, он же не видит доски! И потребовал немедленно начать следующую партию. Мы опять получили мат. Тут он вынужден был признать дарование младшего сына и поддерживал его всячески. А так как в детстве и в юности отец играл в теннис, поскольку напротив нашего дома на Татьянинской улице располагался теннисный корт «Динамо», где выросли блестящие русские теннисисты, он приобщал нас и к теннису. Я не очень приобщился, потому что в Ленинграде предпочтение отдавалось футболу.

Хотя мое учение в школе протекало достаточно тяжело и выборочно, я должен сказать, что это его не волновало. Он беспокоился больше о том, чтобы я всегда был в курсе всего нового, что появлялось в литературе, театре, кино, что печатает «Новый мир» и другие передовые издания. К окончанию школы я уже начал готовиться к поступлению в институт. Тут я столкнулся с железными

чертами его характера, с его требовательностью. Мне было ужасно неловко перед ним что-то плохо делать. Он меня не натаскивал на поступление, а просто считал, что надо очень широко знать все о современной литературе, истории, о современном мире. К моему решению он отнесся спокойно, хотя считал, что по развитию мне рановато идти на режиссерский факультет, и я отучился год на театроведческом факультете. Началась череда дней, когда я буквально от него не отрывался. Я стал его учеником и одновременно младшим другом. Самым поразительным его качеством было умение дружить, но не в обыденном смысле, не в сентиментальном смысле слова. Это была требовательная, твердая дружба без поблажек. Я, сколько мог, принимал такие условия. Ко многим вещам он относился без обычных родительских формальностей. Когда я начал курить, он просто стал выдавать мне мелочь. А что мог сказать мне человек, который сам беспрерывно затягивался? Ханжества никакого не было.

Период ученичества для меня и сейчас совершенно реален, потому что профессиональные навыки, та школа, что он дал, со мной всегда. Я без них совершенно беспомощен, настолько конкретно было это учение. Я ошибаюсь сегодня в тех местах, где изменяю этой школе. Помню, например, мы репетировали «Люди и мыши»[cxxiv]. Я был мальчишка, двадцать один год, роль очень трудная: человек, который любит дебила, дружит с ним, опекает и защищает, но почему он это делает, — непонятно. Ведь этот дебил опасен для окружающих. Я понимал логику этого характера, но чего-то не хватало, общей, если можно так сказать, краски. Отец мне говорит: «Сандро, ты все правильно делаешь, но тон диалога неверный». — «Почему?», — спрашиваю я, даже немного раздражаясь. — «Понимаешь, он все-таки ненормальный. Разговаривай с ним как с Мавриком». Маврик — это наша собака, скотч-терьер. У меня с ним был такой снисходительно-ласковый тон, обычный в отношениях человека и собаки. Меня пронзила точность определения актерской задачи. Я последовал этому совету, и сразу появился юмор, что-то живое, понятное зрителю. Прежде я вел диалог логично, но на равных, а этого нельзя было делать.

Второй пример тоже из репетиций «Людей и мышей». Там я навсегда понял, что такое сквозное действие. Первая картина. Они устраиваются на новом месте, сбежав с прежнего ранчо. Умываются в ручье, готовятся к новой жизни, к обязательной ночной сказке о том, как они будут хорошо жить. Отец спрашивает: «А что ты делаешь? Какое сквозное этой картины?» Я думал, что сквозное — это цепь задач, их реализация в достижении цели, или наоборот: я не достигаю цели, тогда назначаю себе новые задачи. «Да, теоретически ты прав, а надо эмоционально это прочувствовать». И он дал мне определение, которым я сначала руководствовался как актер, а потом перенес в режиссуру. «Что бы ты здесь ни делал — моешься, ешь бобы с кетчупом, рассказываешь байки, главное — предвидеть все возможные опасности на новом месте и предупреждать их в диалогах с Ленни». Это сразу дало мне устойчивую актерскую позицию. Отец так разговаривает с взбаломошным сыном, только мера опасности другая. Он учил *единственному*, сомнения лишь в том, как

подойти к нему. Проблема в том, что должен не играть, а делать актер. После такой установки у актера поднимаются крылья, раскрывается его бессознательное, он чувствует себя спокойно, и все зависит только от его дарования.

Но замечательно, что совершенно спокойно, прежде всего, чувствовал себя отец, и его уверенность в том, что он знает и делает, передавалась всем вокруг. Артисты его обожали не потому, что он подкидывал приспособления, они возникали потом, а за то, что он находил это *единственное*, и им было удобно, ясно. Занятия наши были в основном практическими, их предварял вводный, небольшой курс лекций. Большая часть — этюды, сцены, небольшие пьесы, зачеты, экзамены. Обучение в институте — богатейший материал, ведь в это время человек формируется и понимает, на своем ли он месте находится. Нас бросили в такой океан работы, что не было времени на что-то постороннее. Отец умел бросить такое слово, такую подсказку, что мы находили наслаждение в работе, а без этого невозможно жить в театре. У нас была актерская студия БДТ[cxxv], где мы могли делать отрывки, работали друг с другом, что, мне кажется, было особенно трудно. Мы режиссеры, женщин среди нас мало. Мы присутствовали на репетициях, начальных, застольных, на сцене, прогоны. Кто мог и хотел, пропитывался воздухом профессии. Мы поражались мгновенной трансформации, которая происходила тогда, когда он только прикасался к какому-то заезженному другими режиссерами материалу. Одним мановением руки он превращал мертвое в живое. Но он нас предупреждал, что это не фокус и не волшебство. Все дело в преодолении неправильно поставленных задач. Чуда нет, я делаю то, чему сам научился у своих учителей — Попова, Лобанова. «Люди и мыши» играли одни режиссеры[cxxvi], но всех, кто его видел, он поразил качеством исполнения. Режиссеры играли хорошо, потому что они не расцвечивали, как это делают актеры, мы делали все жестко по мысли, каждый точно знал цель, основные черты характера. Мы выглядели гораздо лучше, чем были на самом деле — я имею в виду наши актерские способности. Строгость формы, данная учителем, создавала ощущение, что мы лихо играем.

Как педагог он тоже был строг. Он мог одернуть, никогда не делал скидок, высмеивал с безжалостной иронией так, что повторять ошибки не хотелось. Ему была свойственна не только ирония, но и чудесный, от бога, юмор. Он был присущ ему как цвет волос, от природы. В этом мы сходились, он ценил то, как я шучу, мне казалось. Он блестяще рассказывал анекдоты, любил их, привозил пачками из Москвы.

В отношениях со студентами я бы отметил его удивительную готовность разделить с ними то, о чем он думает, что его волнует. Он страстно делился с нами, и со мной в частности, как с сыном, своими знаниями и опытом. Он ничего не держал в себе, щедро делился всем, что знал и умел сам, был ли это новый роман, вдруг открытое им стихотворение. Так проявлялся его дар педагога, и научить этому очень сложно. Это должно находиться в природе человека. Его легко было завести, чтобы он сам заискрил, или заговаривал о самых сложных вещах с самым неумным человеком. Подчас не видя, чувствует,

понимает ли его собеседник. Ему словно хотелось затопить все пространство тем, что сейчас его взволновало. Уроки его были не часты, зато удельный вес их и объем — колоссальны по отдаче, по умению говорить по всему диапазону жизни. Из малого у него всегда вырастало огромное.

При этом забавно, что отец курил только иностранные сигареты — «Кент» или «Мальборо», и наиболее отчаянные студенты во время вулканических всплесков и выходов на сцену могли у него запросто украсть из пачки сигаретку. А он этого совершенно не замечал, только констатировал: а, пачка кончилась. Лез за второй пачкой. Сигареты он сам привозил из-за границы, без сигарет он оттуда не возвращался. Но про его страсть к путешествиям — рассказ особый. По интересу к миру он мне напоминает человека Возрождения, по умению наслаждаться нравами и обычаями других народов и находить для себя в них что-то интересное, оплодотворяющее. Всегда приезжал наполненный, поздоровевший. Нас охотно приобщал, и когда была возможность, мы вместе путешествовали. Наверное, оттого, что в нем «железнодорожная» кровь по отцу и сам он учился в железнодорожном институте, ему нравилось посадить меня в специальный вагон из красного дерева, с бронзовыми деталями. Ему доставляло огромное удовольствие, что есть душ, что удобно сидеть, нравился чай в подстаканнике и бесконечные беседы. Ехали мы с ним через всю страну, в Ереван. Его стажер ставил там «Идиота». Настроение у отца было полурабочее-полукурортное, нас водили к Сарьяну, к Гюрчану, замечательному скульптору. И никогда я не замечал у него особой иронии, которую приписывают отношениям между грузинами и армянами. Наоборот, он открывал мне, сколько там интересного, сколько богатства в их культуре. Но вот первый просмотр, Ерванд показывает ему первый прогон, советуется, что делать, как быть. Отец, указывая на главного их артиста, который играет Рогожина, говорит: «Его придется с роли снять». Ерванд в ужасе: не только спектакль, его самого уберут из театра. Но отец неумолим; просит показать второго исполнителя, никакого не знаменитого, довольно корявого крестьянского типа: «Этот будет играть. А знаменитый не будет». В таких вопросах у него никогда не было никаких компромиссов. В своем театре тоже. Так было на «Смерти Тарелкина», когда ушел Лебедев, на «Ревизоре» ушел Борисов, а Басилашвили остался. И Рецептер ушел из «Короля Генриха IV», а Борисов остался и блестяще играл. И это была никакая ни политика, ни блажь, а корректирование художественного результата. Все актеры знали, что в этом нет побочных мотивов. Он был чист перед актерами, перед публикой, перед собой, наверное, и далее понимание и уважение распространялось в театральных кругах, хотя такая твердость в выборе исполнителя была сопряжена со многими трудностями, интригами, но это его никогда не останавливало. До него доходило брожение, слухи, и он по этому поводу очень огорчался. Слышал от московских друзей, как выезжающие на съемки звезды БДТ высказываются в его адрес. Он переживал, но это не имело продолжения и влияния на творческую судьбу того или иного актера. Его ранили слухи, наговоры, потому что он был очень доверчивым человеком, в чем-то даже наивным. Любая гадость его расстраивала. Он прекрасно знал, чего

ждать от чиновников, но от своей команды… Натэлла умела его успокаивать, переводить в нормальное русло. При этом он не был злопамятным, но зло помнил. Память о зле не выражалось в каком-то поступке. Просто на прежние отношения падала тень. Такой случай был с «Историей лошади», когда покойный Свободин вдруг, не зная истинного положения дел, обвинил отца в том, что он забрал спектакль у Розовского[cxxvii]. Весь театр видел, как это происходило. На каком-то этапе Марк, которого я люблю и уважаю, не мог справиться со спектаклем, потому что не было достаточного постановочного опыта, не было необходимого профессионализма. Марк придумал замечательно, но очень далеко ушел от Толстого. Он был генератором идеи, но поставить не мог. Тогда, я помню, обида на Свободина была. Надолго их отношения были испорчены, хотя тот делал попытки сгладить, извиниться, но как товарищ он был навеки потерян. Прежней близости, прежних ночных разговоров, когда Свободин приезжал из Москвы, и они обсуждали тактику театра и личную тактику Товстоногова в борьбе с партийной бюрократией, уже не было.

У отца был большой счет к большевикам — гибель отца, собственная судьба, он видел и то, что происходило вокруг: людей прятали в лагеря и ставили к стенке. Но при этом он сознавал, что жизнь шире, что справедливость хоть в какой-то мере восстановится. Он не мог жить глухой злобой и ожесточить себя против мира. Он обладал здоровой верой не то, чтобы в оптимизм, но в разум. Эта вера была выше, чем совершенно обоснованная ненависть. Он был сбалансированный человек. У него не было червоточин, комплексов. Удивительно здоровая натура по жажде жизни, по интересу ко всему, по мудрости. Без этих черт, впрочем, и мудрости не бывает, потому что любой ум способен замутиться от ненависти. Товстоногов жил в гармонии со всем миром.

Он был открыт ко всему. С нами бывал на стадионе, мы специально ездили в Москву и еле достали билеты на матч «Бразилия — СССР». Он смотрел на Пеле как на своего артиста. Толкал меня в бок: «Сейчас он ускорится». Начиналось знаменитое ускорение Пеле, и он воспринимал его как собственную мизансцену. Кричал с нами у телевизора, когда мы болели за нашу хоккейную сборную. Однажды мы видели матч нашего СКА и ЦСКА. Его поразило, что в хоккее у игроков бывают такие болевые ощущения, что они вскрикивают. Это ему не очень понравилось, и он сказал, что больше не будет ходить на хоккей — он любил более благородные виды спорта.

Не могу сказать, что он любил дружбу, приятельство, даже не могу сказать, кто был его близким другом — может быть, только Толя Юфит. Зато ценил старых друзей — однокурсников, одноклассников. Однако никакие дружеские отношения не означали, что этот человек будет у него работать. Были случаи, когда он помогал кому-то — Марку Рехельсу, например, но самостоятельной постановки так ему и не дал. При этом он учил нас замечать в Рехельсе и в других их своеобразие, творческую оригинальность. Я с большим удовольствием работал под руководством Рехельса, он придумал для нас задание: история режиссуры через деятелей театра. У меня была тема

«Режиссура Гете и Шиллера». Я много сидел в библиотеках, узнал много полезного и интересного. Например, что Гете расчерчивал площадку на квадраты, и каждый актер должен был знать свою клетку, чтобы не путаться на сцене и бессмысленно не импровизировать. Настоящая немецкая система со штрафами и так далее. Отец говорил: ищите в педагоге то ценное, что он может дать, а не высмеивайте его слабые стороны. Они могут быть у каждого. Студенты народ жестокий, почувствовав слабость в ком-то, они ее не пропустят. Как, впрочем, и актеры в театре. Отец не любил, когда студенты приходили на занятие и начинали, пытаясь ему понравиться, как сейчас говорят, «нести». «А что вы увидели для себя ценного, неожиданного?» — спрашивал он. Он не принимал театра Равенских, но говорил, что есть у него какие-то поразительные вещи по режиссуре, по метафоре, которые другому в голову не придут. Он умел открыть и увидеть в другом художнике самое важное и значимое. Меня он один раз так обрезал. Мы в Лондоне смотрели пьесу Шекспира, которую не читали. А с Шекспиром шутки плохи — чуть-чуть в сторону, и он кажется бутафорским. Сидели на балконе, видно очень хорошо, руки положили на барьер. В начале спектакля я стал легко глумиться над происходящим. Он меня ударил по руке: «Подожди, тихо, интересно». Действительно, оказался прекрасный спектакль.

За границей он ставил рекорды посещаемости театров. За десять дней мы посмотрели в Лондоне (там проходила режиссерская лаборатория) чуть ли не восемнадцать спектаклей. Утром, вечером и еще ночные, в каких-то подвалах. Он никогда не уставал от театра. Дома он видел почти все у Любимова, у Эфроса. В Питере реже, да там и мало было, что смотреть. Я помню, мы ходили с ним при жизни Леонида Якобсона на его балеты, он очень его ценил. В Доме кино мы бывали обязательно, если там показывали фильмы, которых он не видел, и советские, и зарубежные. Я свидетель того, сколько он видел в разных театрах, у разных режиссеров [cxxviii]. Он не смотрел только то, что его не интересовало. Труднее ему стало в последние годы, когда он болел и после театра хотел отдохнуть дома. А в лучшие годы мы видели Марселя Марсо, Питера Брука, все спектакли, хотя «Вишневый сад» смотреть было тяжко. Никогда не видел, чтобы он ушел со спектакля, или не пришел, если обещал.

В Москву приезжал на мои премьеры [cxxix] с Натэллой — на «Три мушкетера», «Прощание в июне», «Улица Шолом-Алейхема, дом 40». Видел почти все тбилисские спектакли, кроме «Сна в летнюю ночь». Иногда говорил горько: «Наверное, я непроизвольно чем-то тебе мешаю». Все понимал и по вопросу критики, и по вопросу повторения фамилии в режиссуре. Мы шли на это, больше мне доставалось. В Тбилиси мы как-то смотрели «Мудрость лжи и простота мудрости» — как он умел радоваться театру! Любил спектакли Роберта Стуруа, видел постановки Темура Чхеидзе в Театре им. К. Марджанишвили. То, чего я не видел, я должен был посмотреть. Помню, мы сидели в ресторане в Москве, и он мне сказал, что надо обязательно посмотреть мхатовский «Милый лжец» [cxxx]: «Такой Степановой и такого Кторова ты больше никогда не увидишь». У него была замечательная память на спектакли. Он много видел в Москве в тридцатые годы, и я воспринимал

спектакли по его рассказам как живые.

Один раз я видел его смущенным. Ираклий Андроников после выступления в Ленинграде был приглашен к нам в гости. Не знаю, что с ним случилось, но, не успев толком пообедать, он неожиданно пошел говорить, как будто это было третье отделение его концерта. У отца было смущенное выражение лица, он хотел просто пообщаться, поговорить. Отцу было неудобно то ли перед нами, то ли перед Андрониковым. За столом отец всегда был душой компании, хотя при этом мог к ярости Натэллы вдруг встать и уйти — захотелось почитать или с кем-то побеседовать. Были бешеные переговоры на грузинском языке, потом он возвращался к гостям. Он делал то, что ему хотелось, и в этом смысле был человеком естественным и наивным. Дома у нас были актеры, режиссеры. Помню приезд на гастроли московского Театра Сатиры с Андреем Мироновым. Часто бывал Эрвин Аксер, когда ставил в БДТ, и их связывала не стандартная дружба. Им не было необходимости видеться даже каждый день. Их объединял мировой интеллигентский дух. Когда Эрвин здесь пожил, понял, что это такое, он говорил, что ни один из западных режиссеров здесь просто бы не выжил. Хотя они были в равном «весе» и по возрасту близки, у Эрвина был какой-то пиетет перед отцом. Отец был в полном восторге от «Карьеры Артуро Уи», которую увидел в Варшаве, и потом с огромным трудом пробивал постановку на сцене БДТ и добился своего.

Идея спектакля принадлежала Конраду Свинарскому. Это был уникальный театральный мыслитель. Он первым на моей памяти разнес спектакль Питера Брука «Сон в летнюю ночь», говоря, что это машинообразное произведение, лишенное волшебства и поэзии, построенное на слове и технике.

Противостояние властям отнимало, конечно, у отца много сил. Я помню ночные собрания его друзей, людей, которым он доверял, некоторые приезжали из Москвы, и там решалось, что делать, составлялись письма в разные инстанции. В такие периоды отец находился в депрессивном состоянии. Он подумывал о переезде в Москву и даже согласовывал этот вопрос. На самом верху среди помощников Брежнева были друзья, и им удалось переломить ситуацию, из Москвы как будто бы поступила команда: Товстоногова не трогать и не мешать ему. Я помню нашу встречу с Романовым. Отец заболел, и мы поехали в спецбольницу. Входим в лифт, а там Романов. Он, как очень плохой актер, последней категории, выпучил белые глаза и уперся ими в стенку. То ли он подумал, что мы будем бить его, все-таки были вдвоем, а он маленький, один. На первой же остановке лифта он выскочил. Мы с отцом страшно хохотали. Они много у него здоровья отняли, просто видно было, как черпали физически из него силы. Видно было, как он страдает. Наступал мрак и отсутствие интереса к работе. Потом он себя перебарывал.

Он был уязвим, несмотря на весь свой железный характер и целеустремленность. Был ли он доволен тем, как сложилась его жизнь и творческая судьба? Не знаю. О таких общих вещах мы никогда не говорили. Но сама логика жизни и его общее самочувствие, не считая тех моментов, о которых шла речь, — хотя они присутствовали постоянно, показывала, что он был борцом по сути своей. Он наслаждался процессом, по нынешним

представлениям он был сам великолепный продюсер. По существу он сам был директором. У него в театре хорош был тот директор, если говорить по правде, который защищал его спину от партийного начальства. Таким был Нарицын. Другого такого я не знаю. Может быть, директор Театра им. Ленинского комсомола, Лотошев, который его вытащил из Москвы в Ленинград. Когда я был маленьким, то видел у него пистолет, я страшно ему завидовал. Тогда еще люди, возвращавшиеся с фронта или из каких-то спец. частей имели машины и носили пистолеты. Потом это все закончилось. Нарицын, который умел защищать его от обкома, тоже был из десантников-парашютистов. А вести всю театральную машину и уметь видеть, оснастить театр, поставить дело на нужную высоту, создать администрацию, папа великолепно умел сам. Он замечательно совмещал художественное руководство и умение пробить зарплату, добиться звания, достать для сцены новейшую аппаратуру. Он все время умел смотреть вперед, и поездки за границу в этом смысле были ему большой подпиткой. Он ухватывал главное, что на сей момент было необходимым. Конечно, люди жили у него как у Христа за пазухой. Я помню, что, когда он два срока был выборным депутатом, он реально помогал людям. У него был необыкновенно высокий процент выполнения депутатских обязательств. Среди тогдашних депутатов он был одним из реально действующих. К нему приходили за нуждой. Я помню, прекрасный актер Мокеев из Театра на Литейном, ютился в девяти метрах, и отец помог ему с квартирой.

Когда он говорил об актуальности театра и об общественной жизни режиссера, он ни секунды не лукавил. Он жил болью страны и людей. Тот диссидентский подтекст, который улавливали власти, возникал естественно. Говоря правду, невозможно было не задевать способов управления, политических вопросов. Это происходило непроизвольно. У Любимова политика была режиссерским приемом, у Товстоногова — осмыслением реальности. «Пять вечеров» Володина — спектакль, который проходит в моей памяти как кинолента — ничего опасного, никаких знамен и призывов к свержению самодержавия, грубо говоря. Но жизнь людей на сцене виделась всем настолько несчастной, не по праву забитой, с такой переменой героических значений (кто есть кто в этой жизни), что это вызывало у начальства бешенство. Не того оно ждало от народного артиста, обвешанного всевозможными регалиями.

Даже в спектаклях, идеологически созвучных партийным требованиям («Гибель эскадры», «Из искры», «Оптимистическая трагедия»), он находил способ говорить от себя. В «Тихом Доне», спектакле трагическом и мастерски сделанном, он создавал то, что Немирович называл вторым планом. Это, прежде всего, ощущение общей тревоги. Политическая цель не оправдывала средства для ее достижения, гибель стольких людей. Многое, конечно, зависело от квалификации зрителя, его способности понять эти настроения. К тому же он умел создавать баланс, его репертуар был продуман. Например, к пятидесятилетию образования СССР он поставил «Хануму», водевиль без всяких набатов. Грузинская классика, прекрасный спектакль, ставший

любимцем публики. Я видел «Хануму» в Тбилиси с матерью в главной роли[cxxxi]. Она играла, перемежая грузинские и армянские слова, и это был спектакль, пронизанный народным духом, игравшийся изнутри. В Ленинграде, конечно, комедия ставилась для русского зрителя, с моментами стилизации. Это был правильный ход.

Запись беседы. Публикуется впервые.

[cxxiii] А. Г. Товстоногов предполагал, что напишет большие воспоминания. Насколько известно, этот замысел не осуществился.

[cxxiv] Спектакль по роману Дж. Стейнбека режиссерско-актерского курса Товстоногова поставлен в 1966 г.

[cxxv] Среди выпускников студии: В. Титова, Т. Коновалова, Н. Байтальская, М. Полицеймако, Л. Виролайнен, Э. Зиганшина, А. Шкомова, В. Козлов, В. Караваев.

[cxxvi] К. М. Гинкас, Г. Н. Яновская, В. А. Ленцевичус, Л. Я. Шварц.

[cxxvii] Скорее всего, речь о статье А. П. Свободина в «Литературной газете». См. в разделе «Письма» этого издания письмо Товстоногова Е. Д. Суркову и комментарий к этому письму.

[cxxviii] В театр им. К. С. Станиславского, где А. Г. Товстоногов был главным режиссером.

[cxxix] В театре им. А. С. Грибоедова, который А. Г. Товстоногов возглавлял с 1974 по 1980 г.

[cxxx] Спектакль по пьесе Дж. Килти, поставлен во МХАТЕ в 1962 г. с А. И. Степановой и А. П. Кторовым в ролях Стеллы Патрик Кэмпбелл и Бернарда Шоу.

[cxxxi] С. А. Канчели в роли Ханумы, в театре им. Ш. Руставели, в 1976 г. Об отношении к спектаклю Товстоногова см. воспоминания Г. Д. Лордкипанидзе, Т. Н. Чхеидзе.

Андрей Толубеев
ВОСЕМЬ ЗАМЕТОК И ОДИН РАССКАЗ

Эти строки я написал еще в 1983 году, при жизни Г. А. Товстоногова. И никогда не публиковал. Почти четверть века спустя решаюсь опубликовать их в прежнем виде — как документ эпохи. Думаю, вкупе с фрагментом из уже издававшейся моей повести «Похороны царя», они сегодня создадут некий объем, ретроспективу…

Видели ли вы когда-нибудь, чтобы вся пьеса была поставлена и сыграна с совершенством? Видели. Это «Мещане» в БДТ им. М. Горького — камертон профессиональности и пример подлинной, а не показной ответственности режиссера и актеров перед зрителем. Когда меня спрашивают: что такое школа Товстоногова, я обращаюсь к этому спектаклю. Тем более что его многие видели. Иногда я спрашиваю себя: а мог бы я сам так играть? И отвечаю: НЕТ. Но я всегда знаю, к чему надо стремиться, и это мучает, и утешает меня одновременно.

Как-то я вычитал у Дидро: «Спектакль подобен хорошо организованному обществу, в котором каждый поступается частью своих прав в интересах всех и для блага целого». Мне кажется, лучшие спектакли Г. А. Товстоногова всегда несли в себе эту идею, и отблеск ее всегда отражался не только на лицах премьеров, и не только в дни побед, распространялся в закулисье и в мастерских театра. Каждый сам определял меру своей жертвы, и все доверяли

друг другу.

Георгий Александрович наделен прекрасным даром: он разделяет взгляды большинства человечества и при этом имеет свои. В искусстве этот дар несет на себе печать уникальности. Если я правильно понимаю, он никогда не скидывал с себя «ярмо авторитета» и не боролся с традициями, исключая плохих. Всегда помнил и знал, кто его учителя, не открещивался от Станиславского и Немировича-Данченко и отчасти поэтому сам рано стал классиком и авторитетом. Товстоногов, кажется, всегда знал, что ничто так скоро не устаревает, как «модернизм», поэтому, наверное, так единодушны театральные критики, говоря, что он «никогда не шел впереди прогресса».

Между окружающим миром и Товстоноговым есть взаимопроникновение. В этом, видимо, заключаются истоки современности его режиссерских исканий. Над ним никогда не довлел культ оригинальности. При необходимости, ему было достаточно одного общего оригинального решения всего спектакля, на отдельные сцены Товстоногов не разменивался. В этом его стиль.

За годы пребывания в театре, видя Товстоногова на репетициях, я понял одно: если бы он не был Режиссером, то был бы большим актером…

А теперь собственно заметки

1. Как у всякого гениального человека у Товстоногова есть враги — те, кто считают, что гений и злодейство — вещи совместные. Товстоногов придерживается противоположной точки зрения, и в этом контексте наличие врагов — это хорошо.

2. Как человека и гражданина его характеризует, прежде всего, ПОЗИЦИЯ, а не поза. Что отчетливо проявляется в его творчестве и не может не влиять на актеров. Это одна из черт (может быть, «краеугольных камней») школы Товстоногова. Признающий исповедует ее.

3. Его боятся актеры, как во всякой школе (по преимуществу) ученики боятся строгого учителя, особенно, перед контрольным уроком, и правильно делают, ибо он органически не принимает фальши. Каждая его репетиция — это урок и контрольная одновременно, это работа на пределе того, что ты можешь в настоящий момент. Учитель Товстоногов чувствует этот момент и знает, что актер может больше, и, как правило, добивается результата выше ожидаемого. В противоположном случае: актер не готов.

4. Он — НАДЕЖНЫЙ режиссер, то есть тот, кто не оставит актера одного на суде зрителя и критики. Георгий Александрович позволяет себе разделить неудачу актера — мужественный режиссер, вызывающий огонь на себя. Из тех людей, кто внушает личное доверие. В повседневной жизни театрального коллектива это приобретает порой неоценимое значение.

5. Всегда знает, чего хочет. Отличается предельной краткостью и ясностью в постановке задач, что так важно для исполнителя.

6. Режиссер, который смотрит в будущее и не живет только сегодняшними заботами. Старается из завтрашнего как можно больше перенести в сегодняшний день и поэтому идет иногда на риск. Риск Товстоногова всегда оправдан и сознателен. Для Товстоногова при этом порой важен не столько

конечный результат, сколько ПОПЫТКА ПОЛЕТА к конечному.

7. Он — доверчив. Иногда этим пользуются, но себе во вред. Можно обмануть Товстоногова как человека, но как художника — никогда!

8. Г. А. Товстоногов — Рыцарь Театра, а не диктатор. Зритель вообще по сути своей не приемлет диктатуру, ибо последнее слово всегда за ним, а неограниченная власть над актерами у Товстоногова проявляется только через ЕДИНОМЫСЛИЕ. Отсюда истоки легенды о театре единомышленников.

Из повести «Похороны царя»

… Продвигаясь шаг за шагом в толпе, я думал, рвано как-то, время от времени… о театре, о своем «монархе», правившим Большим драматическим тридцать с лишним лет, за гробом которого, полные горя, мы шли по короткому пути Александро-Невской Лавры вот уже десять лет тому назад. Многие из нас плакали. Искренне. Потому что трагедия эта происходила с нами, а не с нашими предками. Она затрагивала интересы каждого. Безразличных и равнодушных не было. Актерский народ творил Светлую Память человеку, провозгласившему «добровольную диктатуру», в основе которой было безраздельное подчинение его художественным принципам. При непонимании их — или полная капитуляция, или вольному воля…

Я впервые именно на репетиции «Нерона» так близко увидел, услышал и кожей ощутил, что такое неограниченная власть в Театре. И не на сцене, и не власть актера, пусть даже кумира публики, а режиссера-монарха, каковым был Георгий Товстоногов, именем которого теперь и назван театр…

На закате своей жизни он уже не был таким жестким и жестоким, каковым виделся в расцвете лет, но выпуск спектакля по пьесе Радзинского совпал с самым страшным периодом его жизни. Стало быть, и нашей. Период, когда врачи, и свои и зарубежные, сообщили ему, что если он не бросит курение, — медицина бессильна ему помочь. Каждая затяжка сигареты — шаг к пропасти.

Не курить он не мог. Сигареты разделяли с ним и печаль, и вдохновение. Насколько знали окружающие, когда творил, думал, интенсивно работал Мастер, то не замечал их в руке, как не замечает дирижер своей палочки или водитель руля автомобиля — руки и человек сливаются с этими предметами.

На репетициях и прогонах полупустой зрительный зал враждебен работающим на сцене. Настоящий акт творения происходит только в сопричастности, в сопереживании самого господина зрителя, в напряжении меж Духом сцены и Душой зала, в их единении и войне между ними, в постоянном перемещении этих двух жизненных ипостасей, или, хотя бы, части их в бесконечном пространстве сцены и ограниченном пространстве зала.

По точечному красному огоньку сигареты товстоноговские актеры угадывали настроение своего «царя и бога». Интенсивность, с которой он курил, частота затяжек, траектория огней были верными признаками приближающейся грозы или истовых раздумий. Впрочем, как и сопение в сочетании с причмокиванием, в моменты, когда ему что-то нравилось, и лицо его светлело и расточало саму доброту и признательность — так он поощрял себя и нас.

Перед отъездом Г. А. в Америку режиссер Владимир Малыщицкий показал ему плод наших полутора или двухмесячных исканий — первый акт пьесы «Театр времен Нерона и Сенеки». Набросок будущего спектакля. Надо отдать должное, мы все вместе, страшно волнуясь, этот прогон выдержали. Истины ради, весомая часть этого успеха по праву принадлежала исполнителю роли Сенеки — Владимиру Рецептеру, человеку глубоко начитанному, пребывавшему в материале пьесы, окунувшемуся и в историю, и в философию. Режиссеру, в этом смысле, не всегда с ним было легко и удобно. Но от профессионализма и дара Рецептера я лично как партнер только выигрывал… В пору, когда Георгий Александрович принимал вчерне этот первый акт, он, неоднократно бросавший свою упоительную и вредную привычку, еще, слава богу, курил…

После показа-экзамена расстались с Товстоноговым на оптимистической ноте, с уговором, что все усилия направим на разводку второго акта, а после его возвращения и уготованного просмотра обсудим итог, дабы, помолясь, пойти на выпуск. Таков был уговор. Но вернувшийся из-за океана Товстоногов был уже другим человеком. Человеком, которому определили срок жизни. Он поверил американским врачам. В результате они, как собственно и наши, щадившие его доктора, оказались правы. Властному мужу предложили операцию и жизнь, в обмен на отказ от «Мальборо»… Он отказался и стал неистовым. Большинство актеров избегали с ним встречи, когда он шел по коридору. Во-первых, страшно — взгляд стал другим и, во-вторых, опять же страшно и неудобно спрашивать о здоровье, интересоваться, зная ответ. Еще страшней: какой вопрос задаст тебе сам Мастер? Твой ответ «хозяину», которому стало не до юмора, мог вполне «выйти боком»… Последствия становились, в значительной степени, непредсказуемы. Так и случилось с показом второго акта «Театра Нерона и Сенеки» на малой сцене БДТ имени М. Горького.

Сопение мэтра, усевшегося в середине, было однозначно раздраженным. К тому же, его внутренние часы еще не сошлись с широтой и долготой Фонтанки?.. И первый же вопрос, который он задал Малыщицкому, вверг в шок: «Сколько идет спектакль?» Привожу по смыслу, так как в действительности его никто точно не помнит. Зная состояние и настроение Товстоногова, можно предположить такую трактовку: «Сколько мне мучиться?» Собственно все актеры были в кулисах и готовились к выходу. До нас донеслось только недовольное ворчание, растерянный шепот и прерванная попытка некоего оправдания со стороны постановщика, который через паузу возник перед нами на сцене, как растерзанное привидение. Главный режиссер театра требовал показать весь спектакль… Готовый к премьере!? У растерявшегося от такого оборота Владимира Афанасьевича вся надежда была только на в той же степени растерявшихся актеров, а все вместе смотрели исключительно на нас, на Нерона и Сенеку… Кто знает пьесу — тот поймет. Кто не знает — откройте ее и посмотрите на бесконечные диалоги ученика и учителя. Сказать, что меня обуял ужас — это ничего не сказать. Я похолодел враз, но это, вероятно, и спасло меня. Превратившийся в ледышку мозг

подсказал, думаю, единственно правильное решение: как мне показалось, я спокойно вышел на подмостки и достаточно твердо сказал в ту самую «пасть» зала, откуда шло излучение опасности, что я не готов к показу!..

Не готов лично я. Готов показать только второй акт. Вопрос из зала: «Почему??!» — «Потому, что мы так не договаривались»… «Может быть, попробуем?..» — начал было Рецептер, но я его тут же прервал: «Мы вас так поняли перед расставанием, что должны приготовить второй акт, а потом уж работать над соединением… Сейчас, попросту, не справлюсь с текстом, буду думать о нем, а не о том, что делать, как действовать в предлагаемых обстоятельствах…»

Это не дословный пересказ, но верный. Повисла пауза. Теперь, вероятно, он — Великий — оказался в не менее странном положении. Не могу поклясться, но последующий его короткий монолог, кажется, прозвучал на повышенных тонах. Может быть, он что-то и прокричал или наши нервы так восприняли, но гром грянул, а после него — не так уж и страшно. Все сказано, дело сделано и остается ждать расплаты…

<…>

«Показывайте, что есть» — вот его вердикт в полной тишине.

А в театре редко бывает полная тишина. Кто-то обязательно горит свободой. Но в это мгновение «прометеев огонь» на секунды сник.

Начинать было нелегко. Но и испытывать терпение Георгия Александровича, какими-то присказками, оправданиями и извинениями, помимо сказанного, было нелепо.

Отыграли мы минуты три-четыре, и Мастер, остановив показ, суровым тоном, не терпящим возражений, начал выяснять отношения с Сенекой. Волею судьбы Толубеев с Малыщицким вызвали гром, а молния попала в Рецептера. Угодила «наповал».

После бури мы все вместе несколько перемонтировали и сократили кое-что, но тогда, похоже, остановились на двусмысленном и пророческом для меня месте. На реплике Сенеки: «Все обойдется, Цезарь. Я написал твою речь. Сейчас войдут сенаторы, и ты прочтешь. Они ненавидели твою мать. Они будут с тобой, Цезарь».

Для меня действительно обошлось. И Владимир Эммануилович, действительно, в значительной части прописал мою роль или прочертил, или объяснил… Для меня это неразделимо. Но мы тогда не углядели и не осознали другой реплики и мысли Радзинского… В тот момент и Мастер не в силах был ее воспринять. Тогда Сенека успел еще произнести: «Не бей его, Цезарь. Он все объяснил. Добро — потому добро, что не боится быть добром, когда рядом зло… Зло нужно для добра. Он считает, что видимый мир — это наше испытание».

В пьесе речь шла о позиции еще одного сценического героя — старика-философа по имени Диоген. Царь костил и бил философа плетью Я лично не отбиваю этот удар в сторону Георгия Александровича, отношу просто к позиции любой власти и любого режима, пусть даже очень демократичного. Товстоногов, повторяю, сам провозгласил свою власть как «добровольную

диктатуру». То есть ключи от наших личностных и творческих «крепостей» мы добровольно отдавали в его руки. Кто не отдавал — уходил. Но вершил-то суд именно он. <…>

… Красиво и закончено прозвучали слова Сенеки: «… видимый мир — это наше испытание». Отзвучавшая реплика философа минутой позже стала роковой. И мистически направленной. Испытание принял Владимир Рецептер. Человек, которого Товстоногов ценил и уважал, но… «видимый мир — это наше испытание»…

… Но Мастер остановил его на этих словах, и все, что пришло ему в голову о нашей сценической несостоятельности, все вдруг неожиданно обрушилось на голову исполнителя роли Сенеки. Прогон отменили. А через пару дней артист ушел в академический отпуск до конца сезона, а потом и вовсе покинул театр. Главный режиссер снова начал курить и выпустил спектакль сам, под своей фамилией как постановщик. Одна из его немногочисленных репетиций, чуть ли не первая, была божественной, чему есть свидетели. Но, в принципе, репетировали мало, и без уже основательно «размятые»…

Во всей этой истории меня до сих пор не оставляет ощущение вины… И дело не в размерах ее… Во-первых, я набрался наглости все свести к тому, что я, видите ли, не готов справиться с работой, то есть переложил часть собственной вины на коллег и, в первую очередь, на «Сенеку», который вполне мог сказать, что он все помнит, и у него лично нет проблем. Склонен думать, что так оно и есть. Кого-кого, а Владимира Эммануиловича количество текста никогда не волновало. Проделанная им работа нареканий у художественного руководителя не вызывала… Но Рецептер промолчал! Во-вторых, истинная причина окончательного ухода его из театра, конечно же, не исчерпывалась нелепой формулировкой «по собственному желанию»… Он не из тех, кто бежит с «тонущего корабля». Это у «капитана» сдали нервы… Его можно было понять, точнее, посочувствовать. А наш грех заключается в том, что никто не рискнул даже намекнуть Товстоногову, что, извините, Георгий Александрович, но ведь Володя попался вам «под горячую руку»…

«Мой дом — моя крепость» — вот что стоит за «добровольной диктатурой», которой присягнули артисты. И я среди них. Грубо говоря, присягнули, в том числе, и благополучию. Это не хорошо и не плохо. Это — данность. Если хотите, фактор творческой атмосферы и психологически комфортных условий, в которых, разумеется, безумно хочется существовать и работать. Но это и отречение! Простите меня, коллеги. Рецептер ушел и сохранил свою честь. Я остался со своей совестью наедине, и только спустя много лет она дала о себе знать через эти мысли и слова. За это время ушли из театра Селезнева и Томошевский, уехала Лозовая и пропал начисто артист Пряженков, безнадежно заболел Михаил Волков и умер Михаил Данилов, спектакль погиб… А исполнитель роли Нерона стяжал лавры в виде памятной записи в томике пьес драматурга Эдварда Радзинского, под общим названием «ТЕАТР»: «Блистательному Цезарю Андрею Толубееву — от его почитателя Э. Радзинского. Ленинград. Дни премьеры “Нерона и Сенеки” 1987 г., февраль».

Я получил блистательный урок императорского Театра. Но это было вчера. Сегодня я тоскую по этому театру!

Перв. публ.: Балтийские сезоны. — 2001. — № 2.

Геннадий Тростянецкий
АБСОЛЮТНЫЙ ТЕАТР

С малышка я не мыслил себя иначе, как в искусстве. Я хотел заниматься кинематографом. Все знал про кино. А во ВГИК я почему-то боялся поступать. Или считал себя внутренне не готовым. А дальше факты такие.

Я оканчиваю архитектурный факультет в Ростове-на-Дону и создаю свою студию. Сам пришел в ДК и сказал: давайте я без копейки денег сделаю театральную студию. Директор этого Дворца культуры меня знала, говорит: «Давай». И я набрал ребят и занимался с ними тренингом, речью, пантомимой. Возникли «Мастера» Вознесенского. Потом спектакль «Обнаженные нервы земли». Студия дала мне уверенность. Ведь это был театр по всем законам, где «ничего не было не важно» — это от Толи Васильева, нашего кумира в университетском театре, я был его правой рукой. Год я работал в архитектурной конторе и одновременно руководил этой студией. Сказал себе: если я что-то значу в архитектуре, то тогда имею право заниматься театром. Моя дипломная работа была «Центр театрального искусства им. Всеволода Мейерхольда». По его записям. Мейерхольд оказал на меня очень сильное влияние. Тогда его двухтомник вышел[cxxxii]. Лариса, жена, сейчас открывает и говорит: «Гена, он весь исчиркан карандашом». Это я тогда, еще сопляк, исчиркал. У двоюродной сестры почему-то книжка была: «Моя жизнь в искусстве» Станиславского. До меня не доходило. Улица возле нас называется Станиславского, одна из важных магистралей в Ростове. Она возила меня из дома в ТЮЗ. Недавно я только понял, что того Станиславского. А для меня Мейерхольд — это да.

Когда-то Анна Давыдовна, Толина мама, говорила, что Толя всю жизнь мечтал о Товстоногове. Еще мамина одноклассница Татьяна Георгиевна Кроль преподавала в Институте культуры, приезжала в Ростов, рассказывала о Товстоногове. Я впервые узнал, что Товстоногова Гогой называют, что это бог такой, говорят, что он взял все, только мосты не взял и так далее. Крупный какой-то, Феллини, недосягаемое что-то. Так как я читал много, то слышал — тот спектакль Товстоногова, этот спектакль Товстоногова… О «Ревизоре» рассказывали, о «Хануме» рассказывали. Тогда, как и сейчас, нам даже не важно было увидеть спектакль, а мы услышали, кто его поставил, какую пьесу, в каком театре и если нам расскажут одну сцену — практически возникал весь спектакль. У нас возникает ощущение — ага, вот что это такое.

Приезжаю в Москву, в ГИТИС, но настолько я сердцем в студии своей, в Ростове, что было жалко с нею расставаться. Думаю: ну, получится, так получится. Васильев сказал обо мне Гончарову, он тогда набирал. Но я случайно опоздал на прослушивание — туфли покупал в соседнем магазине, а

потом Гончаров заболел ангиной. Ну, и я понял, что это судьба, и рад был этому. Будто груз какой-то свалился. Вернулся в Ростов и еще год был в студии, где успел сделать «Грозу» и еще спектакль по Цветаевой. И вот через год я звоню Толе: «Толя, куда поступать?» Он говорит: «Ты знаешь, московская театральная школа лучше ленинградской. И ситуация театральная московская лучше Ленинградской». Я говорю ему: «Товстоногов набирает». Толя отрезал: «О чем ты еще думаешь? К нему!» А я мыслить себя не мог у Товстоногова. Он сам небожитель, и к нему поступают небожители. Это, конечно, был провинциализм.

И вот Толя говорит: «Выбирай сам! Я уезжаю, меня не будет. Я договорюсь там, у тебя документы примут». А в то время после окончания вуза молодым специалистам отрабатывать три года. Накануне мне снится сон: стол, большой, дубовый, за столом в табачном дыму три крупные мужские фигуры, важные, переговариваются друг с другом, потом соглашаясь, кивают. Все в рапиде.

Я приезжаю в Москву, привожу с собой разработку «Грозы», которую поставил в студии. Иду сдавать документы, а у меня предчувствие дурное — я ведь еще два года не отработал. Набирал Туманов, консультацию вел Бенкендорф, декан режиссерского факультета. Он меня спрашивает: «Вы три года отработали?» — «Вот трудовая книжка, я с шестнадцати лет работаю». — «Театром руководили? Так это ж не имеет отношения к архитектуре». — «Это имеет отношение к специальности, которую я сейчас выбираю». Короче, я теряюсь до абсолютного паралича, потому что это сейчас ты можешь думать: «А через два года…» А тогда два года казались тридцатью годами, потому что каждый день был насыщен плотно. Пятница, 6 июля, четыре часа дня. Министерство может разрешить поступать в виде исключения, но министерство закрыто.

Ватными ногами я выхожу из ГИТИСа и иду по улице Горького. Если б мне пришлось сыграть такой эпизод, я знаю, как его сыграть. Но, удивительно, в такие минуты я собираюсь. Природа. У меня был случай с начертательной геометрией на первом курсе, первый семестр. Я все на пятерки сдал, а последний начерталка была. До экзамена я возился с кинокамерой. Я беру билет, а там вопрос, которого я не знаю: построить тень от конуса на цилиндр. И неуд светит. Все! Привет! Терять нечего, и я спокойно начинаю думать, что конус это треугольник в проекции. Значит, тень надо построить от треугольника. Надо соединить три точки, я это спокойно делаю, даже не думая над двумя другими вопросами. Меня это тоже многому научило. Иду к нашему профессору Валентине Федоровне Макаренко, кладу билет с абсолютной уверенностью в двойке. Она бросает взгляд на мой листок и говорит: «Давайте зачетку» и пишет «отлично». Потом выясняю: она уже разложила билеты для следующего курса годом старше нас. Оказывается, я ответил на вопрос, который мы вообще не проходили.

Иду я ватными ногами по улице Горького, и вдруг в меня стреляет: выхода нет, надо к Товстоногову, небожителю. Вспоминаю, что в Ростове в ВТО висит плакат с номером телефона приемной комиссии. Звоню подружке, с которой тогда встречался: «Женя, пожалуйста, позвони в ВТО в Ростове, пусть они

дадут телефон приемной комиссии. Я через двадцать минут перезвоню». Я перезваниваю, она дает телефон. Я тут же звоню в приемную комиссию. Мне говорят: «Да. У нас прием документов до десятого июля. Товстоногов набирает». Беру билет на самолет, прилетаю чуть ли не в тот же день или на следующее утро в Ленинград, иду на Моховую в приемную комиссию. Наученный опытом сдаю документы и вру: я закончил вечернее отделение. (А диплом-то один и тот же!) Вру, чего я страшно не любил. Я гордился, что я не вру. Сейчас вру часто. Да нет, мое вранье это скорее фантазия. Приплел что-то там, в Ростове холера, чтоб пожалели… А внутри все: др-р-р. Вдруг из-за дверей высовывается человек с сократовским лбом и в очках и говорит: «Принимайте у него документы». Это был Н. Н. Громов, председатель приемной комиссии. И я вышел оттуда окрыленный. Вижу двух-трех человек из ГИТИСа, тоже приехали. Иду на консультацию к Кацману. Все вокруг: «Кацман, Кацман». Я никакого Кацмана не знал. Это тоже фигура, которая сыграла выдающуюся роль и очень неоднозначную. Вижу странного человека, вроде в парике. «Какие спектакли смотрели?» Ну, я там называю. «Каких режиссеров любите?» «Эфрос, Любимов, ну, Товстоногов, конечно». Прошел. «Идите на музыкальную консультацию». Струхнул: у меня слух есть только внутри. Ритм у меня очень сильный. Прошел. И начинаются туры. Я чувствую себя очень легко.

Живу очень далеко, где Лесная — вот там. На трамваях, на троллейбусах добирался. Прекрасная погода была, июль месяц. Это 1974 год. В институте суета, абитура нервничает, все друг у друга спрашивают. Эта суета затягивает и «парит мозги», как говорили в Ростове. Я себе сказал, чтоб не погружаться в эти дела: приезжаю, сдаю экзамен и брожу по городу. Все мое при мне. Ну, в конце концов, Товстоногов это огромный авторитет. Скажет «нет», значит, я и не должен тогда этим заниматься. Он многое определит, и мне легко именно от этого, от этой ясности, от понимания, что если я здесь не пройду, то это справедливо. Я уже потерял в Москве — мне уже нечего терять. Я стал самим собой на эти две недели. Почему я должен мандражировать? Чего мне бояться? Я любил то, что я делал, делал это лучше многих, а, может, то, что я делал, никто так не делал — ну, в этом кругу, в котором я вращался. Я гордился этим. Я не совершал подлостей, не толкал локтями. К двадцати трем-двадцати четырем годам чувствовал себя человеком.

И так пошли туры. Абитуриенты что-то там «ш-ш-ш». «Кацман не любит Брехта»! Во-первых, я не знаю ни Кацмана, ни его вкусов, но я люблю Брехта. И для Васильева, и для меня это было все. Станиславский — тьфу, — Брехт! Я читаю «Легенду о мертвом солдате»: «Давным-давно закончен бой, а мир не наступал». Потом басню. Кацман просит петь, я там что-то вякаю. Товстоногова нет. Говорят, что он приедет только на один тур. Он в Германии, ставит спектакль. Я прохожу актерский тур. Потом Рехельс проводит следующий тур — письменную работу «Мой театр». Пишу. Сам Рехельс на эстраду набирал. Спивак в этот же год поступал. Сеня не решился к Товстоногову, закончил эстраду. До этюдов приезжает Товстоногов — и тур с ним. Он с одиннадцати утра до часу ночи был. Из ста пятидесяти до него дошли

всего человек сорок. Я настолько свободно, легко себя чувствую, что мне доставляет удовольствие экзамен. Какой-то парень суетится, бегает. Потом это окажется Слава Гвоздков. Я вижу, что парень поднатаскан в этих делах. А я в стороне, и в этом нет никакой заносчивости, потому что есть колоссальное чувство ответственности, доставлявшее мне удовольствие. Как будто я вырастаю, как будто становлюсь кем-то, и у меня возникает ощущение, что впереди какой-то путь, какая-то жизнь. Притом что в Ростове мама остается на костылях. Что с ней будет? У меня есть варианты: мама с папой в разводе, я предполагаю, что папа приедет, побудет с ней первое время, потом сниму комнату в Ленинграде, перевезу ее…

Экзамен утром с Г. А. Входит Товстоногов, ему шестьдесят лет, около шестидесяти. В полуметре от него нет никого, он поднимается по лестнице, битком институт, но аура… Я в первой десятке вхожу. А мой приятель Костя, который в ГИТИСе тоже сдавал экзамены, со мной приехал и познакомил меня с моей будущей женой, с Ларисой, сказал мне: «На тебя Кацман глаз положил». Я вошел и к Товстоногову, а Кацман: «Садитесь» — не мне, а другому: труднее всего тому, кто первый сел на коллоквиум, а только потом делал задания. Мы разобрали билеты, мне досталось написать рассказ на тему «Каток», найти сценический эквивалент слову «Весна» и Маковского картину разобрать. Рассказ «Каток» я сразу сообразил в стиле Рэя Брэдбери: вся планета — ледовый каток. «Весна» — ничего в голову не приходило, а потом стрельнуло: про военный оркестрик 9 мая с однoруким дирижером… Когда я вышел и начал это читать, чувствую потрясающий к себе интерес со стороны всех, кто слушает, и с его стороны тоже. Я понимал, что это необычно, то, что я сделал, неожиданно. После зачисления помню, как я переходил Невский проспект на углу Литейного, там, где парфюмерный магазин. И вот я чувствовал, что именно в этом месте — это было днем, много народу — я взле-та-ю.

Помню первое занятие. Он вошел с Аркадием Иосифовичем, коричневый кожаный пиджак, пуговицы коричневые, в обтяжку синяя рубашка из джинсовой ткани, галстук в двухцветную полоску на животике лежал, зеленые брюки, чуть-чуть потертые коричневые туфли с пряжкой. Внимательно нас осмотрел, попросив старосту принести журнал. Прочитывал фамилию, вглядывался в каждого. Запнулся перед моей фамилией. Потом Гвоздков Слава скажет: «Мы все были мокрые». Хотя я вовсе мокрым не был. А у Васи Богомазова даже пальчики задрожали. Руки очень хорошо помню. С черной порослью волос. Он сел, контур очертился, потому что за его спиной было окно, контражур. Он попросил подумать о том, зачем мы пришли учиться режиссуре, и стал выслушивать ответы. Каждый говорил по-разному. Некоторые ответы мелковатыми показались. Кто-то сказал, хочу, мол, профессию обрести. Я помню, что сказал: мне интересно создавать мир совсем другой, заново. А он отметил ответ Ветрогонова. Володя сказал о духовном общении. Он здесь зафиксировал наше внимание, что, дескать, театр есть общение.

Потом он спросил, что такое искусство. Начал с общих вещей. И дальше пошел ритм лекций. По понедельникам у нас были лекции. Изредка появлялся

Г. А., причем в разное время. Они — Г. А. и Аркадий Иосифович — шли от истоков: что такое театр. Были такие очень круглые, внятные, ясные формулы. Потом я заметил одну вещь интересную: книга Эфроса начинается с местоимения «я». «Я люблю приходить к артистам». У Г. А. в книге формулы Зевса: «надо так». «Это делается так». Эпический человек. Я его про себя называл последним человеком Возрождения. Были разные этапы знакомства — когда я узнал, кто он, увидел в «Театральной жизни» огромный разворот Дорониной в «Ста четырех страницах», потом одна статья, другая, все это приходило, узнавал, что актеры, которых я любил по кино, играют в БДТ. Я сам стал как бы коллекционировать труппу БДТ. В институте были этапы — до того, как он тебя заметил и после того. Наконец, следующий этап уже после института. Пик близости душевной, когда я получил приглашение в его театр. А потом моя ошибка, моя беспечность, инфантильность. Имя Г. А., получается, сопровождало всю жизнь.

Я помню такой случай. Он пришел как-то и спросил: «Что такое действие?» Варя Шабалина стала отвечать. Кацман прерывал ее все время, нервничал. Наконец, Г. А. это вывело немножко из себя, он сказал: «Аркадий, она говорит то же самое другими словами». Это принципиально. Было впечатление, что А. И. сдает экзамен. Он боялся что-то нарушить в формулировке. С определением реального действия у А. И. всегда были проблемы. И никакого навыка по этому основному делу на занятиях с А. И. мы так и не обрели. А Г. А. исходил из реальной, конкретной ситуации. Я помню, у других педагогов требовался месяц, чтобы разобраться в сцене. Кацману было достаточно недели, а Г. А. приходил, мы показывали сцену. Он брал паузу и потом говорил: «Выйдите, пожалуйста, за дверь и войдите, когда услышите крик». А нам: «Входите!» Раздавался крик, тот входил, и сцена у нас катилась, как по маслу. Это производило впечатление чуда. Он удивительно улавливал целое и таким вот подсказом выставлял начальную ситуацию отрывка. А так как ему бесконечно верили, и отрывок уже был проработан, то дальше шли сами, и все катилось свободно. В Омске я пользовался этими вещами, и актеры очень чутко понимали. Не нужно было каждую реплику разбирать. Здесь очень важна вера в режиссера, тогда это получается.

Еще одно интересное воспоминание. 1978 год, закончилось занятие. Подходит один из наших студентов: «Г. А., подпишите, пожалуйста, список студентов, отправляющихся в Польшу». А он в очень низком кресле сидел. Он берет ручку, студент стоит, и только Г. А. собирается поставить точку, как этот студент заканчивает: «Дело в том, что меня выбрали комсоргом группы, отправляющейся в Польшу». Рука с ручкой зависает в воздухе, он смотрит снизу вверх на студента и говорит: «Мне встать?» Он терпеть не мог фанаберии и отсутствия чувства юмора. У него было абсолютно физиологическое чувство юмора, и каждый раз, когда мы встречались, он обязательно рассказывал новый анекдот. Я до сих пор рассказываю анекдоты, услышанные от Г. А.

Конечно, реальным педагогом был для нас Кацман. А любой подсказ Товстоногова все равно проходил в нас или в меня через призму мифа. Это как бы говорил Бог. Очень трудно было избавиться от этого ощущения. Оно мне

впоследствии и повредило, потому что я не мог избавиться в отношениях с ним от схемы «учитель — ученик». Г. А. предлагал отношения коллег, равных, а я не мог выйти на эти отношения. Раб. Как он был бы рад, если бы существовали именно эти отношения!

Еще одно институтское событие, которое мне помогло невероятно. Я сделал работу «Подпоручик Киже» и показал ее Товстоногову. Он обрадовался очень и сказал на курсе: «Вот, наконец, я вижу что-то». Мне казалось, что он даже гордился. Так как там были заняты ученики Агамирзяна, то мы показывали эту работу в фойе театра Комиссаржевской после спектакля, актерам. Я помню, как по улице Ракова, счастливые, тащили нашу декорацию. С той поры ему стало любопытно смотреть очередную мою работу. И я решил взять «Белые ночи» Достоевского. Когда я уехал на каникулы в Ростов — а мы должны были сделать что-то типа одноактовки — я решил взять этот маленький сентиментальный роман. Прочитав его в Ростове, я страшно хохотал. Вдруг почувствовал там такую бездну юмора. У меня сразу пришло решение: мечтателей должно быть пятеро, я представил, как четверо мечтателей наряжают пятого, один отдает свой цилиндр, второй трость… Я показываю первый вариант «Белых ночей» Аркадию Иосифовичу. Он говорит: «Нет, это не Достоевский». Приходит Г. А., начинает хохотать, ему это смешно: конечно, Достоевский! Затем, чтобы «углубить», я с критиком поговорил, он мне сказал, что Настенька это будущая Настасья Филипповна, Мечтатель — князь Мышкин. У меня пролог играли пятеро мечтателей, пылко, вдохновенно, перебивая друг друга, вдохновенно, пылко рассказывали про Петербург. Они носились среди водосточных труб и натыкались на объявления о том, что сдается комната с ватерклозетом. Г. А. очень смеялся, почувствовал там что-то свежее, живое. («Гога — от слова гоготать», это я слышал от А. М. Володина). Спустя какое-то время, месяц-два, показываю Г. А. диалоги Настеньки и Мечтателя. Г. А. курил «Мальборо», настоящий «Мальборо» долго держит пепел, а мы знали: чем ему интересней, тем длинней столбик пепла, он не стряхивает и не затягивается — смотрит. Здесь он сигареты три выкурил, кряхтел даже, сорок с лишним минут шел отрывок, дождался и просто рассвирепел, когда он закончился. «Скучно, неинтересно, что это такое, почему мы должны терпеть». Я взял себя в руки и сказал: «Г. А., дайте сейчас трезво и спокойно обсудить мою работу и понять, где я ошибся». Ему это страшно понравилось. И он перевернул ситуацию: пусть студенты нам проанализируют. Стали что-то говорить, мне мало запомнилось. В конце он взял слово: «Когда вы показали мне пролог, это было абсолютно точное ощущение автора, потому что у Достоевского подзаголовок “сентиментальный роман”. То есть он подсмеивается, любя своих персонажей. Он понимает, что таких чувств не бывает в жизни. Ему это приятно, как с детьми. А вы убили весь этот юмор, на полном серьезе стали играть». Я сказал, что с критиком советовался. «Не советуйтесь с критиками до начала работы».

Экзамен был дня через два. Он сказал: «Я не знаю, что тут можно изменить. Все не так, не тот способ игры». Ребята убиты, расстроены. Я иду на риск. Я понимал, что надо вышибить табуретку. Убираю всю декорацию и

меняю способ игры. То, что шло сорок семь минут, стало играться в результате минут пятнадцать. И мы не выбросили ни одного слова. Весь юмор вернулся, все за одну ночь произошло. Объяснение Мечтателя в любви: он не может просто сказать «Я вас люблю». Пятьдесят тысяч оговорок, сносок: «Я хочу вам сказать, я давно вообще-то хотел сказать, еще третьего дня хотел сказать, когда вы проходили, я услышал, как топают ваши каблучки, тогда я и хотел сказать, но я видел, что вы не очень были расположены, но сейчас я обязательно скажу, только вы, пожалуйста, меня не убивайте, я не могу этого вынести, я люблю вас…» По-моему, Сеня Спивак и Наташа Акимова замечательно играли. Назавтра мы прогоняем, а Борис Николаевич Сапегин, который у нас преподавал, спутал и назвал Г. А. не тот день прогона. Мы репетируем, я нашел Наташе шапочку, сумочку. Вижу: одинокий Товстоногов поднимается по лестнице в тридцать пятую аудиторию. Я обомлел: «Сапегин сказал, что сегодня прогон». — «Нет, у нас завтра прогон». Какие-то междометия идут: «Так что-нибудь покажите». Валера Гришко показал ему свой отрывок «Танцующий Шива». И тут, пока Г. А. раздевался, он увидел пробегающую Наташу в шапочке, которую я ей нашел, девятнадцатый век. Он тут же: «Вот это в характере! Это правильно! В этом направлении!»

Я ребятам сказал: «Стены аудитории — это Нева». Открыл двери аудитории и сделал картонные цепи — это мост. «Ребята, начнете отрывок с того, что по лестнице будете бежать» (а там же упоминается Россини и «Севильский цирюльник», который с тех пор меня сопровождает), начинал звучать «Севильский цирюльник», и по лестнице, чуть ли не от вахты, по белой лестнице, потом по боковой лестнице бежали Мечтатели, которые врывались в аудиторию — «есть, есть, есть в Петербурге такие уголочки…» Гога был в восторге: «Этим отрывком открываем экзамен». Это был для меня урок на всю жизнь. Я понял, что за одну ночь очень много можно изменить в своей работе. Никогда не поздно. Второе: надо обнаружить способ игры, найти его. Дальше: надуманность, литературность, которую ты вставляешь в свою работу, убивает живое. Многому это меня научило, хотя я разделял мнение Г. А., что научить нельзя. Режиссуре не учат. Скорее всего, модель такая: все давно в тебе сидит. Ты в себе просто это открываешь. Работы выводят то, что сидит внутри. А педагог комментирует. Кацман как раз учил. Это была колоссальная разница. Кацман был учителем. Мы очень любили Кацмана. Но я думаю, что многое у меня потом шло вопреки, а не благодаря. Я мучительно сдирал с себя какие-то наросты, даже кацмановские интонации. Стремление к результату, нетерпимость — все от этих занятий. Г. А. терпеливо, репетируя со мной отрывок из «Глубокой разведки» (я играл там, кажется, Мориса), вел меня, пока я сам не закричал: «Так он что — пионер? Ему шестьдесят лет, а он пионер?» Он мне радостно ответил: «Пионер! Это и есть его зерно». Все стало на место мгновенно. Все время я ощущал этот конфликт — Кацмана и Товстоногова, хотя Г. А. не мог бы без него в институте. Когда у А. И. был инфаркт, он сказал: «Если Аркадий не будет преподавать, я не буду тоже». Многие ученики Товстоногова номинально его ученики, на самом деле это мастерская Кацмана. Я думаю, что он блистательный актерский учитель. «Братья и сестры» — это

курс актерский. Это очень сложная фигура. Думаю, что никогда всей правды о Кацмане сказано не будет. Вот можно сделать спектакль, где в качестве действующих лиц — десять Кацманов: Лидер, Гений, Ущербный, Модник, Злодей, Друг и т. д. Забавно было бы.

Входит Г. А. в аудиторию, А. И. сразу становится другим, непременно подставит свою сигарету под зажигалку Г. А., чтоб тот дал ему огня…

Колоссальный пафос практики Товстоногова есть основной пафос профессионального театра — у каждого автора свой мир и свой метод создания художественной формы. Эту вот природу его чувств и надо открыть, дорыться-докопаться. Иначе — найти тот единственный способ актерской игры, который ответит твоему потрясению материалом. В «Горе от ума» актеры Г. А. существовали не так, как в «Ревизоре», в «Ханума» — по-другому, чем в «Мещанах», в «Холстомере» — иначе, чем в «Смерти Тарелкина». Найти и, что важно, сформулировать. «Пиквикский клуб» в БДТ репетировали «глазами семилетнего ребенка», «Мещан» — «от скандала до скандала», «Энергичных людей» — как театральный фельетон.

Как-то по ТВ шла передача о премьерах российских театров, там была и моя, московская, — ужаснулся! Создавалось полное впечатление, что это не два десятка разных спектаклей различных театров, а один — одной и той же труппы: менялись костюмы, лица артистов, которые неестественными голосами произносили не свои слова. Когда-то Г. А. пошутил: для меня представление об аде — это бесконечно длящееся художественное чтение. Вот эта бесконечно длящаяся премьера показалась мне таким адом.

Не так давно по Питерскому радио передавали запись «Пяти вечеров». Я на работу опоздал — заслушался. Реплика Лаврова — грохот в зале. Реплика Копеляна — грохот в зале. Возьмите текст — увидите: в сцене никакой тенденции к юмору. Но найдено точнейшее существование актеров, и это вызывает в зале необыкновенную реакцию.

Вот это феноменальное открытие Г. А., по сути, прошло мимо нас в мастерской. Парадокс: за четыре года мы не разобрали ни одной пьесы от начала до конца. А. И. разбирал с нами «Хористку» Чехова как бытовое происшествие и ставил на диплом бытовую тургеневскую комедию-одноактовку. Г. А. абсолютно доверял А. И., уверен был, что все идет как надо. А Кацман параллельно с нами набрал свой исторический актерский курс — «Братьев и сестер» [cxxxiii] . Мы сами помогали строить 51 аудиторию, не предполагая, что готовим ему основной плацдарм, а наша, 35-я, станет вспомогательной. Он так же исступленно работал с нами, но ВКЛЮЧЕН был в свой уникальный актерский курс. В этом-то включении все дело. Когда не называются формулы и не сыпятся термины, а, как говорил Г. А., главное — ПОДРАЗУМЕВАЕТСЯ. Один интересный факт. В 1976 году я привез из Москвы от Васильева одноактовки (нам надо было ставить), дал Аркадию почитать: «Да ну, сплошная белиберда». Еще он сказал: «Говорильня полная». Мне тоже так показалось, и я отослал их назад. Толе. Это была Петрушевская — «Лестничная клетка», «Чинзано» и «Любовь».

Уже потом, в своей реальной практике, мы мучительно продирались к

этому товстоноговскому открытию. Какой бы материал я ни брал, чувствовал его верно, особенно, отлично от других пьес, но разбирал как бытовую драму. А на сцене строил по первому сильному чувству. Но в актеров-то вошел другой разбор, БЫТОВОЙ. Возникало сопротивление, непонимание. Когда добивался от артистов верного существования — какое же это было счастье, награда, это было классно. Но как же мучительно, страдальчески давалась эта грамота!

В качестве одноактовки я поставил «Несъедобный ужин» Теннесси Уильямса, где Таня Шестакова старуху играла, участвовал Сережа Лосев… Г. А. похвалил выбор материала, режиссерскую идею. На показе интересен был только бессловесный пролог с розами. А как заговорили актеры — все мимо. Г. А. посмотрел, сказал Лосеву пару слов, и тот мгновенно стал существовать именно так, как я хотел. Г. А. не помнил или не читал пьесы вовсе, но — вот что значит метод! Он знал, КАК смотреть и на ЧТО обращать внимание. Я вижу: артист наигрывает, как шакал, ни одного слова в правде, все не туда — или деланный смех или ложная многозначительность. А в рецензии читаю про грандиозную идею, заложенную в спектакле. И пишущему кажется, что он угадал самое главное. Но идея вовсе не является прерогативой театра. В таком случае режиссер мог бы выйти на сцену сказать, что, мол, идея этого спектакля такова. Все бы похлопали, дали занавес, зритель бы разошелся. На все про все — полторы минуты. Проблема-то как раз в этой экзистенции актерской, в живом процессе, который и доставляет нам подлинное наслаждение. Но мы часто видим как бы спектакль, поставленный как бы режиссером, в котором как бы играют как бы актеры, и в результате зритель испытывает как бы чувства. Все фальшиво. Вранье. Но пишущий ловит кайф от собственного умозаключения. И подменяет им подлинное волнение. Это Брук тонко заметил: «Смотрит не туда». Римма Кречетова однажды великолепно написала: «Я вспомнила лучшие спектакли, которые я видела в жизни, они не нуждались в рецензии». Какая рецензия может быть на «Историю лошади»? Или на любимовские «Зори»? Или на «Квадрат» Някрошюса? На «Вишневый сад» Стрелера? О чем писать, когда испытываешь потрясение?!

В этом вот потрясении режиссера, изначально испытанном от только что прочитанного материала, и кроется, на мой взгляд, та самая необходимая природа чувств…

Он многие вещи в себе воспитал, многие вещи ему даны были абсолютно от природы. То, что это было магнетическое воздействие, гипнотическое — понимал не я один. Собственно, таким путем в театре все и передается — из рук в руки, от сердца к сердцу. Но в его руках был Метод, который он мощно, последовательно, ярко и разнообразно осуществлял на практике. Когда-то Мейерхольд был — абсолютный театр. Такие фигуры, как Товстоногов, это и есть абсолютный театр. Наверное. В нем «актерства», на мой взгляд, не было ни капли. Я не видел в нем актерства, актерничанья. Это тоже не только мной замечено. Это привлекало. Легкость обреталась, когда я себе говорил, что театр для меня — счастливое хобби. Игра дилетанта. Этакая психотерапия, аутотренинг для обретения свободы. Эти хлестаковские манки ученика не были достойны Метода Учителя. Он на дух не переносил приблизительности. Это

оскорбляло его. «Если мы не мыслим точно, нами играет дьявол», — говорил Мамардашвили. Г. А. мыслил точно. Сила А. И. Кацмана была в практике, основанной на интуитивной вспышке. Он часто сам не мог назвать, как у него это делается. А Г. А., сидя в кресле, мог завести нас одним брошеным словом. И не только потому, что мы ему стопроцентно верили. Это слово попадало в самую сердцевину, сразу подхлестывало нас к действию. В разборе Кацман выбегал и гениально показывал. Отсюда у нас у всех страсть к показам, игранию за актеров. А Г. А. говорил: «Показ — одно из средств режиссера и вовсе не главное».

Когда мы вернулись из Польши, Г. А. спросил нас о впечатлениях. Слава Гвоздков бросился к нему с программкой «Полета над гнездом кукушки» в театре Народовы. «Даже смотреть не хочу! Как можно ставить спектакль, зная, что снят такой шедевр! Это искусство для бедных». — «Как это — искусство для бедных?» — «Ну вот, представьте себе, Гвоздков, что вы оказались на необитаемом острове. И рассказываете папуасам, что видели в Дрездене Сикстинскую мадонну. Они спрашивают, как она выглядит? Тогда вы берете мел и начинаете на скале рисовать Сикстинскую мадонну. Они плачут. Но вы-то сами понимаете, что вы не Рафаэль! У вас же должна быть какая-то художническая честность перед самим собой!»

А. И. гордился тем, что он был избранником Г. А., полномочным его представителем в институте, глашатаем его идей, принципов. И мы тоже ощущали себя избранными. А. И. внушал нам, что, овладев полученными в мастерской навыками, мы сможем, даже обязаны «вскрывать» любую пьесу. А на последнем занятии Г. А. произносит: «Нет, нет, “Гамлета” я ставить не собираюсь, эта пьеса для меня закрыта». У меня прямо-таки взрыв негодования внутри! А как же насчет «вскрывать любую пьесу»?! Но я заглушил в себе этот раздрызг. Напрасно.

Лишь потом я открыл для себя чрезвычайную избирательность Г. А. в выборе материала. Это вкорененное в нас ощущение универсальности весьма драматично сказалось на некоторых выпускниках нашей мастерской. В частности, на мне. Если я могу поставить любую пьесу, только дайте, то это значит, что у меня нет сейчас той единственной, которая сможет «перевернуть мир». Я спускался по беломраморной лестнице родного до боли ЛГИТМиКа растерянным и опустошенным…

Год я работал в Ростовском ТЮЗе. Это было так тоскливо, тяжело, я повторял правила, заученные в мастерской, твердил артистам определения, формулировки, но все выходило мертвым, статичным, скучным. Оказалось, все эти правила не работают сами по себе. Они вовсе не универсальны. Они должны быть скреплены еще чем-то. ЧЕМ? Я был несвободен страшно, проклинал весь белый свет. Каждый день трамвай вез меня на работу в ТЮЗ по улице Станиславского. Туда и обратно. Постепенно доходила до меня ирония судьбы. Тут меня пригласили в Омск, я колебался, все ждал какого-то чуда, потом резко принял решение — как отрезал. Стало легко.

И судьба тут же подтвердила правоту шага: «Молодец, старик, это твой собственный выбор, ты никому не подражаешь». В этот же день я получаю

сразу три приглашения. Началось все в девять утра, мне приносят телеграмму: «Срочно позвоните БДТ Товстоногову. Шимбаревич». Думаю, что меня мои друзья разыграли, Спивак и Ветрогонов. Тем не менее, звоню. «Гена, как хорошо, Г. А. сейчас с вами будет говорить». — «Я хочу пригласить вас поставить спектакль». — «На малой сцене?» — «Нет, на большой». — «А какая пьеса?» — «Хмелик, “Гуманоид в небе мчится”». А я ее только что в министерстве прочитал. — «Я ее только что прочел». — «Ну и как?» Он все время хотел подтверждения, что люди, которым он доверяет, оправдывают его доверие. И страшно огорчался, если ты что-нибудь говорил невпопад. Его как будто сразу что-то ранило, игла какая-то колола в руку, в глаз. Иногда он «глухое ухо» специально делал. Но какова же была его радость, нескрываемое удовольствие, когда он убеждался в обратном.

Он отдавал дань любому талантливому явлению. Он высоко ценил «Женитьбу» Эфроса. Ездил на каждую премьеру Любимова. Рассказывали, что он говорил про Любимова: «Талантливо. Я так не могу, но и не хочу». Про Эфроса: «Я так могу, но не хочу». А про Васильева сказал после «Взрослой дочери»: «Я так хочу, но не могу». Блистательные формулировки!..

Как-то вызвал меня в кабинет: «Геня (он называл меня так же, как мой отец), Геня, говорят, — вы прекрасно показываете, расскажите мне, покажите что-нибудь из спектакля». — «Георгий Александрович, вам?! Да я сейчас от страха только мгновенную смерть смогу сыграть. Это неинтересно». Он расхохотался.

Полным ходом шел выпуск «Оптимистической трагедии». Г. А. поделился со мной придумкой финала. Мне понравилось, и я мгновенно выдал сжатую формулу этого финала (у меня тогда была идефикс: научиться, как Г. А. формулировать собственную эмоцию). Ему это тоже очень понравилось. Он засиял. И потом я слышал, как он иногда повторял ее кому-либо. Мне, конечно, это польстило. Но истинное изумление вызвало то, что он разговаривал с бывшим своим студентом серьезно и внимательно, предполагая, что может услышать от него нечто важное и существенное для себя.

Я открывал для себя совершенно иного Г. А. — полного жажды жизни, открытого любому мнению, — и ранимого, чуткого. Узнав, что мама приболела (Г. А. был в курсе моей проблемы), он отослал меня немедленно к администратору — брать билет в Ростов. Открывалось невероятное: Г. А. наперед не знал никаких ответов, напротив, сам поиск доставлял ему удовольствие. Спустя два десятка лет З. М. Шарко скажет мне: «Что вы, Гена, мы в полпервого ночи закончили прогон “Трех сестер”, Г. А. собрал нас и сказал: “А теперь давайте спросим себя, ЧТО мы сделали?”»

На одну роль в моем спектакле были распределены Н. Н. Трофимов и молодой артист. Трофимов отпросился у меня на съемки. Когда Г. А. узнал, что я на выпуск готовлю молодого артиста, мотивируя тем, что «надо дать шанс», он едва ли не возмутился: «У вас в руках, по словам Аксера, комик мирового класса, а вы репетируете с явно худшим вариантом. Мы зрителю не сумеем объяснить про “шанс”!» Оп-па! В строгой методологии нашей мастерской в работе с актером такое понятие — зритель — отсутствовало.

Г. А. огорчился моей неточной работе. Я тогда в БДТ не угадал игру. Довел спектакль до прогона. Г. А. вышел из зала через пятнадцать минут. Я похолодел. Он сразу все увидел. Актеры ждали его прихода на репетиции. В кабинете один из них обрушил на меня шквал обвинений, хотя до этого мы репетировали душа в душу. Обвинений, вероятно, справедливых. Я был в шоке от такого перевертыша.

И вдруг голос Г. А.: «А почему вы не сказали об этом режиссеру в процессе работы? Он бы увидел свои ошибки еще до прогона, и, быть может, исправил их».

Я не мог оторвать глаз от лица Учителя. За полторы минуты мне были преподаны сразу два урока — и каких!

Я думал, что Омск — это случайность, временная оттяжка на пути к ЧЕМУ-ТО, а, оказалось, что Омск — это судьба. В Омске я освободился. Махнул на все формулировки и ставил, ставил, захлебываясь от удовольствия, подхватывал чужие спектакли, ставил свои. Замыслы возникали спонтанно, композиции — естественно, я работал именно так, как Окуджава пел в своей песне.

Теперь, спустя годы, я понимаю, что случилось в БДТ. Тогда я настолько трепетал, что сам факт диалога с Г. А. был важнее существа дела. Сам факт моего приглашения в БДТ через год после окончания института затмил для меня, собственно говоря, самую работу, которую я не довел до конца. Я оставался тогда не учеником — рабом, счастливым уже тем, что господин его приветил.

Теперь же Учитель был далеко, и я не боялся ошибиться.

… В Омске я поставил десятка полтора спектаклей за шесть лет. Из них два особенно важные для меня «Лекарь поневоле» по пьесе Мольера и «У войны не женское лицо» по документальной книге С. Алексиевич.

«Лекарь» приехал на гастроли в Ленинград, играли в ДК Горького. Зал был переполнен. Пришло много театрального люду. Пришел и А. И. Кацман. Я так волновался, что спектакль не смотрел, ходил кругами вокруг дворца. По окончании из распахнутых дверей стали выходить толпы зрителей с сияющими улыбками на лицах, мне показалось, что прошло неплохо, и теперь не страшно посмотреть в глаза А. И. Но его не было среди выходившей публики. У меня дрогнуло сердце. Неужели ушел в антракте? Степень его требовательности и бескомпромиссности в суждении о спектаклях была известна. Я вошел в зал. В гигантском, уже почти опустевшем пространстве зрительного зала ряду в пятом стояла группа институтской молодежи, окружавшая моего А. И., отчаянно жестикулировавшего, возбужденного до чрезвычайности. Он сразу же заметил меня. «Геннадий! Геннадий! Где же вы? Идите сюда! Почему вас не было?! Вот он, вот он — режиссер этого спектакля!» — с гордостью выкрикивал он, поворачивая голову направо и налево: «Идите же сюда!» И, как только я оказался рядом, он обнял меня, крепко и сильно прижал к себе и долго не отпускал. У меня сдавило горло, и я остро ощутил, как дорого мне все, что связано с этим человеком, как я помню и люблю его.

… На следующий день после выхода газет с Указом о присуждении

Государственной премии за спектакль «У войны — не женское лицо» в Омский театр стали приходить телеграммы. Вот текст самой дорогой из них: «Поздравляю. Горжусь своим учеником. Товстоногов».

Театр им. Моссовета предложил поставить мне «Печальный детектив» по роману Астафьева. За месяц до премьеры в СТД я встречаюсь с Г. А., и он просит меня приехать в Ленинград для важного разговора. Через неделю у него дома мы говорим обо всем на свете, и, самое главное — о дальнейшем сотрудничестве.

«Я знаю, у вас есть предложения от московских театров, я не обижусь, если вы выберете Москву. Я, например, какое-то время жалел, переехав из Москвы в Ленинград. В любом случае, думаю, у вас будет все в порядке, Геня.»

Я медленно двигаюсь по улице, отдавая отчет каждому шагу. Я двигаюсь так же медленно, как тогда, чуть более десяти лет назад, по улице 25 октября, чтобы позвонить в приемную комиссию и услышать: «Набирает Товстоногов». Но нынешнее мое чувство противоположно тому, что было прежде. Я полон абсолютной верой в себя, горд, чувствую каждую мышцу своего тела и силу собственного духа. Мне кажется, в эту минуту я могу все.

Может быть, так оно и было.

Я выбрал Москву.

… Только сейчас у меня хватило бы мужества, смелости спокойно разговаривать с Георгием Александровичем, спрашивать у него про то, про это. Я даже с Натэллой Александровной хотел увидеться, поговорить. Про тоску, про хандру, про то, как он с этим боролся, про то, зачем вообще он вел театр. Кому это было нужно? Что это такое? Он без этого не мог? Что им двигало? После «Мещан» он мог уехать на Марс — и все. Откуда он брал энергию на такую длительность? Не надоело ему все это? Что определяло смысл его жизни? Вот о чем бы я его особенно спрашивал. Что, что являлось его повседневным бытием? Он любил? Как он любил? Он был счастлив? От чего он был счастлив каждый день? От спектакля, от репетиций? Это безумно интересно.

Я работал не в большом количестве театров — В Омске, в Москве, в Ленинграде… И ставил в разных театрах. Конечно, высшей модели, чем БДТ, я не видел нигде. Более ясных, точных отношений режиссера и труппы, чем в БДТ, я не встречал нигде, выше отношений в театре не знал. Это была модель почти идеальная. При всем, наверняка, драматизме. Это тоже все время не выходит у меня из головы. При всем драматизме, слезах, страданиях, неудачах, сбоях, провалах — тридцать лет счастья. Так говорила мне Зина Шарко. Покойный С. Е. Розенцвейг сказал мне когда-то такую вещь: «Вы знаете, Гена, я в своей жизни бывал счастлив несколько раз: когда у меня рождались дети, и когда я сидел на репетициях у Товстоногова».

Я видел: в БДТ во многих кабинетах, комнатах, каморках, в цехах, гримерках висят портреты Г. А. Большие, маленькие, вырезанные из буклетов, выжженные по дереву, написанные маслом, нарисованные от руки, висят фотографии его — театральные, любительские, я даже видел одну крошечную, размером, как на паспорт. Они висят не потому, что так надо — театр носит его

имя, — люди повесили их по глубокому, искреннему, очень интимному чувству. Уже двадцать лет они висят не как память о прошлом, а как напоминание о том, что БЫТЬ когда-нибудь МОЖЕТ в жизни каждого: на углу Невского и Литейного вспомнишь о НЕМ и взлетишь.

Дорогой,
дорогой
Г. А.!
Простите.

Запись беседы. 1998. Публикуется впервые.

[cxxxii] Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. — М., 1968.

[cxxxiii] Курс А. И. Кацмана и Л. А. Додина в ЛГИТМиКе спектаклем «Братья и сестры» по роману Ф. Абрамова (1979) заложил основу «театра Додина». На этом курсе учились будущие актеры МДТ: Наталья Акимова, Наталья Фоменко, Сергей Бехтерев, Сергей Власов, Игорь Иванов, Игорь Скляр, Владимир Осипчук и др.

Михаил Туманишвили
СТАРОЕ ПИСЬМО

1944 год. Возвратившись из военного госпиталя, одетый в шинель и кирзовые сапоги, я стал учеником Георгия Александровича Товстоногова. Это была судьба, счастливая звезда, выпавшая на мою долю. Он открыл для меня и моих товарищей мир театра и его законы, научил нас ценить человека-актера. Вдохновенно работая над двумя нашими дипломными спектаклями: «Мещане» М. Горького и «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони, — он обучал нас теории и практике театра. Это были заполненные работой дни откровений, праздник духа.

Потом он уехал в Москву, затем в Ленинград, но связь с ним не прекращалась. Я уже не мог без него, без его советов, без его веры в чудо театра.

На четвертом курсе я поставил в институте спектакль о Фучике[cxxxiv] и намеревался в Театре им. Ш. Руставели ставить дипломную работу, пьесу А. Миллера «Все мои сыновья». Обо всем этом я написал Георгию Александровичу подробное письмо. И вот неожиданно получил ответ. Это письмо я храню как реликвию.

«3 сентября 1948 год.

Дорогой Миша!

Очень было приятно получить от Вас письмо, тем более такое подробное и с полной наглядностью показывающее, насколько Вы за это время творчески выросли, какие смелые и большие задачи перед собой ставите и что самое главное — уже практически их разрешаете, в условиях Вами организованного пространства и времени, литературного материала с живыми актерами. Судя по тому, что Вы пишете о своем Фучике, по снимкам и рецензиям, Вы сделали нечто очень смелое, интересное, и я горячо поздравляю Вас с таким началом Вашего творческого пути.

Мне очень понравился еще Ваш замысел, и если Вы его реализовали (с

естественным его видоизменением в процессе работы), то это огромное достижение. Мне нравится Ваш способ мыслить, хорошее видение будущего спектакля и, главное, хороший, смелый замах. Не теряйте этого качества и впредь. Умейте рисковать. Это свойство, утерянное многими крупными мастерами режиссуры, и от этого такая неприглядная серость в наших лучших театрах. Продолжайте дальше в том же духе! Я верю в Вас и хотел бы, чтобы Вы действительно выросли в крупного деятеля театра, в котором так сейчас нуждается грузинское сценическое искусство!

Теперь относительно пьесы Миллера. Дело в том, что я раз читал пьесу и помню ее довольно смутно, а под руками ее нет — и с ответом Вы спешите. Поэтому пишу Вам, исходя из того, насколько я ее помню. У меня возник ряд опасений, на которых я не настаиваю, но к которым рекомендую прислушаться. Быть может, в них (в моих опасениях, стало быть) есть что-то справедливое.

Во-первых, я полагаю, что неверно избегать самоубийства Келлера и видоизменять линию Криса. Мне кажется, это значит пойти по линии упрощения и примитивного социологизирования. Образ терпит крушение по более глубоким и психологически обоснованным мотивам. Выстрел Келлера не надо тушевать с громом и тем более уничтожать, т. к. это выстрел в обреченный мир наживы, решенный автором через психологию живого человека, и от этого более ощутимый и чувствительный. Вообще мне показалось, что Вы излишне увлечены постановочными проблемами (небо, облака и прочее) в ТАКОЙ ПЬЕСЕ, больше требующей внутреннего, а не внешнего решения. Займитесь людьми, их внутренним миром и, не ограничиваясь декларациями об их характере и трактовке, ищите выражения его в острых приспособлениях, изнутри взрывающих кусок или сцену. В этом плане ПРИНЦИПИАЛЬНО вернее кусок с деньгами (хотя я не помню, насколько это попадает в обстоятельства). Вспомните кусок Бессеменова и Елены в “Мещанах” (упавший платок), я думаю в таком ключе надо решать куски этой пьесы.

Не очень нравится мне Ваша мысль с джазом. Уж очень банальный ход разоблачения современной Америки через взвизги джаз-банда. Изнутри, а не снаружи! Вот моя мысль… Когда Вы пишете о жаре, о занавесях с деревьями-тенями в первом акте, это хорошо, это бьет в атмосферу действия, это туда! Когда на чемодане сидит Крис, раздавленный и обмякший, а по радио слышен легкомысленный фокс, это мне кажется туда, и джаз уместен. Не как прием, а как психологическая краска куска, решающая его изнутри. Не знаю, понятно ли Вам, что я имею в виду, но коротко так: тем острее и разоблачительнее в адрес Америки прозвучит эта пьеса, чем глубже в смысле характеров, взаимоотношений людей, атмосферы сценического действия она будет решена. Люди — это самое главное в сценическом искусстве, все остальное приложится, уверяю Вас, — и красные лучи, и бегущие облака, и музыка, и все прочие могучие “помощники”. Когда сцена будет изнутри верно решена, когда будет ей найдено острое и верное внешнее выражение, помочь ей (сцене) будет очень легко уже снаружи.

Со временем Вы поймете, что это самое главное, что то, что сейчас Вас

увлекает, это тот добавочный ассортимент, от которого никто не откажется, как от ГАРНИРА К ЗАЙЦУ, но сначала должен быть ЗАЯЦ! Я надеюсь, Вы меня поймете верно, что я не призываю Вас, не дай Бог, к натурализму, к скучному МХАТу, к отказу от театральности, острой формы и пр. Конечно же, нет. Но сначала займитесь человеком, его внутренним миром, а потом найдете все остальное…»

Прошло много лет. Следуя заветам моего учителя, которые сегодня, на мой взгляд, актуальны как никогда, я всегда старался отловить ЗАЙЦА. Это оказалось самым главным и самым трудным в нашем деле. Мой учитель умел это делать.

Перв. публ.: Туманишвили М. И. Режиссер уходит из театра. — М., 1983. — С. 25 – 28. В письме от 31 марта 1984 г. Товстоногов выразил восхищение и книгой, и творчеством Туманишвили (см.: Экран и сцена. — 1990. — № 21. — С. 8 – 9). Ему близко то, что ученик назвал «трагической нотой одиночества». Там же написано: «Я был очень удивлен, прочтя в чьем-то клеветническом и злом навете, что я будто бы “пренебрежительно” отозвался о Вас. Удивлен не навету — это в порядке вещей в нашем мире — а что Вы могли в это поверить. Этого не могло быть, потому что… этого быть не могло! Другой логики я найти не могу».

[cxxxiv] «Дорогой бессмертия» по книге Ю. Фучика «Репортаж с петлей на шее». Товстоногов ставил спектакль по этому же материалу в Театре им. Ленинского комсомола.

Натэлла Урушадзе, Георгий Гегечкори
ВСЕ НАЧИНАЛОСЬ НА РОДИНЕ…

УРУШАДЗЕ. Иногда положение осложняется тем, что знаешь мало, а иногда тем, что знаешь много. Мы знаем достаточно много, чтобы заполнить пробелы в биографии Г. А. Товстоногова.

Все начиналось с театрального института. Он никогда не порывал связи с Тбилиси, с Грузией, даже когда уехал оттуда. Наоборот, особенно остро он ощущал себя грузином, когда жил в Ленинграде. Когда они с Натэллой покинули родную землю[cxxxv], оба стали очень хорошо говорить на родном языке.

Мать его была грузинкой. Я очень хорошо знала Тамару Григорьевну. Между нашими семьями были дружеские отношения, и никогда я от нее не слышала, что Георгий родился в Петербурге[cxxxvi]. Во всяком случае, детство он провел в Тбилиси. Потом ему так и не удалось перетащить мать в Ленинград. Она как-то говорила мне: «Я просыпаюсь в Ленинграде, и надо мной висит что-то серое. Я хочу проснуться и увидеть свое синее небо».

Учился Георгий Александрович здесь, в Тбилиси, в немецкой школе, на нынешнем проспекте Давида Агмашенебели, бывшем проспекте Плеханова (до сих пор сохранилось это большое серое здание). Помимо грузинского, он прекрасно знал немецкий, французский и русский языки. Когда здесь, в Тбилиси, он ставил «Мещан» (уже после постановки в БДТ), то сам правил грузинский перевод пьесы.

Когда он учился в ГИТИСе (и до поступления в ГИТИС), он был близок с русским ТЮЗом в Тбилиси. Там работал очаровательный человек и прекрасный

режиссер Маршак, наше поколение его очень хорошо знало. В своих интервью Георгий Александрович не раз говорил, что первым его учителем был все-таки Маршак. В русском ТЮЗе Товстоногов работал актером, хотя не собирался делать это своей профессией. Его данные были не вполне подходящими для сцены, просто он хотел лучше узнать театр.

Окончив школу, он уезжает в Москву и поступает в ГИТИС[cxxxvii]. Его педагогами были А. Лобанов и А. Попов. В 1938 году он вернулся в Тбилиси, чтобы ставить свой дипломный спектакль — «Дети Ванюшина» С. Найденова в Театре им. А. С. Грибоедова. Спектакль имел такой большой успех, что Акакий Хорава, бывший на премьере, когда в 1939 году создавал в Тбилиси грузинский Театральный институт, пригласил к себе Товстоногова. Георгию Александровичу было двадцать четыре года. Хорава предложил ему первый курс. Остальные курсы — второй, третий, четвертый — были составлены из учеников студий при театрах им. Ш. Руставели и им. К. Марджанишвили. Но первый курс был совсем новым, настоящим. Там учились Медея Чахава, Нелли Кутателадзе, Саломэ Канчели, Михаил Гижимкрели, Екатерина Вачнадзе, Давид Кутателадзе. Они и стали самыми близкими его учениками. Я и Гоги учились на следующих курсах.

Это были годы войны, с мужской половиной студентов было трудно, и Георгий Александрович занимал студентов из других мастерских. Например, к нам он пришел на третьем курсе. А первые два года мы были у Дмитрия Александровича Алексидзе.

Мы видели его первые институтские спектакли. Помню прелестную работу «Голубое и розовое», которой были поражены мхатовцы, находившиеся у нас в эвакуации.

Хорава был очень увлечен своим институтом. Перед каждым спектаклем он стоял у входа в зрительный зал и приветствовал гостей. А кто были зрители? Выдающиеся писатели, актеры, режиссеры, деятели науки. Спектакли института, особенно товстоноговские спектакли, имели зрителя, о котором ни один грузинский театр не смел даже мечтать. Это имело огромное воспитательное значение. На этой публике мы тоже учились. Когда не стало Хоравы, утратилась и роль институтского театра, его воспитательное значение для молодежи.

Увидела я Товстоногова до того, как он пришел в нашу группу. Я уже много о нем слышала, потому что его первая жена училась старше нас курсом. Она была очаровательна. Мальчишки так и вертелись возле нее. Я слышала о Товстоногове, но не видела его. И вот однажды я сидела во время перемены в большом длинном институтском коридоре и вижу, что вдалеке идет странный человек: очки блестят, волосы дыбом. Он спешил. Мне сказали, что это муж Саломэ [Канчели]. Я подумала: «Бедная Саломка. Из-за нее дрались парни-красавцы, а она досталась вот такому!»

В начале следующего учебного года он приходит к нам на курс. Мы, перепуганные, с трепетом ожидали человека, о котором столько слышали, спектакли которого спешили смотреть.

Он не вошел, он ворвался в аудиторию. Наш прежний педагог, Додо

Алексидзе (Дмитрий Александрович), был очень милый, обаятельный человек, он был балагур, юморист, с ним всегда было весело и интересно. А этот окинул нас строгим взором, потом снял часы, положил на стол и вдруг спросил: «А вы знаете, что такое театр?» Мы замерли, растерялись, никто ни слова не произнес, да он и не дал. Потом я узнала, что он всегда именно так начинает первую лекцию.

Он преподавал нам мастерство. Тому, кто его не слышал, очень трудно понять, что это было. Он ничего не объяснял, он объяснялся в любви к театру. Он говорил о своей любви, как говорят о любимой женщине. Театр — это не аплодисменты, не зрительный зал. Это гражданское служение своему народу. Это выражение гражданских принципов. Так он говорил. Может быть, на актерском курсе он говорил об этом меньше, но нас, будущих режиссеров (и актеров тоже), он воспитывал сознательными жрецами искусства. Когда прозвучал звонок с урока, никто даже не слышал. А когда закончилась эта первая лекция, я подумала: есть ли на свете женщина, которая достойна такого человека? А вначале я его так испугалась…

Все мы были влюблены в него — и девочки, и мальчики. Это была влюбленность, которая приносит счастье. У меня сейчас дети, внуки, — но у них не было учителей, в которых они были бы влюблены. А это чувство имеет колоссальное значение, потому что так формируется состояние души, без которого человек не может быть творцом. Или просто жить по меркам нравственности. Он воспитывал нас не только с помощью знаний, которые нам щедро передавал… Ведь он был очень щедрый человек. Бог наделил его тремя важными и редчайшими качествами: он мог творить, он мог писать, он мог учить. Мне кажется, что во всех его творческих проявлениях эти три качества, три таланта непременно присутствовали.

Не могу сказать, что он был очень ласковым человеком. Нет. Он был очень требователен. Но мы были счастливы, видя, что он хочет быть с нами. Должна сказать, что по молодости своей мы были эгоистичны. По-моему, мы не давали ему спокойно жить…

Наши занятия начинались во второй половине дня, потому что в первой у него были репетиции в Театре Грибоедова. Но никаких определенных часов для занятий и репетиций не было.

Напротив Театра Руставели[cxxxviii], из окна аудитории № 8, в которой мы занимались, была видна так называемая «лауреатская столовая». По пути из театра он заходил обедать, а мы сидели возле окна и ждали, когда, наконец, закончится обед. У всех у нас подмышкой было по буханке черного хлеба. С таким хлебом и он приходил на занятия, и наше счастье наступало.

Он всегда сидел на краешке стула, не прислоняясь к спинке, готовый в любой момент вскочить, чтобы что-то показать актерам. Часто он не выдерживал, вскакивал и показывал так, что невозможно было сделать что-либо на таком же уровне. Копировать себя он бы не позволял, но сам играл так, что мы замирали. Как сейчас помню сцену с Глумовым, когда тот ищет свой дневник… Товстоногов был актером внутри, в душе, но что-то мешало ему выступать на сцене.

Потом я стала понимать, что ему просто необходимы были эти молодые обожающие глаза. В театре он таких глаз не встречал, да их и не могло быть. Там были маститые, уже известные актеры, и он для них был слишком молодым и неопытным. Прекрасная труппа, в которой он был начинающим режиссером, славилась еще с прошлого века. Для нас же он был первым и единственным. Мы считали так: Станиславский мог в чем-то ошибиться, а Товстоногов — нет. Для нас никого другого не существовало.

У меня сына зовут Георгий, внука — Георгий. Ну, только дочку мы не назвали Георгием…

Ни в одном грузинском театре до 1968 года он ничего не поставил, хотя намечались постановки в Театре им. К. Марджанишвили.

ГЕГЕЧКОРИ. Я прямо скажу: его не пустили. Ведь после первой же его репетиции никто не захотел бы работать с другим режиссером. Марджановцы, Хорава хотели, чтобы Товстоногов ставил в грузинских театрах Тбилиси, но эти надежды оказались бесплодными.

УРУШАДЗЕ. Связь его с грузинским театром интересна тем, что она идет через педагогику. Он воспитал поколение. Противники Георгия Александровича боялись дать ему поставить спектакль, а он воспитал поколение актеров и режиссеров, которые вскоре пришли в грузинский театр. Вот что произошло. Они, это поколение, заражены, взращены его талантом, его творческими и гражданскими принципами и той системой, которой он сам руководствовался, школой. Наше поколение, уже немолодое, до сих пор несет все это в себе. И среди нас оказались способные педагоги. Что делает Туманишвили? Он делает то же, что и Товстоногов. Школа Станиславского стала школой Товстоногова, а потом школа Товстоногова стала школой Туманишвили, и сейчас все самые интересные режиссеры и их театры живут на тех же основах, принципах, что и театр Товстоногова.

Его спектакли в театральном институте совсем не были учебными. Я помню, как потом это были уже не спектакли Товстоногова, а спектакли Туманишвили. Сюда приезжали педагоги из Москвы. Рыбникова, например, говорила, что в ГИТИСе такое не разрешалось.

Наши учебные спектакли были интересны постановочно. Может быть, там было нечто интересное ему самому, потому что он в это время сам учился, набирал силу как режиссер. А, кроме того, он считал, что учить надо так, чтобы в театре потом они могли бы себя хорошо чувствовать. Он учил не только грамоте — он учил искусству. А искусство театра — всегда сочинение режиссера и актеров. Он воспитывал выдумщиков. Он создавал для них условия тем, что добивался атмосферы режиссерского искусства. Мне кажется, что это принципиально важно.

Есть письма, которые он писал мне из Алма-Аты[cxxxix]. В это время я училась в Москве, в ГИТИСе. Он уехал из Тбилиси в очень тяжелом состоянии. В Москве его жизнь не устраивалась. А в Алма-Ату его пригласили на постановку. То, что он пишет в этих письмах, это совсем не похоже на того Товстоногова, который потом оказался «на троне». В те годы он был совершенно одинок. Он спрашивает меня о Тбилиси.

А в Москве он жил в Козихинском переулке, а я в Пионерском. Наши улицы были недалеко друг от друга. Я жила у чудесной женщины Марии Суворовой, и она часто приглашала его к себе, по поводу и без повода, просто чтобы накормить…

Когда он уехал, я всегда очень ждала писем из Тбилиси. Если звонили в дверь, я мгновенно вскакивала и бежала открывать.

И разве можно было от него что-нибудь скрыть? Когда он выпустил [первый] спектакль в Алма-Ате, то прислал мне телеграмму. Я послала ему ответ, он мне написал письмо — мы держали друг друга в курсе всех дел.

Он был очень влюбчивым, и тогда он был влюблен безответно…

ГЕГЕЧКОРИ. Я не был прямым учеником Товстоногова. У нас преподавал Алексидзе, замечательный режиссер и очень хороший педагог. На втором курсе на производственной практике по грузинской речи я читал отрывок из произведения нашего классика Ильи Чавчавадзе «Записки путешественника». Он там пишет о встрече с русским офицером. Сидя, я прочел этот отрывок. Присутствовал Товстоногов. Я так волновался, что не мог смотреть в зрительный зал. На следующий день я пришел в институт пораньше, чтобы порепетировать одному, для себя. Вдруг открывается дверь, входит Георгий Александрович. «Гоги, — говорит, — я вас приглашаю играть у меня в спектакле». Для меня это было совершенно неожиданно. Речь шла о спектакле «Время и семья Конвей» и роли Биверса. Так я попал к Товстоногову. Тогда мужчин в институте было мало; например, у нас было восемь девочек и два мальчика, один — Миша Гижимкрели, другой — Давид Кутателадзе. Потому-то мне и пришлось играть в спектакле Товстоногова.

Уже будучи в Театре Руставели, я играл у Товстоногова кавалера Риппафрату [cxl]. Потом на курсе Натэллы ставился спектакль «На всякого мудреца довольно простоты», и мне предложили роль Глумова. Такое счастье выпадает редко. Я подготовил всю роль, она у меня записана вместе с актерскими задачами и всем прочим.

И в то же время я — ученик Товстоногова, потому что мастерству: как подходить к роли, как раскрывать образ, как самостоятельно работать, как определять, где начинается, а где кончается кусок, — меня учил он. Он объяснял все это очень свободно и просто. Он мне сказал: «Гоги, если в определенном куске или диалоге ты определишь точную задачу, считай, что сделал главное». Например, сцена Глумова с матерью: Глумов обдумывает, как встретить Мамаева, а мать ему все время мешает; и вдруг он восклицает: «Есть, вышло!» То есть он уже составил план. Товстоногов мне сказал: «Напишите, что он придумал, и, я думаю, что шестьдесят процентов сцены вами уже сделано». Он заставлял нас, молодых актеров, выстраивать роль. Я сыграл очень много больших ролей, играл и Глумова в спектакле Алексидзе, но готовил роль с Товстоноговым. К сожалению, в институте мы сделали только прогон «На всякого мудреца довольно простоты», потому что тут как раз произошел конфликт, из-за которого Товстоногов решил уехать из Тбилиси.

УРУШАДЗЕ. Вокруг талантливых людей всегда образуется кольцо завистников. Талантливые люди вызывают раздражение. А у Товстоногова был

трудный характер. Он был очень правдивым, иногда до жестокости. Он никогда, ни разу в жизни не солгал. Мы поддерживали с ним отношения до самого конца, поэтому я имею право судить о том, что происходило с ним в Тбилиси. Как художник он родился здесь. Награды он получил в Ленинграде, но мог бы получить в Тбилиси.

ГЕГЕЧКОРИ. В ленинградские годы у него была настоящая ностальгия по Грузии. Он все время просил новых грузинских переводов.

УРУШАДЗЕ. Бывало, звонит и говорит: «Слушайте, Натэлла, вы не можете объяснить этому Нодару Думбадзе, что новые пьесы надо посылать ко мне?» А в это время пьесы и прозу Думбадзе регулярно ставил в Ленинграде Рубен Агамирзян в Театре им. Комиссаржевской[cxli].

А еще он замечательно читал стихи. Новые стихи он знал наизусть уже на следующий день. Твардовского в его исполнении помню.

Запись беседы. 2000 г. Публикуется впервые.

[cxxxv] С сестрой Н. А. Товстоноговой. Товстоногов уехал в 1946 году, Натэлла Александровна присоединилась к нему сначала в Москве, потом в Ленинграде.

[cxxxvi] Вскоре после рождения сына семья переехала из Петербурга в Тбилиси; в биографиях до сих пор нет единства мнений о месте и годе рождения Товстоногова. Н. А. Товстоногова утверждает, что он родился в Петербурге, в семье это никогда не оспаривалось. Того же мнения придерживается Е. А. Шварц (см. ее воспоминания в этом издании), которая слышала об этом от самого Товстоногова. В очерке Ю. С. Рыбакова говорится, что он «родился 28 сентября 1913 года в Тифлисе». В монографии Р. М. Беньяш «Георгий Товстоногов» (М.; Л., 1961) герой в 1933 году (когда он поступил в ГИТИС) назван «восемнадцатилетним», точно так же его возраст подсчитал и Г. Капралов в кн.: Капралов Г. Поэзия жизни. Очерк творчества Г. А. Товстоногова и Ю. В. Толубеева (Л., 1959). Н. Старосельская в монографии «Товстоногов» (М., 2005) обращает внимание на то, что и место, и год рождения Товстоногова в точности не определены, но своей версии не дает. В метрике Г. А. (свидетельство И. Н. Шимбаревич) на месте написания года рождения со временем образовался сгиб, который не дает возможности понять, что за цифра — 3 или 5 — там стоит. Все же ближе к истине 28 сентября 1915 года и Петербург. 1913 год зрелому Товстоногову, который не задумывался о собственном хронотопе, создавал определенные удобства для оформления документов и получения наград и званий. К 1913 году «привык» и Товстоногов, и близкие, и театральная общественность.

[cxxxvii] По настоянию родителей Товстоногов сначала поступает в Тбилисский железнодорожный институт.

[cxxxviii] Театральный институт, образованный на базе Театра им. Ш. Руставели, размещался в это время в здании театра.

[cxxxix] См. раздел «Письма» в этом издании.

[cxl] Комедия К. Гольдони «Хозяйка гостиницы».

[cxli] Агамирзян был постановщиком спектакля «Я, бабушка, Илико и Илларион» в БДТ. В театре им. В. Ф. Комиссаржевской им поставлены: «Если бы небо было зеркалом» (1967); «Не беспокойся, мама!» (1971); «Обвинительное заключение» (1974); «Возвращение к жизни» (1980).

Алиса Фрейндлих
РЕЖИССЕР-САДОВНИК

— Ваше первое впечатление о театре Товстоногова?

— Самое восторженное. Я смотрела почти все, начиная с «Шестого этажа». Я видела «Пять вечеров», «Варвары», две редакции «Идиота», даже «Римскую комедию» на том единственном зрительском просмотре, который был. В Ленкоме я видела мало спектаклей, даже не уверена, товстоноговские ли это были постановки. Это было время конца института и начала театра. Владимиров у Г. А. был стажером. Товстоногов считал его своим учеником. Поэтому, когда мы строили свой театр, БДТ был для нас эталоном.

— Был ли такой спектакль Товстоногова, которому вы позавидовали как актриса?

— Моими любимыми спектаклями были, конечно, «Идиот» и «Варвары». Потом — «Мещане».

— Когда вы работали еще с Владимировым, не возникало планов сотрудничества с БДТ и Г. А.?

— Никаких. Владимиров, будучи очередным режиссером БДТ, поставил в Театре Комиссаржевской два спектакля — «Время любить» и «Случайные встречи» — и после этого получил Театр Ленсовета. И тут-то он меня позвал за собой: мы так ладно работали в Театре Комиссаржевской, что началась эйфория строительства театра, собирание труппы и так далее. А потом уже, по прошествии скольких-то лет, примерно лет за пять до того, как я фактически пришла в БДТ, Г. А. меня позвал на беседу. Он затевал «Волки и овцы», хотел, чтобы я пришла на роль Глафиры. У нас был очень хороший разговор, совершенно доброжелательный. Я сказала, что мне этого очень хочется. В Театре Ленсовета мне уже стало неуютно. Но у Владимирова тогда была очень тяжелая пора, он страшно пил, дело дошло до клиники, и мне казалось, что если я в этот момент уйду — это будет предательство. На что Г. А. мне сказал: «Ну, вы подумайте, мне ваши мотивы кажутся уважительными, поэтому я не настаиваю». Через пять лет после этого я поняла, что Владимиров пришел в себя, здоровье у него стабилизировалось, настроение тоже улучшилось, но у меня ничего лучше не стало. Возникли конфликты и творческие, и житейские. Конфликты, которым способствовала Жаковская: «Фрейндлих — вчерашний день» и т. д. И тогда я твердо решила, что ухожу.

— Он приглашал вас на одну роль?

— Нет, тогда не было такого института приглашения на роль, он приглашал меня уже в театр, но начало было обозначено Глафирой.

— Почему у Г. А. возникла такая мысль — о вас в театре?

— Я догадываюсь. Дорониной в театре уже не было, Тенякова как раз незадолго до этого уехала в Москву, Малеванная объявила, что уходит.

— Второй раз вы пошли к нему сами?

— Да. Я позвонила, сказала: «Г. А., если вы не остыли, то я созрела». Я пришла, он меня провел через, так сказать, санитарный цех, у него была такая специальная проверка на «звездную болезнь». Он меня назначил на одну из дочурок в «Смерти Тарелкина». Я репетировала и не без удовольствия, потому что там есть какие-то танцы, пение. Может, это был ход с его стороны педагогический, чтобы я поспокойнее вошла в труппу, а может, это была проверка на амбиции, я не знаю. Во всяком случае, когда начались сценические

репетиции, он меня позвал и сказал: «Ну, что, Алиса, я подумал, а что мы будем стрелять из пушек по воробьям. Считайте себя свободной. Вот у нас тут “Блондинка” лежит (володинская пьеса, которая потом стала называться “Киноповесть с одним антрактом”), вот давайте с нее и начнем». После «Смерти Тарелкина» он принялся за «Блондинку» и выпустил ее буквально в сорок дней. Мы так замечательно, дружно репетировали, что потом друг другу признались: у нас обоих возникло ощущение, что работаем вместе давным-давно… Может, потому что психологически было все так же, как в Театре Ленсовета, потому что все-таки это одна школа. Однако у них — Владимирова и Товстоногова — были разные тяготения. Владимиров очень любил музыкальный жанр, музыкальный спектакль, мне это импонировало, это было очень мое. А Г. А. к этому никаких слабостей не испытывал, у него были музыкальные спектакли, но это не было его основным пристрастием. Другое дело, что он личность, очень интересная. Он режиссер-садовник.

— Что это такое?

— Он умеет забросить зернышко в актера, а потом терпеливо ждать, когда оно начинает расти, только чуть-чуть поправляя. Имея общий замысел, он, безусловно, очень во многом шел от актера. При этом зерно все-таки он сажал. Я сама очень робко иду к результату. У него была такая необыкновенная режиссерская зоркость, что в карандашных актерских пробах он умудрялся увидеть тенденцию, что ли. Куда это идет и во что это может развиться. К результату никогда не гнал. Когда режиссер меня торопит, то я могу соврать и растеряться. Поэтому режиссерское терпение и зоркость, о которых я говорю, очень важны для меня.

— Но он отличался чем-то от Владимирова?

— Я не специалист, чтобы точно сформулировать. Может быть, Товстоногов как режиссер, как личность был глубже, мудрее. Владимирову иногда свойственно было увлекаться, и в безудержном темпераменте он позволял иногда какие-то вкусовые нарушения. Несмотря ни на какие наши конфликты и разногласия, я считаю его очень одаренным человеком. Он иной по своему человеческому, личностному складу, но методологически он как раз усвоил очень хорошо уроки Товстоногова, он просто был очень хорошим учеником.

— До встречи в БДТ Товстоногов когда-нибудь, что-нибудь говорил вам о ваших ролях?

— Никогда. Он видел, по-моему, один-единственный спектакль. У него была тогда подружка, которая очень любила Театр им. Ленсовета, она чуть не силком его затащила в театр посмотреть «Пигмалион»[cxlii]. Он даже не зашел за кулисы. Когда мы встречались в СТД или еще где-то, он всегда был очень мил, доброжелателен, заинтересован. Потом, в БДТ, он мне сказал: «Алиса, я всегда испытывал к вам интерес, мне только казалось, что личность Игоря Петровича в смысле вкуса на вас повлияла, и я боялся немножко. Потом, вы были звездой театра, а у меня театр ансамблевый. Я боялся, что вы будете выбиваться. Но мои опасения не оправдались, чему я очень рад». Относился он ко мне действительно очень нежно. Когда возникла «Барменша» на малой сцене, и

Фильштинский стал что-то там очень мудрить на, в общем-то, немудреном материале, я пришла к Г. А. и сказала: «Я вас умоляю, снимите меня, освободите от этой работы, потому что такой театр я не понимаю». Он сказал: «Не волнуйтесь, я вмешаюсь». Он вмешался и выпустил спектакль сам. Потом я принесла в театр переведенного для меня очень большим моим другом Полиной Мелковой «Пылкого влюбленного» Нила Саймона. Пьеса пролежала года два-три, потому что Г. А сначала показалось, что она бульварная, что в ней нет глубины. Потом был такой момент, когда он почувствовал, что театру нужна комедия, просто необходима. Мы были на гастролях в Сочи, и он прочитал целую стопку разных комедий. Подошел ко мне и сказал, что из всего, что он прочитал, пожалуй, «Пылкий влюбленный» самая достойная внимания пьеса. «Давайте будем ее делать. Там написано, что все три роли может играть одна актриса, воспользуемся авторской посылкой, и вы будете играть все три роли. Попытаемся извлечь из этой пьесы нечто большее». Он сказал, что не может быть, чтобы у такого автора не было в пьесе чего-то такого, ради чего это написано. Мол, мы будем это искать. Когда мы приехали на гастроли в Германию, там была пресс-конференция, где зашел такой разговор: зачем это вы такую пьесу взяли? У нас считают Нила Саймона бульварным драматургом. Это было до того, как мы показали спектакль. А потом они признали, что нам удалось докопаться до неких глубин, которые заключены в этой пьесе. После «Пылкого влюбленного» он сказал: «Алиса, я придумал для вас замечательную работу. Аманду в “Стеклянном зверинце”. Ставить будет американский режиссер». — «Г. А., мне бы хотелось работать с вами, ведь я к вам пришла». Он ответил: «Еще не вечер».

Репетиции «На дне» он начал замечательно. Но после поездки в Америку (он ездил ставить «Дядю Ваню») Г. А. вернулся совершенно больной и подавленный. Врачи категорически запретили ему курить. Он вел репетиции, не курил, потом исчезал куда-то, приходил вроде бы оживленный. Значит, где-то там, в туалете, покурил потихонечку. Он говорил: «Когда я сижу на репетиции и не курю, мне глубоко безразлично то, что вы там делаете. Я даже не вижу, что вы делаете. Я поглощен одной единственной мыслью: закурить». Так получилось, что он выпустил «На дне» уже будучи больным, потерявшим силы, потерявшим интерес к тому, что он делает.

— А Настя? Вначале он говорил что-то о Насте?

— У Горького все почти персонажи довольно молоды. Но Г. А. сказал, что, во-первых, хочет задействовать в спектакле весь свой актерский актив, а, во-вторых, если такое, как у Горького, происходит с молодыми, это не так страшно, потому что у них еще вся жизнь впереди, и если они не дураки, то еще могут выкарабкаться. Если же люди оказались на дне уже в том возрасте, когда половина жизни позади, мне как зрителю за них страшнее. Поэтому весь спектакль в возрасте подвинут.

— Как вы воспринимали его как человека, как мужчину?

— Всегда интересно было с ним беседовать, а так больше никаких не было у меня с ним пересечений, кроме театра. Мне кажется, он уважал мое мнение, потому что я помню, что, если на репетиции я что-то предлагала, он охотно

соглашался. Он мне был интересен как человек. Конечно, он большой умница.

— Он казался вам красивым?

— То, что он был мужик, это несомненно.

— Вы испытывали чувство страха?

— Да. Творческого страха я перед ним не испытывала, а личностный страх был. Уровень его эрудиции и культуры был так высок, что я невольно пасовала.

— Вы ни разу не пожалели о том, что пришли в БДТ?

— Нет. Я убеждена, что, если бы Г. А. был жив, он подумал бы о том, как меня задействовать. А теперь, когда его не стало, у меня бывают горестные паузы. Пришел Темур Чхеидзе, он занял меня в двух своих спектаклях из чуть ли не восьми. После «Макбета» у меня была трехгодичная пауза, после которой я получила, с моей точки зрения, эпизодическую роль леди Крум в «Аркадии». Я понимаю, что какие-то возрастные параметры осложняют поиск пьесы и роли, но время идет, и уже с центростремительной скоростью. С другой стороны, в театре довольно много хороших актеров, и нельзя рассчитывать на то, что о каждом будут размышлять, чтобы у него не было простоя, чтобы повернуть его как-то. Я не стояла на месте, паузой как раз объясняется то, что я бросилась в объятья Виктюка[cxliii], и очень благодарна ему, что он предложил мне интересную работу. Я расширила свою поэтическую программу. Но все-таки обидно, потому что время уходит.

— Что, с вашей точки зрения, больше всего удалось в БДТ?

— Не мне судить. Наиболее востребованной была работа в «Пылком влюбленном». «На дне» — спектакль, который шел редко. Мне кажется, Г. А. не доделал его, как замышлял.

— Как он репетировал «Пылкого влюбленного»? Ведь этот спектакль был построен на одной актрисе, что для него нетипично.

— Репетировала сначала Шувалова, она как бы разрыхлила ему материал. Товстоногов его организовал как мастер, сделал все необходимые коррективы и пластические, и технические, и ритмические. Взял спектакль как бы в «рамочку».

— Вы всегда были с ним согласны?

— Нет, почему. У нас были споры, но он был так уважителен в этих спорах, что иногда даже моя точка зрения брала верх. Амбиций у него абсолютно никаких не было.

— Какую роль из товстоноговских спектаклей вы бы хотели сыграть?

— Я бы очень хотела сыграть Елену Андреевну, но спектакль уже жил. Елену Андреевну играла Лариса Малеванная. Да я и не очень люблю вводиться, может быть, потому, что не умею. Когда рисунок роли уже готов, мне не интересно. Мне хочется быть соавтором, чтобы роль рождалась вместе со спектаклем, чтобы я была на равных с партнерами на всех этапах.

— Как проходило поступление в БДТ? Первые ощущения?

— Ощущение холодного душа. Несмотря на то, что я со многими актерами была знакома и с некоторыми даже дружна до прихода в театр по телевизионным работам, радийным, по встречам на концертах и так далее, тем не менее, сначала мне было не очень уютно. Отношение ко мне было очень

хорошее, потому что Г. А. уважали и боялись, и этическая погода в театре была очень интеллигентная, сдержанная. Это не значит, что не было интриг и пересудов — как во всяком театре. Но в силу установленной этической атмосферы никто себе ничего не позволял.

Запись беседы. 1998 г. Публикуется впервые.

[cxlii] Роль Элизы Дулитл в спектакле «Пигмалион» Б. Шоу (1961 г.) — одна из лучших ролей в творчестве А. Б. Фрейндлих.

[cxliii] А. Б. Фрейндлих сыграла главную женскую роль в спектакле «Осенние скрипки» И. Д. Сургучева (1997 г., Театр Романа Виктюка).

Ирина Цимбал
«ХОТИТЕ СОВЕТ?..»

Уже не первый раз, берясь за перо, призываю в союзники и заступники автора «Былого и дум». У него ищу и нахожу поддержку. «Кто имеет право писать свои воспоминания? Всякий. Потому что никто их не обязан читать».

Строго говоря, у меня и не должно быть своих, отдельных от дома, от родителей, от самого времени воспоминаний о Георгии Александровиче. Да, мне случалось сидеть у него на репетициях, брать интервью, что-то по его просьбе переводить, но из этого не складываются воспоминания — так, скорее, — вспышки памяти…

… Сколько я себя помню, Товстоногов всегда был неотъемлемой частью жизни нашей семьи. Мой отец, искушенный великими театральными событиями 1920 – 30-х годов, как-то сразу и безошибочно отметил появление в городе молодого режиссера, распознал очевидную незаурядность его художнического дара. Товстоногова в доме всегда обсуждали, о нем спорили, сокрушались, радовались, восхищались. И не только сами родители. Задолго до того, как я увидела фотографию совсем молодого Георгия Александровича с теплой дарственной надписью Сергею Львовичу Цимбалу, я уже слышала его имя от актеров Ленкома, с которыми отец был дружен. Более всего — от Михаила Александровича Розанова, который на протяжении всех «прокаженных» лет космополитизма бесстрашно появлялся в нашей коммуналке. Детская память зримо сохранила его актерский восторг от репетиций «Дорогой бессмертия» (он замечательно их показывал) и его отчаяние, когда со временем стало известно, что Георгий Александрович уходит в БДТ. Было ясно, что с собой он возьмет только самых «своих» актеров. Так оно и случилось, и Михаил Александрович до конца своей долгой жизни говорил о встрече с Товстоноговым как о великом счастье, дарованном актеру судьбой. «Уж в этом-то я — Счастливцев»[cxliv], — невесело шутил он.

Появление Товстоногова в Ленинграде, как я уже упомянула, почти совпало по времени с травлей «безродных космополитов», но для Георгия Александровича, судя по всему, это не сделалось препятствием к общению с коллегами. Помню, как отец принес «Репортаж с петлей на шее» Ю. Фучика и

говорил про возможность совместной с Георгием Александровичем работы над инсценировкой. Папа тогда категорически отказался от этого, очевидно, понимая, что его фамилия закроет дорогу спектаклю.

Конечно же, меня водили почти на все, поставленное Товстоноговым в стенах Ленкома, но когда именно я его впервые увидела, теперь уже не припомню. Зато твердо помню, что всегда испытывала неизъяснимый страх, когда мне доводилось общаться с Георгием Александровичем с глазу на глаз. Может, оттого, что это случалось нечасто, каждая такая встреча впечатывалась в память навсегда.

… Еду брать у Товстоногова интервью к 40-летию Вампилова[cxlv]. Это задумывалось как монолог Георгия Александровича, и я с особой тщательностью формулирую вопросы. Надеваю новое вельветовое пальто, которым невообразимо горжусь. В прихожей от волнения никак не могу расстегнуть до конца молнию. Приходится вылезать, перешагнув через подол. Георгий Александрович с неподдельным, почти детским, любопытством наблюдает мизансцену. Когда мои мучения окончились, он со своей неповторимой интонацией произносит: «Какое у Вас модное, но неудобное пальто». Я начинаю с жаром уверять, что пальто необыкновенно удобное — и глупею, и краснею прямо на глазах. Войдя в его кабинет (а я попала в дом впервые) окончательно теряюсь и голосом придурковатой журналистки вопрошаю: «Вам нравится жить с видом на Летний сад?» Никогда не забуду его проницательный и ироничный взгляд: «Вы это собирались у меня спросить? А я думал, мы будем говорить о Вампилове».

Видя мое смущение, Георгий Александрович, глубоко затянувшись сигаретой, опередил еще не заданный вопрос: «С Вампиловым я познакомился несколько необычно. На премьере спектакля “Свидание в предместье” рядом со мной оказался смуглый, темноволосый молодой человек с узкими, слегка раскосыми глазами. Он до такой степени не отзывался на происходящее на сцене, что мне взгрустнулось. “Какая нетеатральная публика приходит нынче в театр”. Единственное, что могло оправдать моего соседа — это недостаточное знание русского языка. В антракте мне представили его как автора пьесы, молодого драматурга из Иркутска. Какая глубина, какая заинтересованность светилась в его глазах!»

Как утверждала Дина Морисовна Шварц, окончательный текст интервью Георгию Александровичу понравился, и он сожалел, что журнал «Театр» не удосужился поставить в конце мою фамилию.

… В одну из февральских годовщин памяти моего отца я набираюсь мужества и произношу тост за Товстоногова. Я благодарю его за «Идиота», с которого произошло мое открытие театра, хотя зрителем-новичком меня тогда уже трудно было бы назвать. Я вспоминаю «Униженных и оскорбленных» — впервые увиденный мною на сцене мир Достоевского. Тост получился довольно длинный. Товстоногов молча и задумчиво курит. Потом, улучив момент, он отводит меня в сторону. «Вот вы так хорошо и искренне говорили о моих спектаклях. Объясните мне, пожалуйста, отчего меня так не любят

молодые критики? Что их не устраивает?» Мне показалось, что он очень волнуется. «Нет, Георгий Александрович, не объясню. Я просто этого не знаю — со мной они не делятся. Наверное, полагают меня человеком близкого вам круга». Лукавить не пришлось — это была сущая правда.

… После не слишком понравившегося мне спектакля захожу в кабинет к Георгию Александровичу, чтобы из-за чьих-то спин произнести дежурное поздравление с премьерой и тут же ретироваться. И вдруг, обнаружив, что я в кабинете одна, начинаю лепетать что-то маловразумительное. Думаю, что Георгий Александрович не хуже других умел осознавать меру удачи или неудачи своих театральных созданий. Он вежливо выслушал меня, а потом неожиданно парировал: «Хотите совет? Льстить надо грубо». И тут же, освобождая и меня, и себя от затянувшейся паузы, рассказал смешной грузинский анекдот про Гию, приехавшего учиться в Москву из далекого села. Память благодарно сохранила акцент, иронию, смысловые ударения, расставленные режиссером. В письме домой Гия жалуется, что в Москве ему приходится трудно. Все ездят на автобусах, а не на машинах, как он привык. Гордые односельчане быстро кинули клич. Собранную сумму отправили в Москву с припиской: «Дорогой Гия, купи автобус, езди как все…»

Товстоногов обожал анекдоты, но обаяние их крылось в его особом чувстве юмора. Его реакция на рассказанное обгоняла отклик слушателей. Уже на последних словах он, закашлявшись, задыхался от смеха…

Мне сразу не захотелось откланиваться, и мы еще какое-то время поговорили о разном — легко и доверительно. Рассказывая о своих заграничных вояжах, Георгий Александрович неожиданно для меня выделил Нью-Йорк. «Мой вам совет: если представится возможность поехать, непременно постарайтесь увидеть этот город. В нем вы сразу найдете все: и Восток, и Запад. Это как раз то место, где они сходятся. Это вам не Канзас какой-нибудь» — и лукавая улыбка.

«Это вам не Канзас» — стало у нас издавна чем-то вроде пароля. В годы аспирантуры я получила неожиданное задание: сопровождать американского стажера (режиссера и театроведа в одном лице) на спектакли БДТ. А если будет время, то и на репетиции. Согласием Товстоногова институт заручился.

Стажер оказался классическим американским трудоголиком. С утра я должна была рассказывать по-английски содержание пьесы, которую ему предстояло вечером смотреть. А в антракте уточнять «темные» моменты. Стажер усердно занимался русским, но не все улавливал на слух.

Г. А. от души рассмеялся, когда я поведала ему о своей горестной миссии. Но отреагировал очень по-товстоноговски: «Вы не находите, что этот Билл чрезвычайно не элегантен?» Последнее слово он произнес чуть-чуть в нос. Возразить было нечего. Наш гость пытался русифицироваться: купил в «Березке» каракулевую шапку (морозы стояли изрядные) и взял у кого-то напрокат допотопное пальто. Словом, чувство завышенной эстетической взыскательности мэтра было явно покороблено.

Но спектакли американец смотрел заинтересованно, восхищался

режиссурой и актерами. Всерьез задумывался, какой бы из спектаклей перенести на сцену его Университетского театра.

И еще он не упускал возможности поподробнее вызнать метод Товстоногова в личных беседах.

«Как вы относитесь к импровизации?» — спросил он однажды. «Без нее невозможен творческий процесс», — ответил Г. А. И тут же уточнил: «Но только в жестких рамках режиссерского замысла». «Значит, вы — диктатор», — мрачно констатировал американский демократ. «А без этого невозможен театр. Начнете руководить — убедитесь сами, — отрезал Товстоногов. — Кстати, вы успели посмотреть у нас “Цену” Миллера. Наши герои не очень “обрусели”? Я имею в виду мимику, пластику, жест». «Что вы! Мужчины у вас просто великолепны. Но снятый пиджак у нас носят через плечо на большом пальце, и считаем мы тоже по-другому». Он тут же показал, как американцы загибают пальцы: начинают с большого, а не с мизинца, как мы. Замечание о пиджаке Г. А. сразу взял на вооружение.

«Когда я поставлю какую-нибудь русскую пьесу, я вас приглашу для консультации с переводчицей (кивок в мою сторону) к себе в Канзас». При слове «Канзас» Г. А. поскучнел. Он уже знал, что такое американская театральная провинция. «Канзас — это не предел мечтаний», — откомментировал он, когда стажер удалился. «А вашему английскому мы обязательно найдем применение».

Очень скоро так оно и случилось. Г. А. предстояла поездка в Лондон и встреча с Питером Бруком. Недавно опубликованное в Нью-Йорке «Пустое пространство»[cxlvi] Товстоногов уже получил. Времени до отъезда оставалось мало, и Г. А. попросил меня прочесть книгу и набросать для него синопсис. А одну из глав (на мое усмотрение) перевести дословно. Книгу я прочла не отрываясь. В то время она прозвучала как театральное Евангелие. Для подробного перевода я, естественно, выбрала последнюю главу. Опыта у меня никакого не было. Перевод получился подстрочным, без всякой литературной обработки.

Но Георгий Александрович был великодушен: «Видно, что этим занимался человек, чувствующий природу театра. А это главное. И текст вам достался не из легких».

Когда перевод был опубликован, я подарила экземпляр Товстоногову, а он, в свою очередь, оставил мне на память свой оригинал лучшей, на мой взгляд, книги Питера Брука[cxlvii].

… Дина Морисовна позвонила как-то в конце рабочего дня: «Хотите сегодня вечером посмотреть прогон “Рядовых”? Собирайтесь и приезжайте». Времени было в обрез. Пришлось остановить частника. На Фонтанке нас обогнал «мерседес». О том, что это «мерседес», я узнала от водителя машины, в которой ехала, и его дружка. Они начали так возбужденно обсуждать, где берут разрешение на ввоз такой иномарки и сколько может стоить таможенная пошлина, что чуть не врезались в перила моста. Когда «мерседес» подкатил к служебному входу, я сообразила, что это машина Товстоногова. В антракте мне

захотелось рассказать Георгию Александровичу этот эпизод, но он (всегда такой безупречный слушатель) вдруг нетерпеливо перебил меня: «А что они сказали про цвет? Не могли же они его не заметить?» И столько было в его вопросе детской радости, лукавства и азарта, так заблестели его глаза за толстыми стеклами очков, что я совершенно растерялась. Ведь про цвет никто не сказал ни слова…

Благодаря американскому стажеру, я много времени провела на репетициях Георгия Александровича. Сидела как зачарованная. К стыду своему, хотела, чтобы как можно дольше не выходил актер, то есть не прерывался заразительный рассказ — показ самого режиссера. Рассказчиком он был страстным и увлеченным, чувствовалось, что актерское в нем клокочет, требуя выхода. Я в этом убедилась, слушая его впечатления о зарубежных спектаклях. Видно было, как он тоскует по современному искусству, как жадно впитывает то лучшее, что появляется за границей. И не только в драматическом театре.

Мюзикл «Волосы»[cxlviii] он показывал как моноспектакль. Горячечный пульс заблудшей человеческой души Г. А. улавливал и передавал, кажется, всем своим существом, с потрясающей точностью режиссерского видения. Его захватила не столько тема (наркотики, хиппи, секс, протест против войны во Вьетнаме), сколько безграничность творческой свободы создателей спектакля. О такой он не мог даже мечтать.

… Уход из жизни отца мог означать для нашей семьи (не говоря о личном горе) разрыв связей со всеми и всем, что было ему так дорого. Потому всякий знак внимания извне мы с мамой воспринимали как щедрый дар. Не в пример (но и не в укор) некоторым, Товстоноговы оказались таким редким исключением. Двери кабинета Георгия Александровича, как и двери их гостеприимного дома, оставались для нас открытыми. А в один из февральских дней 1983-го года на стеллаже рядом с книгами, подаренными отцу, появился и переизданный «Круг мыслей» [cxlix] : «Ирочке Цимбал с самыми добрыми пожеланиями и истинной верой в ее научно-театральное будущее. Г. Товстоногов». Бесценный автограф, оставшийся на память о человеке, так много значившем для всех нас на протяжении четырех десятилетий.

Написано специально для сборника. Примечания автора.

[cxliv] Герой пьесы А. Н. Островского «Лес».

[cxlv] А. В. Вампилов погиб тридцати пяти лет в 1972 г. Сорокалетие отмечалось в узком кругу театральной общественности.

[cxlvi] Интервью под названием «Чувство театра» (Театр. — 1977. — № 12. — С. 76).

[cxlvii] Brook P. The Empty Space. N. Y., 1968.

[cxlviii] «Hair» — мюзикл, поставленный американским режиссером Джозефом Паппом в 1967 г.

[cxlix] Книга вышла первым изданием в 1972 г.

Медея Чахава
ОН ДО СИХ ПОР С НАМИ

Премьера «Голубого и розового» состоялась 19 января 1942 года[cl], и с тех пор мы, весь курс, собираемся в этот день. В последние годы, конечно, реже. К юбилею спектакля Вахтанг Беридзе привез мне альбом. Там была карикатура: Товстоногов на репетиции, курит. Альбом потом попал в музей нашего Театрального института, а там был пожар, так что, возможно, альбом сгорел. Мы искали его, но так и не нашли.

Я помню мать Георгия Александровича, особенно во всей этой истории с его женитьбой и разводом[cli]. Она была очень недовольна невесткой, во всем винила ее. Теперь не разберешь, кто прав, кто виноват. Позднее Саломэ Канчели, первая жена Товстоногова, оправдывала себя тем, что отдала детей, потому что знала, что им будет лучше с бабушкой, что в этой семье были лучше условия и лучший уход. Тамара Григорьевна отдала Никушу в приют. Он был очень маленький и сильно болел. Тамара Григорьевна решила, что в приюте за ним будет медицинский уход, — а у меня, мол, он умрет.

Дома у них было все на тете Тамаре. Она смотрела за детьми. Тогда, во время войны, у нас ввели карточки, которые давали некоторые привилегии в обеспечении продуктами. У них были карточки. В институте была особая стипендия имени Сталина, которую я получала. По тем временам большая — 700 рублей. На эти деньги я содержала семью. Как сталинская стипендиатка, я тоже получала карточки. Мы были прикреплены к столовой, которая находилась напротив института и Театра им. Ш. Руставели. Там, в столовой, нас подкармливали.

Товстоногова мы, студенты, обожали. Мы все были по-настоящему влюблены в него, но при этом у меня были другие личные планы, а у него был бурный роман с моей однокурсницей Саломэ Канчели, которая потом стала его женой.

Он, а вместе с ним и мы, мечтали о создании театра. Наш ректор Акакий Хорава очень поддерживал эту идею, и дело было почти решено.

Георгий Александрович ради этого чуть не поменял свою фамилию на фамилию матери. Тогда у нас была волна национализма, и считалось, что на всех видных местах и постах должны быть грузины. Он ведь здесь, в Тбилиси, закончил среднюю школу и прожил все детство. Если бы театр открыли, то его главным режиссером был бы Георгий Александрович Папиташвили (фамилия его матери). Но открытию театра помешал скандал с Эроси Манжгаладзе. Георгий Александрович сорвался и уехал.

Потом я встречалась с ним во время его приездов в Тбилиси. В Театре им. Ш. Руставели он собирался ставить «Эзопа» («Лису и виноград»). Даже начались репетиции, я должна была играть рабыню, а на роль Клеи он взял Саломку. К этому времени они давно были в разводе, она снова вышла замуж. Но из замысла «Эзопа» ничего не вышло. По-моему, там была какая-то интрига, и репетиции прекратились. Главную роль должен был играть Серго

Закариадзе. В театре пошли разговоры, что Товстоногов все хочет сделать сам — и режиссировать, и оформление делать. Чтобы распутать все узлы, времени у него было мало, и он отказался от постановки. Пока мы работали над «Эзопом», я приглядывалась к нему, и мне показалось, что с моих студенческих времен он не изменился.

Миша Туманишвили — это продолжение жизни Георгия Александровича в творчестве. Благодаря Мише, сквозная линия в нашем театре, которую наметил Товстоногов, продолжилась. До Товстоногова у нас был так называемый героический театр. Георгий Александрович дал нам возможность уже в институте создавать, лепить образ за столом, нутром. Так было в спектаклях «Голубое и розовое», «Время и семья Конвей», «Сплетницы», где мы с Саломкой играли по очереди. Георгий Александрович бросил тогда монету, чтобы решить, кто из нас кого будет играть и кто выступит в главной роли на премьере. На наших институтских спектаклях было настоящее столпотворение. Хорава приглашал именитых гостей, преподавателями были видные представители грузинской интеллигенции.

Спектакли мы начали делать на третьем курсе, а до этого работали над отрывками из пьес. Я, например, играла Катерину в «Грозе», где меня сравнивали с Комиссаржевской.

Прошлое вызывает печаль, потому что ничего невозможно вернуть: ни молодость, ни людей, ни события. У меня до сих пор чувство, что он с нами. Он учил нас всего четыре года, но это была основа всей нашей дальнейшей творческой жизни. Занятия у нас были каждый день, а после занятий — встречи, гуляния, хотя в городе по вечерам делали затемнение из-за войны. Мы допоздна оставались в институте, и всегда он был с нами. У нас преподавал историю искусств Вахтанг Беридзе, очень образованный и интересный человек. Он был увлечен и нашей группой, и Товстоноговым.

Мы были первым институтским набором Георгия Александровича. Я поступала, когда вступительные экзамены уже были закончены. Это был 1939 год. В то время я училась на втором курсе университета, куда поступила потому, что театрального института в Тбилиси до 1939 года не было. Родители не пустили меня в театральную студию, сказали, что сперва надо окончить университет, а там посмотрим. Мол, если очень захочешь, пойдешь в студию. Я очень хотела стать балериной, даже поступала в балетную студию, и хотя мне было уже четырнадцать лет, но у меня были хорошие данные, так что меня вроде бы приняли. Но четырнадцать лет — переходный возраст, родители настояли на том, чтобы я все-таки поступала в университет. Я плакала. Однажды я встретила на улице человека, который сказал: «Девочка, вас же приняли, почему вы не ходите на занятия?» Я потом спросила, кто был этот человек. Мне ответили, что это не «человек», а Вахтанг Чабукиани.

Мой отец учился вместе с Хоравой на медицинском факультете. Так что папа мне устроил протекцию в Театральный институт. Специально для меня назначили день, собралась комиссия. Я начала читать стихотворение, забыла и заплакала. Комиссия решила, что девочка миловидная, пусть ходит и в университет, и сюда, может быть, раскроется. В январе должно было решиться:

да или нет. Товстоногов сказал: «Медея, вы должны учиться только здесь». Я бросила университет с большой радостью.

Георгию Александровичу было двадцать пять лет, когда он ворвался к нам. Нам было примерно по семнадцать. Он нас с ходу спросил: «Зачем вы пришли? Чему вы хотите учиться?» Я растерялась: «Хочу быть актрисой». — «Почему? Рукоплескания нравятся? Это не главное в театре. А что главное?» — «Играть хорошо, чтобы нравилось зрителям». — «В театре главное — действие. Действием на сцене можете прожить даже пять жизней».

Так началось наше учение. Мне приходилось ездить в институт издалека, поэтому я часто опаздывала на пять минут. Каждый раз, увидев меня в дверях, он говорил: «Ну, конечно, Медейка. Что с тобой произошло на этот раз?» Я каждый раз что-то придумывала в свое оправдание. А он говорил: «Почему для тебя так важны эти пять минут? Это просто у тебя привычка». Но он не сердился. Он всегда был доброжелателен к студентам.

Георгий Александрович потрясающе показывал. Если бы он был актером, достиг бы больших вершин, хотя в своем деле он достиг пика. У меня в «Голубом и розовом» была драматическая роль. Гимназистка-еврейка. К ней придирались из-за того, что волосы у нее вились кольцами. Заставляли смачивать водой и выпрямлять, а они, высыхая, снова завивались. Я играла страх девочки, которую преследовали, наказывали, оставляли на всю ночь под портретом Николая II. Моя героиня боялась всего — мышей, крыс, она все время плачет и находится в состоянии истерики. Я так входила в ее состояние, что после окончания спектакля долго не могла придти в себя. Георгий Александрович проигрывал мне роль и ставил ее на правильные рельсы. Это был толчок, после которого роль начинала катиться сама собой. Когда в этой роли меня увидел В. И. Качалов, он сказал: «Эта девочка у вас клад. Берегите ее данные. Занимайте ее в характерных ролях, а клад используйте реже».

Запись беседы. 2000 г. Публикуется впервые.

[cl] Учебная постановка в Театральном институте им. Ш. Руставели.

[cli] При разводе по решению суда и с согласия матери, Саломэ Канчели, двое сыновей — Александр и Николай, — были оставлены с отцом, Г. А. Товстоноговым.

Реваз Чхеидзе
ЕГО УРОКИ НЕЗАБЫВАЕМЫ

В тбилисском театральном институте есть большая аудитория № 8. Там проходят обычно приемные экзамены актерского и режиссерского факультета. В 1943 году и мне пришлось там сдавать экзамены. Стоим мы в фойе, ждем, чтобы нас вызвали. Когда прочли мою фамилию, я зашел, и аудитория мне показалась огромной, как стадион. Товстоногова я тогда еще не знал и не видел, хотя много о нем слышал. У него уже было солидное имя, и он был одним из ведущих мастеров грузинского театра. В конце аудитории стоял длинный стол, в центре которого сидел Акакий Алексеевич Хорава, ректор института. Стул абитуриента был как раз напротив Хоравы. Я сел и все время смотрел прямо в

лицо Хораве. Мне было шестнадцать лет, и в моем представлении это был Георгий Саакадзе и Отелло, Карл Моор[clii], все, что играл этот великий актер. Он и в жизни был могучий, высокий, представительный. Лицо античной лепки. Хорава спросил, как моя фамилия, а потом кто-то издалека задает вопрос, почему я решил стать режиссером. Я решил, что по географии стола тот молодой человек, который обратился ко мне с вопросом, лицо второстепенное, поэтому отвечал Хораве. Новые вопросы тоже шли с периферии: что бы я хотел поставить? Хорава молчит, а я ему говорю, что хочу поставить драматическую вариацию оперы Захария Палиашвили «Абесалом и Этери». Хорава сказал: «Здорово», а что подумал Георгий Александрович, который и задавал мне все эти вопросы, я так никогда и не узнал. Меня спрашивали и другие педагоги, но реагировал на мои ответы только Хорава. Товстоногов еще спросил, какое место, на мой взгляд, занимает в театре актер. Я сказал, что в театре все-таки главным является режиссер. Тогда же вместе со мной поступали Тенгиз Абуладзе и Натэлла Лордкипанидзе.

Потом нас собрали в учебной аудитории, и вошел тот самый человек, который задавал мне вопросы. Это и был Товстоногов. Так я попал в его мастерскую. С первого дня он произвел на меня огромное впечатление. Такого педагога я больше никогда не встречал, хотя учился у многих, в том числе у Ромма, Юткевича, Герасимова, у Завадского и Попова бывал на лекциях. Такого точного мастера, который вел тебя к назначенной цели, я больше не знал. Он прекрасно понимал, чего он хочет добиться и что нужно делать, чтобы передать студенту навыки конструирования спектакля. Кроме того, он обладал огромной силой внушения. Не совру, если скажу, что он обладал гипнозом. Он мог убеждать, что мне кажется главным даром режиссера. В полдень режиссер должен убедить, что сейчас полночь. Эта его способность как режиссера и педагога неповторима. Наша профессия держится на условном жизненном материале, на иллюзии. В условном мире, где действует актер и куда попадает студент, который хочет стать режиссером, Товстоногов учил вере в предлагаемые обстоятельства. Он сам верил в них и нам передавал эту веру. Как архитектор знает, как, в каком порядке строить здание, так и Товстоногов знал, как надо строить спектакль. Если ты перенял у него эту основу, остальное дело таланта.

Систему Станиславского толкуют по-разному, причем, его же ученики. Товстоногов нам говорил, что Станиславский сам по-разному трактовал свое учение в разные периоды жизни. Я помню, примерно в пятидесятые годы газета «Советская культура» открыла большую дискуссию о системе Станиславского[cliii]. В ней участвовала вся театральная Москва. У нас же было ощущение, что единственный человек, который знал суть системы, это Георгий Александрович. При этом он не был непосредственным учеником Станиславского, но преподавал систему как нечто живое.

Помню первую читку пьесы М. Горького «Мещане», которую ставили студенты-старшекурсники Товстоногова. Нам, первокурсникам, он рекомендовал присутствовать на всех занятиях. Товстоногов говорил, что первая читка пьесы очень важна для творческого коллектива. Режиссер должен

заразить с самого начала своим решением, своим прочтением. Я с этого дня понял, что, несмотря на то, что он был актерским режиссером, он не давал актерам полную свободу — они были свободны только в рамках его замысла. Он держал их в руках и направлял их по своему пути, а на этой основе позволял импровизировать. У Товстоногова все было рассчитано, и понятие импровизации было своеобразным. Мне кажется, что по-другому и быть не может. И мне нравится такое понимание режиссерского театра. Товстоногову поэтому и удалось построить свой театр.

Я увидел тогда, как он читает пьесу. Он читал сам и фактически, интонационно, сыграл ее. И Тетерева, которого потом сыграл Эроси Манжгаладзе, и Нила, которого играл Гоги Гегечкори, и Перчихина… Без эффектов, нажима, броских приемов, он точно передавал образ. Я не могу до сих пор забыть одну его интонацию, когда старуха Бессеменова спрашивала: «А что вы сказали?» А он отвечает в том духе, что сказано было громко, ясно и понятно. Интонация, с которой он прочитал это место, так и осталась в спектакле.

Товстоногов учил нас понимать логику литературного произведения. Железная логика, которая была у Товстоногова, понадобилась мне всего несколько дней назад. Была защита режиссерского диплома у нас в тбилисском театральном институте. Один из молодых режиссеров снял фильм по рассказу Эрнеста Хемингуэя. На обсуждении я сказал так: «Тут сидит молодежь, которая не знает Товстоногова. Первый вопрос, с которого начиналось наше обучение — его вопрос: “Что такое профессия режиссера?” Каждый стал что-то формулировать, чаще всего наивно, по-детски. А он потом нам сказал: “Задача режиссера состоит в том, чтобы найти художественные средства, адекватные драматургическому или литературному материалу. Произведение одного искусства надо превратить в произведение другого искусства, сохраняя характер первоисточника. Когда имеешь дело с таким большим мастером, как Хемингуэй, с этим тем более надо считаться. А то, что мы сейчас посмотрели, не Хемингуэй. Несмотря на то, что трактовки могли быть разными, основная тема и идея сохраняются. То, что мы увидели, не отвечает этим требованиям”».

Конечно, Роберт Стуруа умеет по-своему толковать даже классику — Шекспира, Брехта. Но все дело в том, что он не изменяет Шекспира, он просто раскрывает в нем новые качества и черты. У Стуруа, как правило, нет занавеса, во всех его спектаклях театр как бы целиком открыт. Это не случайно. Режиссер, таким образом, стремится к широкому обобщению материала на уровне современной философии. Не имеет смысла обращаться к автору, с которым ты не согласен.

Когда я сижу на экзаменах, опять-таки вспоминаю Товстоногова. В учебном процессе я с каждым годом все больше и больше обращаюсь к нему. Художник меняется в течение жизни, меняются его представления о действительности и способность ее отражать. Например, Товстоногов говорил, что Чехов ближе к жизни, Шекспир — дальше. Речь идет о степени обобщения. Режиссер должен понимать это, найти стиль и условность, допустимую для данного автора. Пьесы Горького, например, недалеко ушли от мещанской

жизни, от бродяг в «На дне». Почувствовать это, говорил Г. А., очень важно. Говорил он о «Плодах просвещения» и вспоминал, что Станиславский считал, что каждый жест должен исходить из конкретных исторических и социальных обстоятельств. Одно дело крестьяне, другое — баре. Товстоногов воспитывал в нас уважение и понимание того литературного произведения, за которое мы беремся. Режиссеру театра приходится (и больше, чем в кино) обращаться к совершенно разным авторам — от Мольера до современной абсурдистской пьесы. Режиссер должен видеть характер автора, чтобы потом от актера, композитора, художника потребовать найти те приемы, которые характеризуют данное произведение. Он сам это твердо соблюдал. Мне кажется, что это не устарело. Не надо понимать это догматически, но в принципе это единственный закон режиссуры.

Товстоногов стремился к тому, чтобы замысел максимально выражался через актера. Поэтому актеры у него всегда играли превосходно. Он нас учил, что актер — главное выразительное средство в театре и кино. С другой стороны, видение и воля режиссера первостепенны. Он точно формулировал, и мы точно записывали. Причем, он говорил, что задачей не является только режиссерское понятие. Должно быть развито и логическое, и эмоциональные понятия. Когда актер поймет, что хочет режиссер, задача его, актера, становится жгучей. Например (это мой пример, а не Товстоногова), лето, жарко, вам хочется достать из холодильника воду и выпить ее. Но это только физическая задача, а не духовная, внутренняя. Надо найти и эмоциональное понятие, соответствующее именно этому образу. Положим, герой, который хочет выпить воды, по пьесе хочет освободиться от всех нагрузок, проблем, существующих для него в пьесе. Вот это главное. Физическое действие, исходящее из общего режиссерского видения. Товстоногов всегда предлагал найти точную задачу, которая бьет по главной теме, развивающей всю драму. Мне кажется, это и есть точное понимание Станиславского. Работа на каждой репетиции проходила именно так: в поисках точной общей задачи. Он никогда не кричал. Режиссерского крика он не признавал, но был требователен, а иногда и циничен. Никогда не забуду одного случая. У нас на курсе был армянин, который вырос в Тбилиси. Ни одного языка — ни армянского, ни русского, ни грузинского — он толком не знал. Поэтому он старался быстрее и яснее излагать свои мысли Товстоногову. Его это выводило из терпения. Прошло пятьдесят лет, а я запомнил, как он сказал этому студенту: «Ну, хорошо, скажите это на одном из многочисленных языков, которые вы не знаете».

Он строил учебный процесс с постепенным усложнением задач, и мы росли синхронно. Я помню, мы ставили маленькие отрывки и сами играли в них. Один отрывок был инсценировкой классика грузинской литературы Георгия Церетели, назывался «Первый шаг». Тенгиз Абуладзе играл пристава, а я — простого человека, пришедшего жаловаться к нему. Потом эту работу мы повторили с Абуладзе на втором курсе ВГИКа. Правда, мы не сказали, что уже играли этот отрывок в Тбилисском театральном институте. И на этот раз мы с Тенгизом поменялись ролями: я играл пристава, а он — жалобщика. Во ВГИКе

это произвело очень сильное впечатление. Наши педагоги, в частности, Юткевич, и студенты говорили, что это здорово. Видимо, для нас в этом материале было все ясно, рассказ был разработан до конца.

Мне кажется, что идеи Товстоногова повлияли на все развитие грузинского театра. Хотя он уехал из Тбилиси, там остались его ученики, в свою очередь воспитавшие учеников. Михаил Туманишвили — ученик Товстоногова, Роберт Стуруа и Темур Чхеидзе — ученики Туманишвили. Его опыт для нас незабываем и огромен. Я к театру не имею отношения, никогда в театре не ставил, но Товстоногову очень многим обязано и грузинское кино. Тенгиз Абуладзе и я развивали в кино его идеи.

Мы с Тенгизом всегда хотели работать в кино, а когда Товстоногов ушел из института, это было последним толчком, чтобы перейти во ВГИК. Мы учились у него два курса. А потом решили: раз Товстоногова нет, не стоит тут учиться. Еще на вступительных экзаменах мы говорили, что хотим стать кинорежиссерами, но учиться в Москве тогда было трудно по материальным соображениям. У меня не было отца, он был репрессирован в 1937 году. Шла война, ВГИК находился где-то в Алма-Ате. В 1946 году ВГИК вернулся в Москву, и это имело для нас решающее значение. Г. А. знал, что я и Абуладзе хотим работать в кино. Мы были, наверное, самые близкие его ученики на курсе. Не раз на занятиях он обращался к нам, спрашивая, как это делается в кино. Он сам говорил, что не представляет себе кино как искусство. Хотя потом переводил свои спектакли на киноязык («Мещан», «Хануму», «Дядю Ваню»). Да, он прямо говорил, что не понимает кино, но раз мы этого хотим, то нам нужно это сделать.

Тогдашний тбилисский театральный институт был очень сильным по составу педагогов. Я вспоминаю, кто преподавал ритмику, сценическую речь, актерское мастерство, психологию, историю искусств, историю русской литературы, историю грузинской литературы — это большие специалисты, профессора. Но нам, молодым, казалось, что все не то. Раз нет Товстоногова, заниматься не у кого. Мне кажется, мы сделали правильно. Получили кинообразование и кое-что сделали для грузинского кино.

Существуют разные предположения относительно ухода Товстоногова из института. По-моему, тут главными были личные причины. У него был конфликт, который разрешился этим уходом. Потом Г. А. приезжал в Тбилиси и встречался с людьми, которые участвовали в этом конфликте, и к себе их приглашал. Все забылось.

Он видел первую нашу с Тенгизом работу, которая на Каннском фестивале получила Гран-при [cliv]. Он поздравил нас телеграммой и потом, когда мы встречались, выражал свою радость и всячески нас хвалил. Ему очень нравились работы Абуладзе, моего друга. Он гордился тем, что его ученики так удачно работают в кино.

Его спектаклей я видел немного. Первый, как это ни странно, «Оптимистическая трагедия». Не знаю, как это выглядело бы сейчас, но тогда это было здорово. Из ленинградских спектаклей я видел «Хануму», которая мне не очень понравилась, может быть, оттого, что я знаю этот материал. Мне

показалось, что театр его не очень понял.

Все-таки лучше и больше я знал Товстоногова как педагога и теоретика. Помню, как он говорил об авторитете режиссера. Он считал, что режиссер обязан иметь очень высокий авторитет. Ему должны верить, как ученому, который очень много знает. Режиссеру по ходу работы задают много вопросов. Если герой математик и говорит об этой области, актер может спросить, что это значит. Вы должны знать, о чем идет речь, о математической теории, например. Режиссер не имеет права сказать: «Я не знаю». Он приводил такой пример. Однажды в грибоедовском театре ставили пьесу А. Крона «Подводная лодка № 1». Один актер его не любил, как рассказывал Г. А., и всячески старался поймать режиссера на вопросах. В одной сцене лейтенант заходит к капитану и докладывает, что подводная лодка находится на таком-то градусе, и просит разрешить погружение. Это место у актера никак не получалось. В конце концов, он обращается к Товстоногову: «Знаете, Г. А., почему у меня ничего не выходит? Если бы я знал, где эта параллель и этот градус, географическую точку, о которой идет речь, я мог бы сказать текст убедительно». Тогда Товстоногов ему говорит: «Как, вы этого не знаете? Эта точка возле Бермудских островов, повернуть направо, потом налево…» — «А, так это там?» — «Да, конечно». — «Ну, тогда я могу играть».

В сущности, это был обман. Ради результата приходится в этой профессии поступать и так. В начале я говорил, что Товстоногов обвораживал собеседника, внушал бесконечную веру в себя. Эта вера создавалась тем, что он обладал несокрушимым авторитетом. Пьесу можно поставить по-разному, но тот вариант, который предлагает режиссер, должен быть единственным. Когда я снимаю кино, я не делаю дублей. В кино обычно говорят актерам: давайте сделаем так-то. А теперь сделаем этот кусок по-другому. Я считаю, что это неверно. Я могу разрешить дубль, когда у актера не получается задача, которую мы с ним перед собой поставили однажды и навсегда. Но делать дубли ради разнообразия — несерьезно. Взаимоотношения режиссера и актера основаны на большой взаимной вере.

К Товстоногову я возвращаюсь все больше и больше по мере того, как проходят годы. А ведь я учился у него недолго, мне было шестнадцать-восемнадцать лет. Он очень хорошо знал грузинскую литературу и приводил примеры из нее. Он знал и восторгался театром Марджанишвили и Ахметели, понимая их по-своему. Я помню его оценки. Он говорил об Ахметели: «Что значит реформатор в этом случае? Это значит, что он стоит на фундаменте того, что было сделано до него, но делает еще один шаг вперед. Это и есть реформатор. Таким был Ахметели». Помню его оценки Михаила Чехова и Ушанги Чхеидзе, которых он очень любил и сравнивал их. Он рассказывал, как Чехов играл Хлестакова в Художественном театре и нашел новое приспособление, которое годилось именно для этой роли. На одном из представлений «Ревизора» случайно сломался стул, на который садился Хлестаков. В зале раздался хохот. Чехов сделал вид, что так и должно быть. И потом, каждый раз садясь на стул, даже в других сценах, он обязательно проверял стул перед тем, как сесть. Товстоногов объяснял, что, во-первых,

актер закрепил случайность, а, во-вторых, давал понять, что Хлестаков чувствует шаткость своего положения. А потом Товстоногов рассказывал, как Ушанги Чхеидзе играл в пьесе Какабадзе «Кваркваре Тутабери». Чхеидзе играл своеобразного политического проходимца. В пьесе шла речь о становлении советской власти в Грузии. Политическая обстановка все время менялась. Ушанги не был готов играть такую роль. Однажды заболел актер, игравший главную роль. Ушанги его заменил, видимо, ему хотелось попробовать свои силы. Поскольку он не знал текста роли, ему пришлось все время прислушиваться. Затем он превратил это в краску образа — герой все время прислушивается к тому, что происходит — к меньшевикам, к большевикам и так далее. Я никогда не видел ни Чехова, ни Чхеидзе, но знаю их по рассказам Товстоногова. Это не просто воспоминания, это были уроки. Его уроки незабываемы.

Запись беседы. 2000 г. Публикуется впервые.

[cliii] Роли Хоравы: Георгий Саакадзе в одноименной пьесе Шаншиашвили, 1940; Отелло, 1937; Карл Моор в «Разбойниках», 1933.

[cliii] Дискуссия проходила в газете «Советское искусство» в 1950 – 51 гг. и, одновременно, в журнале «Театр». Взрыв интереса к теоретическим вопросам театра и творчеству Станиславского был вызван изданием его сочинений. В дискуссии принимали участие М. О. Кнебель, П. А. Марков, А. Д. Попов, И. Я. Судаков, Б. Е. Захава, Л. Ф. Макарьев, С. А. Герасимов, Ю. А. Завадский и другие. Товстоногов был среди выступающих (Сов. искусство. — 1950. — 9 дек. — С. 2).

[cliv] Фильм «Лурджа Магданы» (1955) получил Гран-при в конкурсе короткометражных фильмов в Каннах в 1956 г.

Темур Чхеидзе
ОДИН ЧАС С ТОВСТОНОГОВЫМ

Товстоногов с детства был для меня все равно что член семьи, хотя я его в глаза не видел — он жил и работал в Ленинграде. В первый раз я увидел его, кажется, в 1958 году, сразу после декады Грузинского искусства в Москве. Мы — я, мама, Котэ Махарадзе, Саломэ Канчели[clv] — едем в Ленинград. Тогда я впервые увидел «Идиота» со Смоктуновским. На следующий день мы пошли к Товстоноговым домой. Я помню, когда ехали обратно, Саломэ в машине рыдала. На меня это произвело тяжелое впечатление. Поэтому, когда мы собрались снова в гости к Товстоноговым, я отказался. Это было что-то вроде самозащиты с моей стороны. Мать настаивала, но Котэ сказал: «Оставь его в покое». Я остался один в гостинице.

Первый раз я увидел спектакли Г. А. в 1954 году. Дедушка с бабушкой поехали вместе со мной в Ленинград, где мне оперировали руку. А если я попадаю в больницу, то не меньше, чем на шесть месяцев. Это было вскоре после смерти Сталина. В Театре им. Ленинского комсомола я видел спектакль «На улице счастливой», где Е. А. Лебедев, помню, стрелял из пулемета. И еще видел какой-то спектакль… Каждую субботу после трех месяцев пребывания в больнице дедушка водил меня в Эрмитаж и в театр.

Дальше. Мне очень хотелось учиться на режиссера. Когда я заканчивал школу, Михаил Туманишвили не набирал курс, а я хотел только к нему. В том году вообще в Тбилиси на режиссерский факультет не набирали, поэтому я поехал в Ленинград. Весной решили, что мать позвонит Георгию Александровичу перед моим приездом. И вдруг Котэ, который тоже собирался по своим делам лететь со мной, отменяет свою поездку и говорит мне: «Ты человек взрослый, летишь один». Прилетаю — и сразу в театр, к Георгию Александровичу. Тогда у него работала секретаршей Елена Даниловна Бубнова. Георгий Александрович, когда я явился, был у директора. Пока я ждал, Елена Даниловна дала мне посмотреть журналы, предложила чаю. Я отказался. Через пятнадцать минут она снова заглянула в кабинет (там, видно, был отдельный вход для Товстоногова) — Георгий Александрович был там: «Георгий Александрович вас ждет, молодой человек». — «Да, да, иду». Он вышел ко мне, провел в свой кабинет и стал задавать разные вопросы. Тут вошел художник с плакатом к спектаклю «Божественная комедия». Георгий Александрович вдруг говорит мне: «Ну-ка, взгляните на плакат. По-вашему, в чем ошибка?» — «Ошибка?» — «Нет-нет, не ошибка, но какое впечатление у вас создается при взгляде на плакат?» — «Не знаю, но мне кажется…» — «Говорите смело». — «По-моему, заглавие не читается». Георгий Александрович повернулся к художнику: «Поправьте». Мне было очень приятно такое внимание к моему мнению.

Мы общались не более десяти минут, так что я не успел ни испугаться, ни запомнить что-либо. Под конец он мне сказал: «Вы можете сдавать экзамены в институт, только я предупреждаю, что русский язык вы должны сдать хорошо — и письменный, и устный. Вы можете и должны учиться, а какой из вас выйдет режиссер, выяснится через пятнадцать лет. Вам нужна какая-либо помощь в Ленинграде?» — «Нет, я сегодня еду в Москву». — «Ну, тогда все. Передайте привет маме». — «Большое спасибо».

Что касается режиссуры и обучения в Ленинграде, то, в конце концов, какая-то муха меня вдруг укусила, я решил не уезжать из Тбилиси и подождать с поступлением к Товстоногову. Чтобы не терять год, я решил поступить на актерский факультет в Тбилиси, а потом поступать на режиссуру.

Следующая встреча с Товстоноговым случилась уже не в Ленинграде. Я работаю в городе Зугдиди и узнаю, что Георгий Александрович отдыхает в Сухуми, в санатории, вместе с Натэллой Александровной и Евгением Алексеевичем. Я взял с собой художника и поехал к нему в санаторий. Два часа езды. Я хотел предложить ему посмотреть мой спектакль, вернее, генеральную репетицию. Его предупредили, что я приеду. Встречаемся — он в шортах, а в руках то ли ракетки, то ли мячи. Когда он подавал мне руку, он все это выронил, мячи разлетелись. Мы не беседовали, мы собирали мячи. Потом поговорили минуты три. В ответ на приглашение посмотреть спектакль он согласился, только попросил: «Если можно, я останусь у вас ночевать». Но через неделю получаю телеграмму: ему нужно срочно вылететь в Ленинград. В это время умер Черкасов, может быть, этим объясняется его внезапный отъезд. Не знаю. Оба раза — и в детстве, и тогда в Сухуми — Натэлла реагировала на

нашу встречу так: «Как он похож на Медею». Все.

Третья встреча состоялась, когда мы с Робиком Стуруа работали в Театре им. Руставели. Михаил Иванович ушел, у нас нет главного режиссера. Приезжает зачем-то Товстоногов в Тбилиси. Кажется, устраивали его вечер. На вечере этом я был. Потом в Доме актера была его встреча с театральной общественностью. Зал битком набит, мы с Робиком тоже там. Товстоногов отвечает на вопросы. И вдруг встает одна театроведка и спрашивает: «Георгий Александрович, как вы думаете, сколько лет ведущий театр может быть без главного режиссера?» Зал замер. В подтексте у нее было отсутствие главного режиссера в театре им. Руставели. Георгий Александрович все понял, выдержал паузу (гробовая тишина) и ответил: «Тринадцать». Зал грохнул. Больше ничего. Все на этом закончилось.

Еще раз я подошел к нему после спектакля «История лошади» в Тбилиси: «Я не уверен, что вы меня узнали». — «Узнал. Я не в маразме». — «Вам, наверное, уже столько комплиментов наговорили, что мое мнение неинтересно». — «Почему? Мнение коллеги мне интересно всегда». Встреча длилась минуты три.

Дальше. Он посмотрел в тот приезд «Мачеху Саманишвили», наш с Р. Стуруа совместный спектакль. Начал я, потом, естественно, заболел, пришел Робик и придумал очень хороший ход. У спектакля не было бы такого успеха, не будь Робика (хотя актеры, может быть, не играли бы так хорошо, не будь меня). После этого звонит мне завлит Товстоногова Д. М. Шварц и от имени Г. А. приглашает на постановку этой пьесы в БДТ. Я даю согласие. Товстоногов поставил «Мачеху» в репертуар. В это время я серьезно заболеваю — разрыв плевры. Еще два месяца Дина Морисовна мне периодически звонит. Месяцы идут, а плевре (и мне) не легче. Тогда Георгий Александрович ставит «Мачеху» сам. И хорошо, что я не имел к этому отношения, потому что Рацер и Константинов в корне изменили произведение, хотя в России этого никто не заметил. Спектакль имел успех, но для меня это было бы просто неприемлемо — я имею в виду пьесу. У них получилась комедия, а у нас в Грузии это — трагикомедия.

Следующая встреча состоялась, когда Товстоногов через много лет приезжает в Тбилиси. Смотрит мой спектакль «Хаки Адзба». После спектакля он мне сказал, что это один из лучших спектаклей, которые он видел за последние десять лет. Я поблагодарил. Он сказал еще: «Что касается массовки, то в одном месте, там-то и там-то, может быть, ей не хватает внятности, нужно, чтобы она была более резко очерчена. Не в том месте она застывает. Не знаю, как, но изменить нужно. Подумайте. По вашей же логике не получается». В общем, он был прав. Он говорил буквально о мгновении, но, как всегда, почувствовал важнейший момент спектакля. Через две недели я изменил это место.

Следующая встреча. Мы открываем гастроли в Ленинграде в 1986 году. Идет «Хаки Адзба». Совершенно неожиданно для меня приезжает Георгий Александрович и произносит вступительное слово перед началом спектакля. Говорит, что видел этот спектакль в Тбилиси и что он очень надеется, что на

зрителей он произведет такое же хорошее впечатление, как на него. Три минуты — и он уезжает. Собирался приехать еще — и приехал на «Обвал»[clvi]. На другое утро после «Обвала» звонок: «Здравствуйте, это Товстоногов». Про спектакль он говорил со мной накануне вечером, а тут предлагает поставить в БДТ «Коварство и любовь». Я удивился: «Коварство и любовь»?[clvii] — «Вы читали пьесу?» — «Да». — «А вы перечитайте». Через два дня звоню ему: «Да, Георгий Александрович, я, кажется, понимаю, почему вы хотите видеть эту пьесу в БДТ. Я, конечно, согласен». — «Когда?» — «Будущий сезон».

Возвращаюсь в Тбилиси, через двадцать дней у меня опять разрыв плевры. Вот тогда я пишу письмо: «Г. А., умоляю, больше меня не приглашайте. Моя плевра третьего раза не выдержит…»

Больше мы никогда так и не встретились. Никогда. Не разговаривали по телефону. Я даже не знал, что написать Сандро, когда скончался Георгий Александрович. Я хотел ехать в Ленинград вместе с Лавровым, из Москвы — тогда я имел неосторожность стать депутатом Верховного совета[clviii] (от Союза театральных деятелей было десять мест.) Лавров попросил М. С. Горбачева отпустить нас на похороны. Но было решено, что поедет только Лавров, как будто для Верховного совета имело какое-то значение мое присутствие на заседаниях. Лавров уехал. Я только послал телеграмму: «Прощайте, Георгий Александрович».

Вот и все. Вроде бы, ничего и не было. А между тем, было все — для меня, не для него. Естественно, во-первых, разница в возрасте, а во-вторых, мы — его внуки. Я не помню, когда он это сказал: «Вы — мои внуки». Нет-нет, фантазирую… Он это сказал в интервью для грузинской газеты. Его прямым учеником был Туманишвили, а мы учились у Михаила Ивановича.

Между прочим, я смотрел «Мещан» в Тбилиси, но (не говорите никому, пожалуйста) — это в подметки не годилось тому, что он сделал в Ленинграде. А на вид как будто все то же самое. Несмотря на то, что много лет назад у них был конфликт, Эроси Манжгаладзе чрезвычайно ценил Товстоногова. Прошло много лет с тех пор, как Эроси там, в студенческом спектакле, играл Тетерева, а за три года до своей смерти он мне говорил: «Я эти репетиции никогда не забуду». В новой постановке Тетерева играл Серго Закариадзе, но в театре все, включая мою маму, помнили Тетерева Манжгаладзе[clix].

По поводу неполучившейся постановки «Лисы и винограда» Котэ как-то сказал: «Рано или поздно это случилось бы. Закариадзе и Товстоногов, видимо, не совместимы». В чем там было дело в реальности, я не знаю. Товстоногов работал в Тбилиси, но это отдельная история.

Я не знаю, что еще сказать про Товстоногова, но у меня с ним ежедневно происходит соприкосновение. Все детство у меня прошло под знаком Христа, Сталина и Товстоногова. Я не утрирую и не шучу, когда говорю, что наберется всего час, если собрать все наши встречи вместе. А если исключить еще поиски теннисных мячей, то и часа не наберется…

Я постоянно попадаю в ситуацию, в которой каждый квадратный метр дышит Товстоноговым. Но это меня не пугает, потому что мне кажется, что я на этом взращен. Не могу объяснить, почему: потому!

Запись беседы. 2000 г. Публикуется впервые.

[clv] Мама — Медея Чахава, ее второй муж — Котэ Махарадзе, Саломэ Канчели — первая жена Товстоногова.

[clvi] Инсценировка романа М. Джавахишвили, во МХАТе — в 1982 г., в Театре им. К. Марджанишвили — в 1983 г.

[clvii] Т. Н. Чхеидзе поставил «Коварство и любовь» в БДТ после смерти Товстоногова. Спектакль шел пятнадцать лет и был снят режиссером, когда он заступил на пост главного режиссера БДТ им. Г. Товстоногова, 2 мая 2005 г.

[clviii] Репутации Т. Н. Чхеидзе способствовал успех телевизионного фильма Р. Чхеидзе «Твой сын, земля» (1981), где он сыграл роль секретаря райкома.

[clix] Эроси Манжгаладзе играл Тетерева в студенческом спектакле «Мещане» (1944).

Зинаида Шарко
МОЕ СЧАСТЬЕ

С тех пор, как Человек поселился на нашей планете, он пытался сам себе ответить на один сакраментальный вопрос — что такое счастье? Из всех многочисленных и разнообразных его определений для меня самое исчерпывающее и точное: счастье — это когда нет несчастья.

В феврале 1956 года БДТ имени М. Горького возглавил Георгий Александрович Товстоногов. В сентябре была приглашена я, первый товстоноговский призыв, как я себя называю. Именно тогда и началось мое счастье, длившееся тридцать три года.

Это счастье, как любое счастье, никак, ну абсолютно никак не ощущалось. Это были самые обыкновенные дни, недели, месяцы, годы — репетиций, поисков, сомнений, находок, премьер, гастролей по стране и за рубежом, радостей, огорчений, личного общения, дружбы — всего того, что называется коротким словом «жизнь».

Я не знаю, как это назвать — судьба, рок, путеводная звезда, ангел-хранитель или сам Господь Бог, но это Что-то четко, определенно и последовательно вело меня к встрече с единственным и абсолютно МОИМ режиссером — Георгием Александровичем Товстоноговым. Оборачиваясь назад, я убеждаюсь, что вся моя жизнь до этой встречи — сплошная цепь счастливых случайностей.

Надо же было случиться так, что я, провинциальная девочка, мечтавшая поступить в студию МХАТ и жить в Москве, в 1947 году приехала именно в Ленинград. Понятия не имевшая ни о каких мастерских и педагогах (это сейчас абитуриенты выбирают себе мэтров в театральном институте, если надо, пережидают год или два, чтобы поступить в мастерскую именно к тому, кто, с их точки зрения, и сделает из них великого артиста или артистку), я попала в мастерскую теперь уже легендарного педагога — профессора Бориса Вульфовича Зона, которого прославили его ныне уже знаменитые ученики: Павел Кадочников, Николай Трофимов, Эммануил Виторган, Лев Додин, Леонид Дьячков, Алиса Фрейндлих, Эмилия Попова, Наталья Тенякова, Ольга Антонова и многие другие, не столь знаменитые, но достойно несущие на

подмостках Москвы, Ленинграда и других театральных городов звание «зоновца». Директора театров о нас говорили: «Зоновец — знак качества».

И надо же случиться так, чтобы мой профессор на третьем курсе определил меня на практику в Ленинградский Областной театр, что было тогда в институте далеко не правилом, а скорее исключением.

И надо же было случиться так, чтобы среди множества ролей, сыгранных в этом театре, я играла и маленькую роль в какой-то современной пьесе.

И опять «надо же было случиться так», чтобы именно тогда в Ленконцерте создавался новый коллектив Л. Г. Атманаки[clx], где требовался хороший артист, и в поисках этого артиста Л. Г. пришла на этот спектакль, увидела меня и, что называется, «положила глаз».

А режиссером-постановщиком спектакля-представления, на который меня пригласили, был именно Г. А. Товстоногов, возглавлявший уже знаменитый тогда Театр им. Ленинского комсомола, заслуженный деятель искусств Грузинской ССР, народный артист РСФСР, дважды лауреат Сталинской премии. В переговорах со мной Л. Г. Атманаки предложила мне несколько соблазнов:

имя знаменитого режиссера;

возможность в одном спектакле сыграть восемь (!) разных ролей — от деревенской девчонки до старой учительницы;

в течение одного года (одного!) — гастроли по всей стране: Одесса, Киев, Львов, Минводы; а еще Прибалтика, Молдавия, Урал, Сибирь, Азербайджан, Грузия, Крым…

Самое большое впечатление на меня произвели соблазн второй и особенно третий. Первый я как-то пропустила мимо ушей, как говорится, «маленькая была, глупенькая, двадцать два годика». С первых же репетиций мы «показались» друг другу. Смею утверждать это — и отнюдь не голословно. На одной из репетиций Георгий Александрович сказал: «Вы мне нравитесь. Вы сразу берете быка за рога». И тут же предложил мне две роли в своем театре[clxi] — Беатриче в «Много шуму из ничего» и Варю в инсценировке Горбатова «Донбасс».

Что касается меня, то он произвел на меня оглушающее впечатление! На меня обрушился какой-то шквал! Шквал искрометности, легкости, остроумия и таланта, если таковые шквалы вообще бывают в природе. Через пару недель после премьеры я уже оказалась в обещанном мне Тбилиси и немедленно отправилась к маме Георгия Александровича — милой, удивительной Тамаре Григорьевне, — где со мной произошел небольшой конфуз. Тамара Григорьевна приняла меня радушно, ласково, была бесконечно благодарна за привезенные от сына приветы, показала альбом с семейными фотографиями и, наконец, подвела к изящной деревянной стоечке, на которой стоял небольшой фарфоровый бюстик человека с большим носом. На вопрос: «Зиночка, кто это?» — «Зиночка», не задумываясь, с радостной интонацией ответила: «Как кто? Георгий Александрович!»

Хозяйка мягко и очень по-матерински поправила: «Нет, моя девочка, это Всеволод Эмильевич Мейерхольд».

Но «Зиночка» уже знала одного единственного режиссера — Георгия Александровича — и не допускала никаких Константинов Сергеевичей, Владимиров Ивановичей, а тем более Всеволодов Эмильевичей, о котором она, как золотая медалистка и красная дипломантка, совершенно определенно знала, что он жуткий формалист, что у него Чацкого играл самый смешной артист Эраст Гарин и что в «Лесе» главный персонаж выходил на сцену в зеленом парике.

Но мне предстояло еще целый год гастролировать по стране с Л. Г. Атманаки. И в конце года я получила открытку от Товстоногова, где сообщалось: «В связи с изменившимися обстоятельствами наш разговор о совместной работе откладывается до лучших времен».

Не вдаваясь в подробности «изменившихся обстоятельств», не веря в «лучшие времена» и смертельно обидевшись на официальный тон, я поступила в не менее тогда знаменитый Театр им. Ленсовета к явному творческому антиподу Товстоногова — Николаю Павловичу Акимову, где благополучно и успешно проработала четыре сезона.

Но «лучшие времена» все-таки настали, и «разговор о совместной работе» состоялся. Все складывалось как в плохой классической пьесе — многообещающая завязка, острый конфликт и абсолютно благополучный финал. Перед окончательным разговором с Георгием Александровичем я посмотрела в БДТ очень понравившийся мне спектакль «Шестой этаж» и потом спросила его: «Зачем я вам нужна, я видела шесть замечательных актрис, актрис самых разных амплуа?» — на что он без паузы, незамедлительно ответил: «А фабричной девчонки у меня нет»[clxii]. Этому его таланту — без паузы, коротким ответом обезоружить собеседника — я не переставала удивляться все последующие годы нашего общения.

Забегая вперед, не могу не вспомнить репетиции арбузовских «Жестоких игр», где я играла эпизодическую роль матери Нелли, отправившейся в Москву на поиски сбежавшей из дому дочери. Костюмы были из подбора. И мне дали пальто — очень длинное и очень широкое. С растерянным видом я подошла: «Георгий Александрович, посмотрите на это пальто, в него войдет четыре таких, как я».

И снова, как всегда, без паузы, безапелляционно и даже с возмущением, мол, как это я не поняла, что это единственно возможное в данной ситуации пальто, пальто как решение образа, а не случайно оказавшееся в гардеробе театра среди старых костюмов:

— Зина! Она высохла от горя!

Ответ исключал все дальнейшие вопросы.

Итак, решено: я перехожу в БДТ. Но надо все же поставить в известность Акимова. Правда, он уже не главный режиссер Театра им. Ленсовета. Ему вернули Театр комедии. И все-таки.

— Николай Павлович, меня пригласил Георгий Александрович в БДТ.

— Ну, что же, если хочешь всю жизнь ходить под красными знаменами и петь революционные песни, то иди, благословляю.

Такое «благословение» было вполне логичным. Изысканный художник,

эстет Акимов не мог принять всего того, что делал в театре Товстоногов. Вероятно, его раздражали и Сталинские премии, и спектакли — «Дорогой бессмертия», «Гибель эскадры», «Из искры», «Первая весна», «Оптимистическая трагедия», впоследствии удостоенная Ленинской премии.

Но я с готовностью встала «под знамена». Сначала володинских «Пяти вечеров» с их «упадничеством», «пессимизмом», «копанием в грязном белье каких-то ничтожеств», как утверждала советская пресса, — и спела свою «революционную песню» — «Миленький ты мой». Потом — «Трех мешков сорной пшеницы» с их «антисоветчиной, клеветой на наш строй, искажением исторических фактов, так, как всем известно, что в 1944 году в стране не было голода, — сложились благоприятные климатические условия, обеспечивающие богатый урожай», и спела свой плач:

Ох, ты мне, да тошненько,
Невмоготу пришло горюшко…

А перед этим — «Римской комедии», которую зритель не увидел вообще — спектакль был запрещен еще на генеральной репетиции. Что касается истории с «Римской комедией», сейчас даже страшно об этом вспоминать. Неужели это было? И было с нами? И сравнительно недавно?!

Одна из генеральных репетиций была, как у нас это называется, «для пап, для мам». Но Георгий Александрович, вероятно, предчувствовал, чем вся история со спектаклем кончится, и в качестве «пап и мам» пригласил друзей театра из Москвы: критиков, писателей, актеров и, естественно, наших ленинградских друзей.

Те, кто был на этой репетиции (с некоторыми из них я потом встречалась), считали себя счастливцами. Не мне судить, какой это был спектакль, все, в конце концов, решает зритель, но до него мы так и не добрались. И был устроен еще просмотр для партийной общественности, которую представляли секретари райкомов города во главе с хозяином Смольного, чью фамилию я теперь уже не помню.

В зрительном зале сидело человек тридцать, даже не подозревавших, что в природе существует такое человеческое свойство, как чувство юмора. В абсолютно гробовой тишине мы сыграли нашу комедию, казавшуюся нам очень смешной. Наш радист, спасибо ему, не выключил радиотрансляцию из зала, и мы в своих гримерных сидели и слушали уникальное обсуждение спектакля. Мнения были на редкость единодушны.

— Я представляю Выборгскую сторону. Если бы рабочие моего района посмотрели ваш спектакль, они бы вас шапками закидали.

— Товарищ Товстоногов, вы давно были на Кировском заводе?

— Я там никогда не был.

— То-то оно и видно по этому спектаклю.

Не помню, представительница кого и чего заявила:

— У меня такое ощущение, будто на сцене собрались люди, взялись за руки и расшатывают, расшатывают…

Какой-то нормальный трезвый голос из их же рядов:

— Что расшатывают?

— Как что? Советскую власть.

И тот же голос:

— Вы считаете, что эти десять артистов, даже взявшись за руки, способны ее расшатать?

Высказывались представители всех районов города, после чего мы услышали голос Георгия Александровича:

— Я не очень понимаю, о чем идет речь. В столице нашей Родины, где аккредитованы посольства всех стран мира, в центре города, на Арбате, в Театре Вахтангова благополучно идет эта пьеса и пользуется зрительским успехом. Почему же вы нам запрещаете играть наш спектакль?

Голос хозяина Смольного:

— Товарищ Товстоногов! Не путайте столицу нашей Родины с колыбелью революции, славным городом Ленина. И потом, мы не та инстанция, которая может разрешать или запрещать. Вы сейчас выслушали мнение многотысячной армии коммунистов города, а играть или не играть, это уже вопрос вашей совести.

Но это был не единственный такой вопиющий случай. Во всех остальных (а их было немало) Георгий Александрович отчаянно и мужественно сопротивлялся и боролся.

«Три мешка сорной пшеницы», с моей точки зрения, великий спектакль — и в художественном, и в гражданственном смысле. Тогда существовал такой всемогущий орган, как репертком. Так вот. Этот репертком предложил (читай: приказал) около двухсот исправлений и вымарок в спектакле. Вымарали и одно из сильных мест — мой плач в сцене ареста Адриана. Прошло несколько лет, мы продолжали играть. Спектакль даже в таком искаженном виде волновал зрителя, и зал всегда был переполнен.

Однажды я подошла к Георгию Александровичу:

— Сегодня в зале много актеров Малого театра. Можно я сыграю с плачем? Ну, если кто-нибудь возникнет, валите на меня, скажите, у меня артистка дура, у нее бывают заскоки с памятью, в конце концов, добавьте, что я на учете в Бехтеревке[clxiii]. Ну, Георгий Александрович, понимаете? С тех пор, как я стала играть без плача, у меня такое ощущение, будто меня кастрировали.

— Зина! Вы хотите, чтобы меня из-за вашего плача кастрировали в буквальном смысле?

Ну, и поскольку я этого совсем не хотела, то мой плач так больше никто и никогда не услышал.

Я уже сказала, что это бы МОЙ режиссер. Тем более что мне уже было с кем сравнивать. Однажды, когда еще работала в Театре Ленсовета, я пришла к Акимову:

— Николай Павлович, я знаю, что вы меня очень любите. Ну почему за три года вы ни разу не заняли меня в своих спектаклях? Я не жалуюсь, я много играю — у Вейсбрема, у Ремеза, у Бромлей — только не у вас.

— Зиночка, голубчик, понимаете, как бы вам это объяснить… Если я

артистке N скажу: встаньте на голову, она незамедлительно встанет. А если я то же самое предложу вам, вы спросите: почему?

И, тем не менее, однажды он все-таки дал мне роль в своем спектакле. И на первую же репетицию принес эскиз моего персонажа, картинку, небольшой портретик. Он уже придумал мой характер, как художник, нарисовал его на бумаге, и мне теперь ничего не оставалось, как втиснуть себя в то, что он себе представлял.

С Георгием Александровичем все было категорически по-другому. Начиная работу, ни он, ни я не знали, во что это выльется в результате. Или просто он умел так талантливо и незаметно подтолкнуть меня именно туда, куда ему нужно было, что у меня было абсолютное ощущение, что я пришла к этому сама. И это было во всех моих работах с ним без исключения. Показательная история произошла на спектакле «Не склонившие головы». Его посмотрел маститый критик — профессор Бояджиев. Георгий Александрович познакомил меня с ним, и мы долго беседовали.

— А кто придумал эту мизансцену? А эту? А эту? — спрашивал Бояджиев. На все вопросы я отвечала: «По-моему, я сама».

Слово «мизансцена» я, конечно, знала, но никак не предполагала, что все то, что со мной происходит изнутри и, естественно, как-то выражается пластически, называется так прекрасно. Короче говоря, мою роль он воспринял как ряд прекрасных, поразительных мизансцен, а беседу завершил словами, прозвучавшими для меня почти как гимн, ода моей работе: «Вы играете эту роль как балерина! Я бы даже сказал, вы не играете, вы танцуете!»

Я была на седьмом небе от столь высокой похвалы, ведь книги профессора Бояджиева о театре я не просто читала, но изучала.

Назавтра мы уезжали на гастроли в Москву. И на первом же спектакле, окрыленная беседой с самим Бояджиевым, я от души, на полную катушку «станцевала» свою роль, наслаждаясь и упиваясь своим совершенством. И вдруг в мою гримерную врывается взбешенный, разъяренный, кричащий Георгий Александрович:

— Зина! Что с вами происходит?! Что вы сейчас вытворяли на сцене?

— Как что? По-моему, я сегодня очень хорошо играла.

Далее последовал многомегатонный взрыв гнева:

— По-вашему?! Я не знал, что теперь это называется игрой! Да вы не играли! Вы выкобенивались, выпендривались, выкаблучивались, танцевали!!! Вы делали все, что допустимо и недопустимо на сцене, только не играли.

И я ему все рассказала.

— Так! Больше я ни одного критика не подпущу к вам на пушечный выстрел.

Должна признаться, мне стоило больших трудов забыть о так прекрасно расписанных Бояджиевым собственных мизансценах и вернуться к нормальному существованию в роли. И после этого случая на вопрос Георгия Александровича вроде: «Почему вы никогда не ходите на обсуждение спектаклей? Из Москвы специально приезжают уважаемые люди. Вам не интересно их мнение?» — я всегда отвечала: «Если меня будут ругать, я с ними

заранее не согласна. Для этого у меня есть вы. А если будут хвалить, вы знаете, чем это однажды кончилось».

Не могу не рассказать, как я в этом спектакле («Не склонившие головы») оказалась в роли Женщины, ставшей одной из любимых моих ролей. Мы были тогда с Георгием Александровичем соседями, и если у них на кухне светились окна, это означало, что, независимо от времени дня и ночи, можно зайти, поговорить, выпить чаю. И однажды вечером я зашла «на огонек», рассказала о только что прочитанном в «Иностранной литературе» сценарии Дугласа и Смита «Скованные одной цепью».

— По-моему, по этому сценарию можно сделать спектакль.

— А что? Это идея! — загорелся Георгий Александрович.

Вопрос был решен. Но в театре было тогда такое общепринятое положение: если к роли хоть в какой-то мере применимо слово «секс», то это уже «владения» Дорониной, и никаких других вариантов тут быть не может, потому что этого не может быть никогда. Но на этот раз и, пожалуй, единственный, я оказалась не только умной, но даже хитроумной. Я сообразила, что роли уже распределены — Копелян и Луспекаев — это уже известно и бесспорно. Ну, а что касается Дорониной — это мы еще «будем поглядеть». И при первом же удобном случае я абсолютно «на голубом глазу», как бы остроумно пошутив, напомнила:

— Георгий Александрович, а кто вам подал идею сделать из сценария пьесу? Так, может быть, в благодарность за идею я сыграю единственную женскую роль?

Вот тут возникла непривычная для Георгия Александровича пауза:

— А что? Она может быть и такая!

Вот так гениально я обхитрила моего гениального режиссера. Утешаю себя тем, что это пошло только на пользу делу. На первую репетицию Георгий Александрович тоже принес картинку, как в свое время Акимов. Но какую и зачем! На экраны уже вышел американский фильм «Скованные одной цепью». И Георгий Александрович принес журнал с фото актрисы в роли из этого фильма.

— Зина, вот так играть нельзя.

И действительно, все с одного взгляда стало ясно: с фотографии смотрела типичная голливудская звездочка — с кокетливым перманентом на белокурой головке, в аккуратненькой, отглаженной белоснежной блузочке, с огромными подведенными глазами и чуть ли не приклеенными опахалами-ресницами, что противоречило элементарному смыслу. Действие происходит на заброшенной ферме, среди болот, вдали от человеческого жилья, где и ищут убежища два беглеца, негр и белый. От Женщины сбежал муж — от нее и от чертовой жизни, — и единственное, что еще удерживает ее на этой земле, — малолетний сын.

И вот, исходя из этих «предлагаемых обстоятельств», я начала сочинять свою женщину. Я играла босиком, мазала ноги морилкой, чтобы ощущалась болотная грязь, придумала костюм (выкрасила майку в красный цвет и много

усилий приложила, чтобы у майки появилась «биография» — она стала вылинявшей от пота и выгоревшей от солнца), перед выходом взлохмачивала волосы — словом, сделала все, чтобы было «не так».

Ну, а дальше все, как говорится, само «пошло-поехало» — появились и походка, и манера разговаривать, обозначилась и сама суть этой женщины. В институте Зон учил нас: «Проложите фарватер, потом пустите свой кораблик и не мешайте ему плыть». Я пустила свой кораблик в этой роли с помощью Георгия Александровича, и кораблик благополучно поплыл.

Стоп!

Сама на себя наклеветала (я о хитрости). Я еще раз перехитрила моего режиссера. И даже еще «гениальнее». Мы показывали Георгию Александровичу на сцене гримы и костюмы «Римской комедии». У меня были дивные платья и совершенно изумительный, очень живой черный паричок. Вдруг из зрительного зала крик Георгия Александровича:

— Зина! Где ваша копна волос?!

— Георгий Александрович, какая копна волос? Это же Рим, первый век до нашей эры.

— При чем тут Рим, при чем тут наша эра или не наша?! Я вижу — со сцены прет фальшь! Вы же знаете, я не выношу парики! Посоветуйтесь с гримерами.

По дороге к гримерам я вспомнила прелестное свойство характера Георгия Александровича: если к нему подходит человек и высказывает мнение, не совпадающее с его собственным, он сначала кричит, возмущается, раздражается и остается при своем. Через некоторое время подходит второй с тем же самым — он уже не кричит, он сопротивляется, но начинает сомневаться. Когда подходит третий, он, уже абсолютно убежденный в новом мнении, высказывает то, с чем не соглашался, как свою собственную точку зрения. И я по-умненькому организовала трех уважаемых им людей, и мы в течение дня успешно провели «операцию Ы». Назавтра перед репетицией я «на голубом глазу» и «при копне» подхожу к нему:

— Георгий Александрович, что мне делать с париком?

— Зина! В чем дело? До начала репетиции осталось десять минут, а вы до сих пор без парика!

И потом я еще долго мучилась угрызениями совести: «Ах, как нехорошо обманывать гениального человека, пользуясь его детской доверчивостью».

Но продолжаю разговор о том, что мы искали вместе. Репетируем «Варваров» Горького. Я — Катя Редозубова. Одна из самых первых моих ролей с Георгием Александровичем. Где-то на третьей или четвертой репетиции он отзывает меня в сторонку:

— Зина! Почему вы так плохо репетируете?

Я так и обомлела. Ничего не могу понять. Как это плохо? Я с ним всегда репетирую даже не со стопроцентной отдачей, но, если возможно, с двухсотпроцентной — и вдруг «плохо».

— Понимаете, вы играете просто девочку Катю, я таких девочек на сцене видел миллион. А вы попробуйте…

И вот это его волшебное «попробуйте» помогало, спасало, выручало и освещало меня всю жизнь — три с лишним десятилетия работы с ним.

— Ваше первое появление в спектакле за забором (сцена с Черкуном — Луспекаевым, когда я бросаю в него шишки и кричу свои первые в пьесе слова) — попробуйте кричать так, чтобы мы, зрители, не поняли не только кто там, за забором, но и *что там*. Ну, если хотите, какая-то зверушка или нечто нечеловеческое.

И я «попробовала». Благо, голосовые связки мне позволяли. Как-то одна наша актриса, обладающая роскошным голосом, заметила в телефонном разговоре другой актрисе, принявшей ее за меня: «Как ты могла перепутать мой орган с этой консервной банкой». Так вот, моя «консервная банка» мне это «нечеловеческое» позволяла. И, действительно, эффект получился потрясающий. Помню, на гастролях в Румынии местные монтировщики, помогавшие нашим ребятам переставлять декорации, заспорили — кто это говорит? Проигравшая сторона утверждала, что это не человеческий голос, а радиотрюк.

«Три сестры». А. П. Чехов.

Это самая светлая страница в моей жизни — и в жизни всего театра и всех, причастных к этому спектаклю. Для меня это было первое прикосновение к моему любимому Антону Павловичу. Когда-то в студенческие годы на меня неизгладимое впечатление произвели мхатовские «Три сестры» (МХАТ приезжал тогда в Ленинград на гастроли). После спектакля мы, студенты, всю белую ночь бродили по Неве молча, не в силах даже о чем бы то ни было разговаривать, находясь в плену только что увиденного и пережитого. Это было ощущение какой-то неизъяснимой гармонии с самим собой и со всем окружающим миром.

И вот я, Зина Шарко, получаю роль старшей сестры — Ольги Прозоровой. Какая-то мистика, прекрасный сон, наяву сбывшаяся мечта! Счастью моему не было конца! Но когда я получила текст роли, моя эйфория несколько поутихла, а с первой же репетиции я стала приходить в тихое отчаяние.

Ну, действительно, что же это такое?

Спектакль начинается моим монологом и моим же монологом заканчивается. А между ними на протяжении четырех актов какие-то коротенькие, почти служебные реплики. Какое богатство у других персонажей! У Андрея — пылкая влюбленность вначале, разочарование потом и опустошенность, и отчаяние в финале. У Маши — неудачный брак, страстная любовь и потеря Вершинина, у Ирины — надрывные поиски своего места в жизни, замужество без любви, гибель Тузенбаха. И так у всех — у Вершинина, Тузенбаха, Кулыгина, Соленого. И только у Ольги — никакой личной жизни. Чем жить мне?

И тут на помощь приходит Георгий Александрович. Он, конечно же, видел мою растерянность. И снова его неизменное, магическое «попробуйте». На этот раз:

— А попробуйте сыграть капитана тонущего корабля.

И все встало на место! Сразу стало ясным мое отношение ко всем персонажам, появились осанка, стремительная походка, уверенный голос, широко раскинутые руки, готовые помочь, обнять, спасти, защитить. И опять поплыл мой кораблик. И опять было ощущение, что я все делаю сама.

Георгий Александрович никогда не делал экспозиции спектакля в ее театроведческом смысле, с чем мне потом пришлось сталкиваться при общении с другими режиссерами. Один из них на первой репетиции продемонстрировал нам блистательную экспозицию, достойную докторской диссертации, — она ни одной буквой не нашла себе применения в поставленном спектакле.

Врезались в память три экспозиции Георгия Александровича. Заранее прошу прощения за неточность цитат, я просто передаю тот смысл, который воспринимали мы, актеры.

«Горе от ума». А. С. Грибоедов.

Для меня всегда было загадкой, почему эта пьеса при жизни автора ходила в списках и считалась крамольной, а потом превратилась в скучное традиционно-классическое произведение и стала чуть ли не наглядным пособием для учащихся старших классов средней школы. Георгий Александрович вернул пьесу к своему первоначальному смыслу, не изменив ни одного слова, ни единой запятой. Спектакль получился гениально острый и скандально актуальный.

Спектакль неоднократно прерывался аплодисментами, сцена Чацкого и Молчалина каждый раз заканчивалась овацией. По распоряжению Георгия Александровича в кассе театра всегда была бронь для командировочных (что, кстати, распространялось и на все спектакли нашего тогдашнего БДТ). Люди специально приезжали в наш город именно на этот спектакль. Юрский, сыграв Чацкого, стал в буквальном смысле «властителем дум» молодежи.

Репертком оказался в чудовищно сложном и даже безвыходном положении. И если бы не пьеса, ставшая буквально «сборником афоризмов» (ведь человек, при случае говорящий между делом «служить бы рад, прислуживаться тошно», «я езжу к женщинам, но только не за этим», «минуй нас пуще всех печалей и барский гнев, и барская любовь», «а судьи кто?», «карету мне, карету!», — даже не подозревает, что цитирует Грибоедова), руководящие товарищи могли бы предъявить спектаклю не двести поправок и вымарок, как в «Трех мешках сорной пшеницы», а значительно больше, или просто запретить, как «Римскую комедию». Ан — нельзя — там Зорин, а тут все-таки классик, Грибоедов, да и комедия давно уже зачислена в ранг бессмертных.

Единственное, на что у них поднялась рука, — эпиграф к спектаклю во весь портал сцены: «Догадал меня черт родиться в России с душой и талантом». И они его без зазрения совести с легкостью ликвидировали. Тем более, автор-то другой. Другой Александр Сергеевич. Пушкин.

«Три сестры». А. П. Чехов.

«Дом Прозоровых — это цветущий остров, который затапливается водой.

И три финальных монолога трех сестер — это три руки, еще не накрытые наводнением, — все, что осталось от этого прекрасного острова». И этого яркого, эмоционального образа спектакля, так лаконично выраженного в словах, вполне хватило на все четыре акта.

Первый акт — сцена утопает в цветах, залита солнечным светом, Ирина в белом платье — день ее рождения; все в приподнятом, веселом настроении, поют, фотографируются, даже Наташа — то самое «мещанское наводнение» — весела и обворожительна. Второй акт — ночной, темный, изредка сцену освещают зажженные свечи; атмосфера тревоги и еще неосознанного, но неумолимо надвигающегося чего-то. Третий акт — вода все наступает и наступает, уходит полк, убит Тузенбах, действие уже происходит не в доме, а на улице, среди одиноких берез, воздух стеклянно прозрачен, и только последние три монолога сестер, — как три руки, торчащие над водой.

Георгий Александрович просил нас произносить их, как клятву: надо жить!

«Дядя Ваня». А. П. Чехов.

Театры страны, особенно московские, наперегонки соревновались в осовременивании А. П. Чехова. Одни военизировали семью Прозоровых и всех их друзей и знакомых, другие вывели на сцену бедного полковника Вершинина, держащего в руках авоську с апельсинами, дабы у провинциальных сестер были основания воскликнуть: «Вы из Москвы?» (в стране был продуктовый дефицит) — и проч., проч. аллюзии, ассоциации и намеки.

Бедный Антон Павлович!

На первой репетиции Георгий Александрович нам сказал:

— Друзья мои, у меня нет никакого решения. Давайте постараемся прочесть то, что написал сам Антон Павлович.

Решение, конечно, было. Он просто не хотел нам его навязывать. Замечательно, что всю команду актеров из «Трех сестер» он взял с собой в «Дядю Ваню», справедливо полагая, что нас уже сроднил Антон Павлович. И мы прочли.

Вот уже пятнадцать лет мы «читаем». Читаем то, что написал сам Антон Павлович.

Мы с честью и гордостью пронесли нашего нежнейшего, умнейшего, тончайшего Антона Павловича через полмира. Мы «читали» его в Шотландии, Испании, Италии, Германии, Японии, Индии, Израиле. И всюду нас неизменно встречали бурные аплодисменты зрителей со слезами благодарности и криками «Спасибо!» на разных языках.

Георгий Александрович очень любил своих актеров, работал с нами радостно и самозабвенно, мы ему отвечали тем же. Как-то на одной репетиции (это были «Кошки-мышки») он вдруг спросил: «Да, кстати, а который теперь час? Что-то я немного устал». — «Без десяти пять, Георгий Александрович». — «Да что вы! Ну, тогда репетиция окончена». А репетиция началась в одиннадцать часов утра. И продолжалась до пяти вечера без перерыва. И никто не заметил, и никто не устал. Как всегда бывает на репетициях, кто-то из актеров вырывается вперед, по разным причинам — то ли роль оказалась ближе

и понятнее, то ли быстрее схватил суть своего персонажа. На «Трех сестрах» таким оказался Кирилл Лавров в роли Соленого.

И вот тут началось!

Это было какое-то упоенное колдовство двоих — актера и режиссера. Они заводились друг от друга, импровизировали. Георгий Александрович засыпал Лаврова каскадом предложений, тот немедленно их принимал и развивал дальше. И хотя в сцене были заняты и другие актеры, на этот раз таким счастливчиком оказался именно Лавров. Мы — жалкие, заброшенные сестры: Доронина, Эмма Попова и я — потухшие, стояли в стороне. Наконец, Эмма прошептала: «Интересно, как будет называться спектакль? Все-таки “Три сестры” или просто “Соленый”»? Думаю, в этой самоотдаче и был секрет успеха нашего театра и прекрасных актерских работ, которыми всегда славились спектакли Георгия Александровича.

В какой-то статье я прочла: «В спектакле “Три мешка сорной пшеницы” Товстоногов специально для Шарко сочиняет роль». Да, действительно «сочиняет». Но «сочиняли» мы вместе с ним. В этом спектакле («Три мешка») я играла Маньку — такого персонажа в романе Тендрякова нет.

В сцене ареста Адриана у меня был душераздирающий плач, подслушанный где-то в деревне композитором Валерием Гаврилиным. Кстати, музыка, созданная им к этому спектаклю, теперь часто звучит в концертах совершенно самостоятельно и стала уже классической камерной музыкой. И кроме сцены ареста Адриана, у меня была еще одна, где я прибегаю в правление колхоза с вестью о смерти Кистерева. Сильная сцена.

«Ой, родненькие мои, ой, золотые! Беда! Беда! В одночасье! Лежит родненький! На дороге! Рученька в сторону откинута! В небушко смотрит!»

На одной репетиции похорон Кистерева я подошла к Георгию Александровичу.

— Георгий Александрович, а почему меня нет на похоронах? Я же его всю жизнь любила.

И снова без паузы и даже с возмущением:

— Да, кстати, а почему вас нет?

И посадил меня в изголовье «могилы», осветил мое, залитое слезами, лицо прожекторами — и роль получилась завершенной, тем более, что это был финал спектакля. Потом завлит театра Д. М. Шварц, стоящая на страже интересов автора, возмущалась: «Где это ты вычитала? В романе этого нет! Он одинокий человек, у него нет никого, кроме собак; в этом одиночестве его трагедия!»

Все правильно!

Но я же не добавила ни единого слова. А то, что я «любила его всю жизнь» — это вопрос биографии моей Маньки. Никто и никогда об этом не узнал и не узнает. И трагедия одиночества Кистерева сохраняется. Только градус жизни моей Маньки стал другим. Одно дело, когда о смерти Кистерева сообщает просто какая-то Манька, и совершенно другое — всю жизнь любящая его женщина.

В 1975 году в театр пришел Андрюша Толубеев. К нему Георгий Александрович с первых его шагов испытывал особую нежность. Первую роль Андрей получил в спектакле «Дачники». Когда репетиции перешли уже на большую сцену, обнаружилось, что роль явно не для дебюта. И Георгий Александрович вымарывает этот персонаж из спектакля. Следующая роль, уже большая и главная, была в «Жестоких играх», где он прекрасно сыграл — и занял в труппе достойное место ведущего актера. По-моему, это образец бережного, если хотите, хозяйского отношения к начинающему артисту. Во время репетиций «Мачехи Саманишвили» я подошла к Георгию Александровичу: «Как хорошо репетирует Андрюша». На что он развел руками и так улыбнулся, будто моя похвала относится к нему самому: «Ну, Андрюша есть Андрюша».

Он просто обожал, когда на его репетициях в зрительном зале присутствовали актеры, не занятые в спектакле. Он обычно расхаживал по проходу и наблюдал за реакцией присутствующих. Это его ободряло, вдохновляло. Иногда он бросал нам, сидящим, реплики, как бы признавая нас соучастниками репетиции. Однажды на репетиции «Истории лошади», только открылся занавес первого акта, и Жорик Штиль запел свою арию «Опять пущать коней…», Георгий Александрович, проходя мимо нас, горделиво бросил: «Как вам наш собственный Карузо?»

Ну, а когда он занимал в зрительном зале свое обычное место за режиссерским столиком, в седьмом ряду, и начинал репетицию, я не знаю, что было интереснее, выразительнее и талантливее, — то, что происходило на сцене, или то, как он за всех проигрывал, с неизменной сигаретой в руке, и привставал, и откидывался, и хмурился, и хохотал, и подпевал, и как-то по-особенному, по-товстоноговски хрюкал. (Это его знаменитое хрюканье для нас всегда было знаком одобрения, когда мы, находящиеся на сцене, слышали его из зрительного зала!) Когда репетицию снимали на пленку, мне всегда хотелось крикнуть теле- или кинооператорам: «Да не то вы снимает! Поверните камеру на него — у вас будут гениальные и неповторимые, уникальные кадры!»

А чего стоит благодарность, вывешенная в театре после премьеры «Истории лошади»: «Благодарю всех артистов, участников сцен табуна за творческое отношение к своему делу. Ярким исполнением ваших небольших ролей вы доказали, что понятие “массовка” в настоящем театре устарело и как таковое не существует…»

Было сотое представление «Мещан», с моей точки зрения, эталонно-классического, великого спектакля. Я смотрела его, по меньшей мере, раз десять и всегда с неизменным восхищением, удивляясь и преклоняясь и досадуя, что меня там нет, готовая сыграть любую, даже самую маленькую роль. И на банкете Георгий Александрович первый тост предложил «за артистов, не занятых в спектакле», как бы угадав мои мысли и понимая, что *быть* занятым — это большая честь для любого из нас.

Бывали в нашей биографии и забавные истории. 1959 год. Сочинский пляж.

Я стою — загорелая, в каком-то немыслимом по тем временам шикарном импортном белом купальнике, длинноногая, с изящной фигуркой — да-да! — это я о себе! Иначе как же оправдать сказанные Георгием Александровичем слова?

— Зина! Вы прекрасно смотритесь — просто чемпионка мира по плаванию! Поплыли?

И мы, естественно, «поплыли». А плавать я абсолютно не умела (как в том анекдоте — «я не знаю плавать»), — но ведь надо же было оправдать «чемпионку мира». Через несколько метров «плавания» он оборачивается:

— Зина! Почему вы плаваете стоя?

А я изо всех сил барахталась, тщетно пытаясь установить свое «чемпионское» тело в горизонтальное положение. После этой истории я была вынуждена научиться плавать. И тогда я в очередной раз в него влюбилась, наглядно убедившись, насколько разносторонен и гениален мой главный режиссер.

Дворец искусств. Концерт Клавдии Ивановны Шульженко для деятелей культуры города Ленинграда. Полный зрительный зал. В ложе, расположенной почти на сцене, двое: Георгий Александрович и я. Клавдия Ивановна объявляет песню «Руки» — зал взрывается аплодисментами. В это время Георгий Александрович шепчет мне на ухо: «Зина, подставляйте под слово “руки” слово “уши”». Бедная Клавдия Ивановна начинает гениально петь свой гениальный романс.

Руки! Вы словно две большие птицы!
Как вы летали, как оживляли все вокруг!
Руки! Как вы могли легко обвиться,
И все печали снимали вдруг!

Руки! Как вы легко могли проститься!
И все печали мне дали вдруг!

И вот картина: буквально у ног исполнительницы сидит невозмутимый «представитель культуры города Ленинграда», а рядом Зиночка Шарко, которая давится от хохота. А гордость культуры города, мастер, увенчанный Ленинской премией и многочисленными государственными наградами, художественный руководитель и главный режиссер прославленного Большого драматического театра имени Горького, народный артист СССР, сидит с лицом, соответствующим его положению и званию, с выражением, полным любви и внимания к Клавдии Ивановне, и таким искренним сопереживанием тому, о чем она поет!

Много позже, когда я сама стала выходить на концертную эстраду, я в полной мере оценила состояние и актерское мужество Клавдии Ивановны — не видеть она меня не могла. Лично я бы эту обнаглевшую девицу или выгнала из зала, или сама ушла бы со сцены. Думаю, только высокое соседство с Георгием Александровичем спасло меня и концерт от скандального финала.

В 1961 году у меня сложилась критическая жизненная ситуация, и в день своего рождения, когда я играла два спектакля, я была этому чрезвычайно рада, ибо дома меня никто не ждал и поздравлять меня было некому… После утреннего спектакля мне в театр позвонила сестра Георгия Александровича — Додо, как близкие ее называют.

— Что ты делаешь вечером?

— Играю спектакль.

— Но он рано заканчивается. Ты не можешь по дороге домой заглянуть к нам?

И я «заглянула». В прихожей — обычные приветствия, обычные «как прошел спектакль?», а в комнате — накрыт шикарный грузинский стол и за столом — наши общие друзья. Вот так мне был подарен праздник — пожалуй, лучший день рождения в моей жизни, потому что все прочие давно забылись, а этот остался в моей благодарной памяти навсегда.

А сколько радости Георгий Александрович дарил нам своим присутствием, самим фактом своего бытия. В Англии есть такая традиция — если над Букингемским дворцом развевается флаг Великобритании, значит, королева во дворце. У нас была своя традиция — если все службы на месте: завлит, завтруппой, администрация, секретари, заведующие цехами — значит, Георгий Александрович в театре.

Он был энциклопедически образован. Как мы гордились своим худруком и даже, если хотите, страной, когда «наш» при встрече с приехавшими к нам гостями говорил на их языке: с Жаном-Полем Сартром на чистом французском, с Генрихом Бёллем — на чистом немецком. Он приходил в театр раньше всех и уходил позже всех. Он был эталоном вкуса в одежде. И как все мы, его артистки, готовились к открытию сезона, зная, что наши туалеты будут замечены и отмечены его внимательным взглядом! Однажды, придя домой, он сказал своей сестре: «Я не знаю, чем ты занималась все лето? Зина пришла на сбор труппы в такой мексиканской юбке!»

Как-то я пришла на репетицию «Трех сестер» очень рано. Репетировали уже на большой сцене. Вошла в зрительный зал и услышала звуки рояля, доносившиеся из темноты за кулисами. Играл Георгий Александрович. Ему не нравился мхатовский марш, с которым уходил полк Вершинина, и он сочинил свой, тот, что звучал в нашем спектакле.

Помню премьеру «Сколько лет, сколько зим». После банкета почему-то несколько человек оказались в моей гримерной, кто-то сидел в креслах, кто-то на полу и ковре. И мы читали стихи. А потом начал читать Георгий Александрович. Он знал и любил поэзию, особенно грузинскую. Мы сидели зачарованные — и тем, что он читал, и тем, особенно, как он читал!

А его знаменитое:

Цвет небесный, синий цвет
Полюбил я с малых лет…

Разошлись мы, когда уже начало светать.

Какое счастье, что сохранились записи его голоса в спектаклях. В «Пяти вечерах» он читал авторские ремарки перед каждой картиной. Читал поразительно! Прочтя пьесу, он сказал автору, Володину: «Я поставлю пьесу с волшебством». Володин тогда не понял, что он имел в виду, — сама пьеса для волшебства вроде бы повода не давала. А с первых звуков его голоса уже начиналось то самое волшебство, которое пронизывало весь спектакль и освещало нас, исполнителей.

А «Ханума»! И здесь его авторский голос, и здесь его волшебство!

Только я глаза закрою,
Предо мною ты встаешь!
Только я глаза открою,
Над ресницами плывешь.

А наши премьерные праздники! Мы все пели. Был знаменитый в театре дуэт: Эмма Попова и Зина Шарко, мы пели a capella по-французски, «cherie ma petite et faim», и по-грузински «Тбилисо». Пел Паша Луспекаев, пела Люся Макарова. А потом наступало самое сокровенное: «наш» садился за рояль и пел своим неповторимым, завораживающим, гортанным баритоном:

Головку ландыша
Качает бабочка.
Цветок в движенья.
На щеку с ямочкой
Сережка с камешком
Ложится тенью.

А после этого уже ничего быть не могло! Это была вершина праздника! И мы расходились по домам с ощущением блаженства, счастья, веры в совершенство мира, в то, что жизнь прекрасна, а завтра будет еще совершенней и прекрасней.

Меня Георгий Александрович любил. Но очень своеобразной любовью. Началось это еще с «Пяти вечеров». До того, как включился в работу он сам, мы репетировали с Розой Абрамовной Сиротой. И когда мы были, как у нас говорят, уже «на ножках», показали результат ему.

— Ну, что ж, друзья мои, все это прекрасно. Но то, что делает Зина…

Эту сакраментальную фразу я потом слышала не раз. Для меня она звучала как вой сирены. Итак, на этот раз:

— Друзья мои, все это прекрасно. Но то, что делает Зина, это годится для унавоживания будущей работы.

Со дня той беседы в его кабинете прошло уже тридцать семь лет, а я все помню слово в слово и даже слышу его интонацию. Ну, а с русским языком у меня всегда было все в порядке, поэтому слово «унавоживание» я услышала «крупным планом», если крупным планом можно слышать. Значит, все, что я делала, интеллигентно говоря, фекалии. Я ожидала чего угодно, но только не

этого. А мне-то казалось… И плакала-то я настоящими слезами, и Копеляна любила безоглядно, и вот — на тебе… фекалии. В отчаяньи я взяла подмышку своего четырехлетнего сына и отправила сама себя в ссылку — в дом отдыха «Комарово».

Георгий Александрович все-таки изредка справлялся у Дины Морисовны:

— Ну, как там Зина?

— Плачет.

— Прекрасно. Пускай поплачет.

Зина свое отплакала, и начались настоящие репетиции. Просто все то, что мы делали с Розой Сиротой, — это был обнаженный второй план, то есть все переживания были вытащены наружу.

И началось их прикрытие. То есть начались поиски характера, не страдания вообще, а именно той Тамары Васильевны, — одинокой, замшелой в своем одиночестве, одичавшей, отвыкшей от нормального, открытого проявления истинных чувств. И в результате получилось то, что потом считалось удачной работой.

Через несколько лет история повторилась, но уже в более осложненном виде.

Репетируем венгерскую пьесу Иштвана Эркеня «Кошки-мышки». Моей героине шестьдесят три года, исполнительница на двадцать лет моложе. Режиссер — Ю. Е. Аксенов. Репетируем долго. Показываем. И снова «до боли знакомое»:

— Ну, что ж, друзья мои, все это прекрасно…

По интонации, требующей продолжения фразы, я догадываюсь, что дело мое — опять фекалии. Но нет, на этот раз все было, как говорится, еще «смешнее».

— Но то, что делает Зина — это ни в какие ворота не лезет. Я должен сочувствовать старой женщине и ее несчастной, обманутой любви, а по сцене бегает молодая Зина с красивыми ногами, и ничего, кроме раздражения, у меня не вызывает. Надо что-то делать.

И началась моя жизнь под девизом «В поисках старухи». Это было что-то жуткое: я на улице, в магазинах, по телевизору выискивала и воспринимала только старух. Было такое ощущение, будто население города куда-то эвакуировали, и остались одни старухи, все остальное не попадало в поле моего зрения. Целый месяц я жила в каком-то сюрреалистическом кошмаре — старухи, старухи, тридцать пять тысяч старух — с утра до вечера и даже во сне.

Ну — «что-то сделали». Моя Эржи стала полу-глухой, полу-слепой, полу-хромой, с трясущейся головой, истеричной, раздраженной, орущей на дочь, на зятя, на соседку. С чувством «глубокого удовлетворения» от найденного, показали. И снова:

— Ну, что ж, друзья мои, все это прекрасно…

Жду! Жду с нетерпением! Что же «Зина делает» на этот раз? И как фугасная бомба на голову:

— Но то, что делает Зина, — это называется серпом по одному месту. Я бы такую тещу убил через две минуты утюгом, собственными руками. Надо что-то

делать.

И тут из меня будто выпустили воздух. «Что делать», я уже не знала. Дома я плакала, рыдая, била посуду (благо в квартире я жила одна), проклинала тот злосчастный день, когда какой-то бес вбил в мою дурную башку эту идиотскую мысль — идти в артистки; стала бы портнихой, ты же умеешь шить, приносила бы радость людям и сама получала бы удовольствие… — и так до бесконечности. Разнообразные монологи на одну и ту же тему.

Георгий Александрович пытался вызывать к себе в кабинет какие-то парные сцены. Мы репетировали. Ни у него, ни у меня это не вызывало никакого энтузиазма. После двух-трех часов абсолютно безрадостных репетиций мы расходились по домам. И, как говорится, не было бы счастья, да несчастье помогло. После одной вечерней репетиции во дворе театра я поскользнулась на льду и упала. Да так талантливо, что угодила в больницу с сотрясением мозга и субарахноидальным кровоизлиянием. Не буду вдаваться в медицинские подробности, это длинно и неинтересно. Кончилось дело тем, что мне, в переводе на русский язык, продували мозги, — делали пункцию, в результате чего отнялись ноги. Потом делали какие-то процедуры, иглоукалывание, ноги стали кое-как слушаться, меня привозили на репетиции и увозили обратно в больницу. На людях я еще кое-как держалась, а когда никто не видел, буквально ползала по стеночке. И однажды именно в такой момент он меня увидел во дворе театра. Назавтра:

— Зина, что у вас с ногами?

Я начала было рассказывать долгую и подробную историю, объяснять, что вопрос стоит так: буду ли я ходить вообще. И тут он отреагировал как истинный художник.

— Это же поможет вам в роли! — обрадованный — как «Эврика»! — закричал мой Георгий Александрович.

И вы будете смеяться, но это действительно помогло. На мою Эржи сработало все вновь приобретенное — и моя хромота, и шерстяные гольфы, которые врачи не разрешали мне снимать, и неуверенная походка, и «примеривание» к дивану перед тем, как сесть. Короче, роль была готова. Вот в таких муках родилась моя Эржебет Орбан. И мы с Люсей Макаровой, игравшей мою сестру, получили премию «За лучший актерский дуэт года». С тех пор я твердо убеждена — роль, не политая слезами, не приносит настоящего удовлетворения, а, следовательно, и успеха.

Вот такая история о том, как меня любил Георгий Александрович Товстоногов.

Но и это еще не все. Следующая история о любви у меня называется «Эзоп». Когда-то, как в сказках, — давным-давно — мы были на гастролях в Сочи. Приходит ко мне Дина Морисовна:

— Зина, Георгий Александрович прислал тебе первый акт «Иркутской истории», его интересует твое мнение, понравится тебе или нет.

Я прочла. И представьте, мне понравилось. С хорошим настроением я уехала в отпуск — в новом сезоне меня ждет интересная работа. Но не тут-то

было. Открытие сезона. Подхожу к доске с распределением ролей. Валя — Т. В. Доронина. Немедленно иду в кабинет.

— Георгий Александрович, но мне же понравилось?

И, как всегда, без паузы:

— Зиночка! Вы же прочли только первый акт. А во втором, ну, буквально на каждой пятой фразе все персонажи о ней говорят — «она красивая». Ну, вы меня понимаете.

И я, конечно, поняла. Через какое-то время в театре появилась пьеса «Луна для пасынков судьбы». И первый раз в жизни, наступив на горло собственным принципам, — никогда ничего не просить, — я пошла просить роль. Тем более что некоторые московские драматурги убеждали меня, что другой актрисы на роль в этой пьесе в природе вообще не существует. Реакция была сногсшибательная.

— Зиночка, милая, вы когда-нибудь смотрели на себя в зеркало? Вы же европейская женщина! А мне здесь нужна халда, грубая баба, она бьет своего отца! Короче, даже при большой натяжке, ну, никаким боком это не ваша роль.

И тут у меня наступили просто именины сердца! Так вот, оказывается, в чем дело! Вот где собака зарыта! Сам шеф откровенно признался — я европейская женщина! Так вот почему я не сыграла «Иркутскую историю», там же Валька-дешевка! А я — европейская женщина!

Это все, конечно, юмор. Но я у него, действительно, как Эзоп, — недостаточно красива для «Иркутской истории» и недостаточно уродлива для «Луны для пасынков судьбы». А об истинном его отношении ко мне в разные времена я узнавала, так сказать, опосредованно. Не в его правилах было объясняться своим актерам в любви.

На первой своей книге «Зеркало сцены», подаренной мне, он написал: «Настоящей актрисе моей идеальной труппы». Как хотите, но я это восприняла как объяснение в любви. После «Кошек-мышек» за кулисы пришел известный московский драматург, говорил разные хорошие слова, на что я ответила:

— Ну, вот. Вы мне такое говорите, а они меня все тюкают и тюкают.

— Я не знаю, кто и как вас тут тюкает, но я сам лично слышал, как Георгий Александрович публично признавался, что у него было три настоящих актерских радости — Лебедев в «Истории лошади», Стржельчик в «Цене» и Шарко в «Кошках-мышках».

Ну что же это, как не объяснение в любви? Все мною сказанное — это МОЕ запоздалое объяснение в любви к Георгию Александровичу. Да! Я всю жизнь была в него влюблена. Сильно подозреваю, что иногда он об этом догадывался. Он, по моим понятиям, воплощал мечту Антона Павловича Чехова — «В человеке все должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли».

Когда-то Татьяна Васильевна Доронина при очередной конфликтной ситуации с Георгием Александровичем обмолвилась: «Я могу работать только с режиссером, который в меня влюблен». Будучи во всем антиподом Татьяне Васильевне, я «пошла другим путем». Я предпочла работать с режиссером, в которого влюблена я.

В 1956 году, когда состоялся мой дебют в спектакле «Когда цветет акация», он поздравил меня с премьерой и сказал только одно слово — «Молодчина». И с тех пор это стало для меня самой высокой оценкой.

23 мая 1989 года в три часа дня я пришла к нему в кабинет. У нас был деловой разговор о предстоящем сезоне, об одной пьесе, которой он дал добро и где я должна была репетировать главную роль, о режиссере, художнике, сроках, — и вдруг он закричал: «Зина! Что они делают из меня младенца, не пускают сесть за руль автомобиля!»

А накануне он почему-то сказал такую странную фразу: «Настоящий мужчина должен умереть или на коне или за рулем». Я ушла. А он уехал на своем любимом «мерседесе» и доехал только до Марсова поля.

Вот так 23 мая 1989 года кончилось мое счастье. Я его не хоронила. Не могла и не хотела. Только в тот день во сне мы с ним репетировали какую-то пьесу, и я мучительно не знала текста. Я пришла только на сороковой день, и его сестра мне сказала: «Он тобой гордился. Помни об этом».

И вот уже семь лет я об этом помню и стараюсь жить и работать так, чтобы он продолжал мною гордиться и чтобы ему не трудно было это делать.

И каждый день, выходя из дому, я слышу, как он мне говорит: «С Богом, ни пуха, ни пера!» При выходе из троллейбуса: «Осторожненько, сегодня скользко». Утром: «С добрым утром!» Вечером: «Спокойной ночи!» И перед каждым выходом на сцену: «Ну, Зинуша, с Богом, ни пуха, ни пера! Будь молодчиной!»

А на поклонах в «Дяде Ване», который по-прежнему идет при непременных аншлагах[clxiv] и с неизменным успехом, он всегда кланяется с нами, он, как прежде, выходит между мною и Лавровым, и я каждый раз слышу: «А у вас неплохой режиссер, не правда ли, Зинуша? И вы у меня молодчаги!»

И я действительно это слышу.

И не потому, что мне этого хотелось бы.

Нет. Это так и есть.

Фрагменты опубл.: Петербургский театральный журнал. — 1997. — № 12. — С. 5 – 15; под заголовком «Мои анкетные данные» см.: Экран и сцена. — 2000. — № 34/35 (сент. – окт.) — 43 (дек.).

[clx] Представление называлось «Один день», 1951 г.

[clxi] «Много шума из ничего» Товстоногов не поставил. «Донбасс» по роману Б. Горбатова выпущен в 1952 г. и почти сразу же снят с репертуара самим театром.

[clxii] Амплуа перекликается с названием пьесы А. М. Володина «Фабричная девчонка», которая была поставлена в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола режиссером А. Пергаментом (1956).

[clxiii] Ленинградский Психоневрологический институт им. В. М. Бехтерева.

[clxiv] «Дядя Ваня» шел до 1997 г.

Татьяна Шах-Азизова
ШАХ И ГОГА

Когда мы с ним познакомились, сказать не могу. Вернее, это знакомство было односторонним — он узнал меня раньше, чем я его. Для меня же Товстоногов был изначально, всегда. Я родилась и росла, а он уже был, и был своим — и в нашем доме, и в городе, и в театрах, где работал отец, от русского ТЮЗа до Театра им. А. С. Грибоедова. В первом юный Гога подвизался как актер и проявил режиссерские задатки; во втором — дебютировал как полноправный дипломированный режиссер.

Для краткости (но не только) я буду их называть так, как принято было в театральных кругах Тбилиси, Москвы, Ленинграда: Шах и Гога. Фамилия-прозвище, имя-прозвище — не от фамильярности, но от театральной привычки как-то обозначать человека или свое отношение к нему: Олег (Ефремов), Петрович (Любимов), Кеша (Смоктуновский)… А Шах — ведь он и был Шах, по жизненному своему амплуа — хозяин, правитель. Гога же — сокращенное от Георгия в грузинском стиле (не Гоша ведь, не Жора и не Егор). Товстоногов, несмотря на наполовину русские корни, воспринимался как «лицо кавказской национальности», но не в модном сейчас негативно-саркастическом смысле, а так, как к этим «лицам» искони относились, — родственно и любовно.

Гога, которого я сначала узнала в домашнем варианте и позже — в деловом, театральном, — казался родней. По чьей линии, в какой степени — неважно; родней — и все. Это было нормально для Тбилиси, для Грузии с ее душевной щедростью, для веками сложившихся и все еще нестертых традиций. Дружба здесь легко перерастала в родство и закреплялась порой на всю жизнь. Люди могли не встречаться годами, но потом, при встрече, оказывалось, что связь их не прерывалась; дистанции — охлаждающей, отчуждающей — не возникало.

Родство проявлялось и в конкретном, действенном плане. Выходцы из Грузии, попав в иную страну и среду, тянулись друг к другу, стремились помочь друг другу, «обрастали» своими; Шах с его патриархальным началом и центростремительной силой — в особенности. Едва попав в 1945 году в Москву и укрепившись в Центральном детском, он стал беспокоиться о Гоге, оставшемся, видимо, без поддержки и без прикрытия[clxv], — и вскоре тот ставил свой первый спектакль в столице. Старт оказался успешным; впереди был Ленинград.

Потом, в пору его ленинградского восхождения к вершине БДТ и пребывания на этой вершине, связь их не прерывалась — интерес и забота, и помощь, уже двусторонняя, взаимная. Гога гостевал у нас, а мы — в его семье в Ленинграде. Недуги какой-либо стороны (а их у обеих хватало) вызывали у другой встревоженную реакцию. Само собой, Шах, его близкие и врачи были обеспечены билетами на все гастроли БДТ. При встречах Шах и Гога, закрывшись в кабинете, подолгу обсуждали дела друг друга и театральную ситуацию в целом.

Отношения их напоминали связь отца с сыном, при этом разница была небольшой — всего десять лет. Срок, недостаточный для отношений «отец и сын», хотя Шаху свойственно было отеческое отношение к своим питомцам — Гоге, Анатолию Эфросу, Олегу Ефремову… «Учитель и ученик» — тоже не то; разные были профессии, и в режиссуре у Гоги другие были учителя. Поначалу Шах был для него опорой, двигателем, наставником; потом стал старшим товарищем, почитаемым, по кавказским неписаным правилам, из уважения к возрасту, из благодарности, чувства долга, — но, думаю, не только.

Было нечто общее, роднившее их: призвание, редкое уже и тогда, — строитель театра, пусть в разных планах; масштаб интересов, возможностей, дел; загадочная харизма, которую можно лишь ощутить, но не объяснить, — или она есть, или нет. Театральные пристрастия, точнее — театральная вера, достаточно традиционная, каноническая в своей основе, где главным был психологизм мхатовской кладки, с опорой на крупных актеров и на большую литературу. Канон, не исключавший открытости, безбоязненной тяги к иному; не помешавший Гоге поставить «Историю лошади», а Шаху — влюбиться в молодую Таганку.

Общим был дар любви, способность влюбляться и увлекаться искусством, личностью и талантом, как был влюблен Шах в талант и мощь Гоги, а тот — не только в мудрость старшего друга, но в то, что особенно в нем ценил, — обаяние[clxvi].

Связь их была внутренняя, сердечная, не слабевшая со временем. Когда Шах стал стареть и болеть, с ним на разных уровнях уже не хотели считаться. Будь то бестактная реплика о кризисе в ЦДТ или некий демарш в ВТО с целью убрать его из правления, задвинуть в тень, Гога первым, мгновенно и импульсивно, со всем пылом кавказского человека, кидался на защиту: резко парировал реплике, властно восстанавливал справедливость.

Так было до конца жизни Шаха. Гога — чуть не последний, кто побывал у нас дома, и вновь они с Шахом вели свою таинственную беседу. Когда отца не стало (моментально, внезапно), Гога был за границей; к похоронам не поспел; прислал телеграмму, торжественную и печальную.

И — всё; его личные отношения с нашей семьей и домом на том прекратились. Ни звонка, ни визита в оставшуюся дюжину лет его жизни. Здоровались при встречах; могли обменяться репликами по делу. Спектакли БДТ на московских ли гастролях или в Ленинграде я смотрела, но избирательно и не часто, не обращаясь к самому Гоге и без приглашения с его стороны.

Сначала это отчуждение казалось странным, но мало ли? — человек занят, сверхзанят, не слишком здоров, и т. д. Пережидали; искали какое-то объяснение — не нашли. Пауза переросла в пустоту; родство оборвалось, иссякло, с чем мама до конца дней так и не смогла примириться. А я все продолжаю искать, перебираю варианты решений и останавливаюсь на двух. Одно из них — в самом Гоге; другое — во мне, вернее, в том, как сложились наши отношения, перейдя из сферы родственной и семейной в профессиональную, в отношения режиссера и критика. Оба, конечно, гипотетичны — уверенности ни в чем нет.

Объяснение первое: «… мы стали вдруг не нужны» (из «Вишневого сада»).

Давно, хоть и с трудом, я перестала судить о людях искусства категорично и однозначно, а главное — по общим меркам. «Природа чувств» (любимый термин Гоги) актера или режиссера создана по особым законам, которые понять и принять нелегко. Тем более, если режиссер — главный, и не по должности только, но по призванию. Ему не обойтись без жесткости, жестокости даже, умения отбирать, отсекать, решать бесповоротно, поступать безоглядно — того, что не хватало иным замечательным режиссерам, рожденным, чтобы ставить, но не править. У Гоги же это входило в состав профессии, в состав личности; отчасти, возможно, было выработано им самим. Отсюда — знаменитая, непреклонная его воля, создавшая новый БДТ и державшая его в такой прочности, на такой высоте три с лишним десятилетия. Отсюда же и те сложности, которые эта непреклонность доставляла другим, — да, вероятно, и ему также.

В кругу самых близких, своих, он мог быть непосредственным и открытым, — острослов, бесподобный рассказчик, превращавший рядовой обед в праздник. Но нельзя было обойтись без «доспехов» в отношениях с внешней средой, где слишком многое угрожало его независимости и свободе действий. Порой он словно пробовал свою независимость на прочность, позволяя себе недозволенное — быть беспартийным руководителем одного из ведущих театров страны и, тем не менее, оставаться у руля так долго, заставляя считаться с собой. Хотя, конечно, полной свободы и у него тогда быть не могло.

Всякое давление сверху, всякий бесцеремонный жест могли ранить его безмерно — больше, чем тех, кто постоянно такому давлению подвергался и к ситуации этой привык. Помню, как реагировал он на выпад Ю. Зубкова в «Правде»[clxvii] по поводу своего «Ревизора», выпад наглый и, главное, полный упоения от безнаказанности автора (как видно, инспирированный, заказанный кем-то из власть имущих, кого не могла не раздражать гордая позиция режиссера). Позвонил и сдавленным голосом заявил, что из театра уйдет, «под Зубковым» быть не желает. Разоруженность его сразила — я, по крайней мере, встретилась с ней в первый и в единственный раз.

Из театра он не ушел; бросить уникальную свою труппу, свое семейное дело не смог бы. Но и здесь, между прочим, нужны были «доспехи», дабы держать это дело в строгом порядке и не терять управления редкой коллекцией ярких и амбициозных, наверное, талантов. Отсюда — бесстрашный тезис его о невозможности демократии, о неизбежном единовластии, диктатуре в театре. Он не боялся признаться в том, что коллеги его осуществляли на практике — без деклараций, но по необходимости, ибо альтернативы, как показала жизнь, не было.

Лидеры, вожди, «диктаторы» рождались и в среде студийности, и даже демократичнейший «Современник» не мог без того обойтись. При всем «хоровом», коллективном его начале это был театр Ефремова, как БДТ — театр Товстоногова, и примеров тому несть числа. Молодой «Современник» представлял вариант театра-семьи как бы равнинный, линейный, где все

участники процесса располагались в одной плоскости, на одном уровне. Идеалом Ефремова (утопическим, но путеводным) всегда было «быть вместе», хотя конечную ответственность он брал на себя. Идеалом Товстоногова (как, кстати, и Шаха), вероятно, была семья-пирамида патриархального склада, с мудрым и властным правителем наверху и мощным, массивным основанием, опорой внизу. Авторитарное, в общем, правление. Самое продуктивное для театра…

«Доспехи» и охраняли, и тяготили; рождали инерцию самозащиты, которая срабатывала порой без нужды. Являлся, к примеру, кто-то из прошлого, из времен его тбилисской молодости — бескорыстно, с душой нараспашку, с кавказской веселой бесцеремонностью. И — натыкался на незримое препятствие, не отпор, но настороженный холодок. Привычка держать дистанцию, экономия энергии, которая с возрастом убывала, отсечение необязательных связей вызывали такую реакцию на дружелюбное, но непрошеное вторжение — и распространялись, видимо, шире, коснувшись и нашей семьи…

Объяснение второе конкретно связано с чеховской «Чайкой». Вернее, с замыслом Товстоногова («Чайку» он так и не поставил), моей реакцией на него — и его — предполагаемой, ответной.

Дело было в 1970-х. Оставались позади товстоноговские «Три сестры», спектакль-прорыв к новому Чехову, страстному, резкому, с мощной энергией, извлеченной из «подводных» глубин. Моему поколению, для которого мхатовский Чехов был красивой и давней легендой (и верилось в нее с трудом), спектакли 1960-х открывали иного Чехова — современного, беспощадного. Начинали новое мастера мхатовской веры и острого чувства времени — Борис Андреевич Бабочкин, затем Товстоногов. От их спектаклей и пошла в нашем театре линия трагедийного и «жестокого» Чехова, столь сильная и властная до сих пор[clxviii].

«Три сестры» Товстоногова захватили своей экспрессией, яркой образностью, незаурядностью крупных фигур. У этого спектакля я до сих пор в плену; кроме того, он давал ключ к правилам нового чеховского театра, словами Чехова — к новым «условиям сцены». После него уже не пугали, казались естественными, неизбежными и вскрытие подтекста, и «обострение», и отказ от густого быта, и упор на те стороны пьесы, которые были особенно актуальны.

Я почти все приняла в спектакле, отделив от него странную для меня тогда мысль в заметках режиссера о «духовном параличе» и «трагическом бездействии» героев пьесы[clxix]. Этого, как мне казалось (и кажется до сих пор), на сцене не было, не перешло сюда из стадии замысла, осталось в нем. Игралась не вина, но беда людей в такой жизненной ситуации, когда любое движение души натыкалось на стену, словно Рок стоял за кулисами и не давал осуществиться ничему, даже малости, даже простым житейским вещам. Перед масштабом этой беды меркло все, в том числе слабости и грехи героев.

В ту пору всякая попытка чеховедов или режиссеров распространить «жестокость» и на людей, умалить, отдалить их от нас вызывала у меня острое

сопротивление. Товстоногов же, при изначально критичном отношении к чеховским людям, делал их любимыми — для себя, для зрителей, для театра. Любовь, помноженная на творческую силу товстоноговской труппы, на мощь отдельных фигур, побеждала концепцию режиссера, во всяком случае, корректировала ее. Будь герои обыкновеннее, зауряднее, вровень с залом, в спектакле стало бы больше места для иронии и досады, что практикой многих других театров подтверждено.

Сейчас, по-прежнему не считая, что в своих строгих мыслях о чеховских людях Товстоногов был прав, я поняла его право на эту строгость. Личное, особое право, завоеванное собственным горьким опытом или столь же горестным наблюдением. Опыта в этом роде, с невольным предательством близких, мне в ту пору недоставало; потом, по мере накопления его, замысел товстоноговских «Трех сестер» для меня прояснялся.

Когда такие строгие мысли распространились в театре, я перестала им удивляться, видя, насколько они — в духе «нового Чехова» и нового времени также, с его отказом от любых иллюзий, с критичностью, обращенной и к миру, и к человеку — даже пострадавшему; даже близкому. Правда, завет Товстоногова («никак не можем соединить чеховскую симпатию к героям с его беспощадностью к их слабостям»[clxx]) крайне труден для сцены, как правило, несклонной к объективности (крен идет в ту или в другую сторону). Как, впрочем, и другие его «чеховские» заветы, в основе которых — редкая на театре гармония, союз разных начал, примирение крайностей, будь то сложная «природа чувств» или природа жанра[clxxi].

Статью мою о «Трех сестрах» [clxxii], с восторгами ее и придирками, Товстоногов принял спокойно. Не спорил с ней, вообще — не обсуждал ее, что мне казалось лучшей позицией режиссера и давало основание думать, будто мы, не теряя домашних доверительных отношений, можем так же доверительно общаться в сфере профессиональной. И что ему не странно и не обидно будет встретить критичность в девочке, выросшей на его глазах. Видимо, просчиталась — или попала невольно в больное место.

Не помню точно года, когда зашел разговор о «Чайке». Помню, что шли 1970-е; Гога был у нас дома, и в мирной послеобеденной беседе вдруг о «Чайке» заговорил. Его тянуло к ней; видно было, что он «заболел» пьесой и, не предчувствуя возражений, решил поделиться замыслом постановки. Замысел, позднее опубликованный в чеховском серийном издании [clxxiii] и «озвученный» (как теперь говорят) по телевидению [clxxiv], был таков: жизнь несправедлива; она дает талант личностям недостойным (как Аркадина и Тригорин) и отказывает в нем людям прекрасным и чистым (как Треплев и Заречная).

Я растерялась — до такой степени, что ничего не ответила ему; позже написала письмо. (Зря, конечно; отношения выяснять лучше лично и сразу.) При моей «треплевской» ориентации, взлелеянной в 1960-е годы, когда былой «декадент» воспринимался как преданный и гонимый талант, почти «розовский мальчик» (а в странном искусстве его увидели космическую поэзию), принять мысль о бездарности Треплева было попросту невозможно. К тому же,

верилось в чеховские слова из записной книжки: «[Треплев не имеет определенных целей, и это его погубило. Талант его погубил…]». И еще: «[Вещать новое и художественное свойственно *наивным и чистым*. <…>]»[clxxv]. «Наивные и чистые» — явно то была формула для этой молодой пары, для Треплева и Нины. Вдобавок за ними вставали тени Комиссаржевской и Мейерхольда, столь близких им, своим героям, типом личности, складом искусства, судьбой.

Словом, я взорвалась и написала что-то такое, что Гогу явно задело. Мол, Вы с Вашим зрелым талантом и состоявшейся судьбой не можете понять этих ребят… и т. д. Он не ответил; не дал почувствовать обиду; никогда более в разговорах со мной не возвращался к этому эпизоду. И я о нем почти забыла; мы, как прежде, дружески общались, пока общение это строилось вокруг Шаха. Потом, когда пошла полоса отчуждения, я стала доискиваться причин; стала перебирать в памяти различные эпизоды, в том числе этот. Поделилась с Раисой Моисеевной Беньяш, и она сказала: возможно. Это могло его ранить…

Как видно, он действительно был, при всех своих «доспехах», раним, а «Чайка» была ему дорога. Он то и дело возвращался к ней (мысленно), при этом без категорических формул, предположительно, мягко: «Может быть, [пьеса] о людях, которых природа не одарила талантом, при том, что они были люди прекрасные, а дарования у них не было <…> Вот, может быть, проблема, которая есть у Чехова. Я не утверждаю этого. Я говорю, что это одна из мыслей, которая была у меня, когда я думал о “Чайке”»[clxxvi].

И не решился поставить — жаль! Быть может, властная сила сцены, которую он чувствовал как никто, опять скорректировала бы замысел, и любви здесь было бы не меньше, чем в случае с «Тремя сестрами». Любви, сожаления о том, что этим «наивным и чистым» не дано по справедливости того, что есть у других. И даже нежности к ним… «Любовь автора к своим героям» была для него в Чехове неизменной и несомненной основой, на которой он настаивал — чем дальше, тем больше.

Он возвращался к Чехову постоянно, как к собеседнику, спутнику жизни, поставив еще одну его пьесу («Дядя Ваня»), мечтая о «Вишневом саде», оставив трудные заветы, в сложной цельности своей не исполненные [людьми театра] до сих пор.

Так или иначе, по тем или иным причинам (а может быть, и без особых причин), линия «Шах и Гога» оборвалась вместе с Шахом. Но до того она была столь прочной и непрерывной, что вся моя история выглядит, наверное, незначительным эпизодом, о котором нельзя, однако, не сожалеть. Наши отношения могли еще длиться, если бы не запоздалые мои догадки, не его и не моя гордыня.

Все же, когда вспоминаю нашего, домашнего Гогу, мне видится орлиный профиль над обеденным столом; слышится бархатный, глубокий голос; вспоминаются обрывки упоительно опасных речей. С нечастым у режиссеров восторгом — о спектакле чешского изгнанника Отомара Крейчи (с которым Гога не боялся встречаться), где тот нашел «новый театральный ход». С тоской — о полузапретном у нас Беккете; о том, как могли бы сыграть «В

ожидании Годо» Евгений Лебедев и Сергей Юрский. И с веселым сарказмом — непременные анекдоты, каждый из которых превращался в маленький яркий спектакль.

А что до Шаха, то судьба странно связала их. В 2003 году каждый встретил бы свой юбилей: Шаху исполнилось бы 100 лет, Гоге — 90. Вот было бы веселье! Ведь разница всего в 10 лет…

Написано специально для этого издания. Публикуется впервые. Примеч. автора.

[clxv] См.: Рыбаков Ю. Горе с умом // Театр. жизнь. — 2001. — № 1.

[clxvi] Из выступления Товстоногова на 60-летнем юбилее Шах-Азизова (Москва, ВТО, 1963). *Прим. автора*.

[clxvii] Зубков Ю. Высота критериев // Правда. — 1972. — 15 авг.

[clxviii] Б. А. Бабочкин поставил «Иванова» в Малом театре в 1960 году, Товстоногов — «Три сестры» в БДТ в 1965-м. О начале нового чеховского театра см. в моей статье: Современное прочтение чеховских пьес (1960 – 70-е годы) // В творческой лаборатории Чехова. — М., 1974. *Прим. автора*.

[clxix] Товстоногов Г. А. Режиссер и судьба театра // Сов. Россия. — 1964. — 18 дек.

[clxx] Товстоногов Г. А. Круг мыслей. М., 1972. С. 129.

[clxxi] Тема «Товстоногов и Чехов» так широка и сложна, что требует отдельного рассмотрения. (В свое время, на Товстоноговских чтениях 1993 года, мне довелось сделать доклад и следом — статью на эту тему; но сборник, подготовленный по материалам Чтений, так и не был издан). Помимо спектаклей и неосуществленных замыслов, сюда входит обширный «круг мыслей» о Чехове, его мировоззрении, поэтике его драмы; о том, как это соотносится с практикой современного театра. Чрезвычайно интересно также соотношение личного «чеховского» опыта Товстоногова с классической традицией МХАТа и с опытом современников-коллег; его место в системе новейшего чеховского театра.

[clxxii] Поиски трагедии // Вопросы театра. М., 1966.

[clxxiii] Товстоногов Г. А., Кузичева А. П. «Мой любимый драматург…» (Неопубликованное интервью) // Чеховиана. Чехов в культуре XX века. М., 1993.

[clxxiv] А. А. Белинский приводил мнение Товстоногова в одной из передач своего телевизионного цикла «Записки старого сплетника», посвященной чеховской «Чайке».

[clxxv] Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 17: Сочинения. М., 1980. — С. 116 [выделено мною. — Т. Ш.].

[clxxvi] Товстоногов Г. А., Кузичева А. П. «Мой любимый драматург…»… С. 137.

Дина Шварц
Я ПОШЛА ЗА НИМ

3 августа 1992.

Купили машину — признак достатка, богатства. Но моя психология все равно остается психологией бедности.

Когда-то Георгий Александрович купил себе новую пишущую машинку, портативную, на вид изящную, а старую подарил мне со словами: «Вы никогда не купите себе машинку, пусть у вас будет эта». И до сих пор его «Оптима» служит отлично, а его «изящная» нещадно рвет бумагу, и к тому же у нее очень мелкий шрифт. Я предложила поменяться обратно, он не захотел. А вот теперь я купила машину «Жигули», восьмерку. Это мечта Лены[clxxvii] с детства, и мне в театре как блокаднице выделили последнюю машину по старой цене —

четырнадцать с половиной тысяч; уже сейчас она стоит почти полмиллиона. Но машина для меня — повод для постоянного беспокойства за Лену. Она училась, водит средне, было уже всякое… Сейчас она уехала в Зеленогорск (из Комарово), и у меня сердце не на месте, хотя понимаю, что все в воле Божьей.

Георгий Александрович долго жил если не в бедности, то в стесненных обстоятельствах. Потом он часто говорил: «Все приходит поздно». Вот и у меня то же ощущение.

Машины — его страсть. Первая машина у него появилась, когда ему было уже более 40 лет, потом он менял их на более дорогие, но «голубой мечтой» был «мерседес». Как он ему, в конце концов, тяжело достался! Он много лет копил валюту, заплатил огромную пошлину за перегон из-за рубежа. И всего четыре года он поездил на этой машине! И умер за рулем своего «мерседеса». Воистину, все приходит поздно…

Когда Георгий Александрович узнал, что Борис Бабочкин умер за рулем своей машины в Москве, он сказал: «Вот это смерть настоящего мужчины. Один, за рулем, никого не задавил, остановил машину и умер…»

И он умер так же… Правда, ему не следовало садиться за руль в этот несчастный день 23 мая 89-го года. Он очень плохо себя чувствовал, к тому же был расстроен спектаклем «Визит старой дамы». И все-таки сел за руль, первый раз в сезоне, скрыв это от Натэллы и от меня. Его пытались отговорить, но безуспешно. Правда, рядом с ним сидел шофер Коля, а сзади ехал администратор. И — случилось… В пяти минутах езды до дома, у Марсова поля, у памятника Суворову. Это его любимое место в нашем городе, его восхищало вечно меняющееся небо над Петропавловской крепостью. Он часто говорил: «Когда я вижу это небо, эти краски, всю панораму набережной и дворцов, я счастлив, что живу в этом городе». Мы часто вместе ездили этим маршрутом, и я радовалась этим словам, потому что при местных неприятностях с обкомом он думал о переезде в Москву. Там в области театра было свободнее, учитывая огромное количество разных начальников. Нашим московским театральным друзьям часто удавалось сыграть на противоречиях, на скрытых нюансах внутренних конфликтов. Это называлось — «расклад». В Питере «расклад» не срабатывал, был один-единственный Начальник, и при Романове это стало особенно невыносимым. Может, и правда, в Москве ему было бы лучше? Думаю, что в театральном смысле нет, там было суетно, да и наша связь с Москвой и так была очень тесной, постоянной. Интерес на дистанции придавал особое значение успеху его спектаклей. У него было исключительное положение в период расцвета театра, на каждое представление приезжали москвичи — специально, посмотреть спектакль. Театр выделялся на общем фоне московских театров, даже весьма преуспевающих. Почти весь репертуар у нас видели П. Марков, М. Кнебель, А. Арбузов, а также наши любимые критики — А. Анастасьев, И. Соловьева, Ю. Рыбаков, Е. Полякова, К. Щербаков, А. Свободин, К. Рудницкий, режиссеры, актеры, драматурги. Володя Саппак приезжал на каждое представление «Пяти вечеров».

Гастроли в Москве всегда проходили с оглушительным успехом у зрителей. Это тоже придавало ленинградскому театру особый ореол. Его не

было бы, если бы мы работали в Москве. Я говорю «мы», потому что Георгий Александрович вместе со мной обсуждал планы так и не состоявшегося переезда.

Помню, как я приехала в командировку в Москву и вдруг обнаружила у себя в сумочке два билета на нашего «Идиота» на завтра. Сказала об этом критику и переводчику Я. Березницкому. Он тут же забрал у меня эти билеты и поехал в Ленинград, чтобы еще раз увидеть этот спектакль.

14 сентября 1992.

Открыли новый сезон. По-прежнему странно и страшно идти в театр, зная, что нет Георгия Александровича. Без него неинтересно и пусто, а бросить все и сидеть дома тоже страшно. Особенно в нашей общей сумятице и неразберихе. Я потеряла чувство собственной необходимости. Только ему я была нужна. Даже Чхеидзе, которого я полюбила, и он, кажется, ко мне относится хорошо, прекрасно может обходиться без меня. Он знает, чего он хочет, сам ищет и находит, в нем нет спонтанности Георгия Александровича, который любил публичные поиски — мы всегда искали вместе, спорили, советовались и, решив что-либо, бросались в омут головой.

Интуиция иногда подводила, но чаще побеждала. С ним было не страшно ошибаться, передумывать, отказываться от чего-либо, надеясь на быструю замену.

На открытии шел «Мудрец». Шел долго, почти 3 часа 40 минут. Огромный успех у зрителей, крики, овации, цветы… Спектакль подтянулся в преддверии возможной поездки за границу, хотя сокращения так и не сделаны. А это необходимо, несмотря на то, что сложно сокращать давно идущий спектакль. Все понимают необходимость этой процедуры, но каждый из актеров предлагает что-то выбросить у другого.

Помню, «Мещан» мы сокращали до начала репетиций, в течение двух недель, по строчкам, по фразам, и артисты получили в самом начале сокращенный вариант ролей, не было никаких сомнений ни у кого. А в идущем спектакле это болезненно всегда. В «Мудреце» Георгий Александрович тоже сделал сокращения, ведь он ставил эту пьесу сначала заграницей. Вероятно, там играли в другом темпе, а у нас этих сокращений недостаточно. Но и от темпа многое зависит. Однажды спектакль шел на двадцать минут короче: Стржельчик торопился в Москву. Это весьма интересный феномен — артисты не задерживаются на паузах, они торопятся, и спектакль только выигрывает. А потом все опять возвращается на круги своя, и ничьей злой воли тут нет.

Удивительный феномен этот спектакль. В нем много средних актерских решений, рядом с выдающимся Лебедевым — Крутицким. И, пожалуй, один Басилашвили — Мамаев подходит к высокому уровню. И все же в спектакль вложено столько жизненной энергии режиссера и азарта игры, что возникает ощущение ансамбля, как в лучших спектаклях Георгия Александровича. Вот эта жизненная сила отличала Георгия Александровича от всех, самых талантливых режиссеров. Это входит в «золотое сечение» его спектаклей (выражение С. Юрского).

На другой день был «Пиквик». То же самое. Георгий Александрович передает свою радость жизни зрителям, он как бы играет сам для себя. Играет с непосредственностью ребенка, безоглядно, никогда не прибегая к умозрительности ремесла.

Впрочем, иногда прибегал и к ремеслу, когда пьеса разочаровывала в процессе. Но эти спектакли быстро уходили в небытие — «Трасса», «Рядовые» — с актерскими удачами, с хорошими декорациями и костюмами — все было, но не было одухотворенности.

Никогда не забуду (это было еще в Театре им. Ленинского комсомола), как Георгий Александрович зашел в зал, когда шла генеральная репетиция (сдача) с публикой спектакля «Остров великих надежд». Серьезная сцена, среди героев — Сталин, Киров, кто-то из потомственных рабочих. Действие почему-то происходило на пароходе, построенном почти в натуральную величину по эскизам Софьи Юнович. А это был 1950-й год… Кирова играл Гай. Вдруг в зале кто-то будто выдохнул: «Мао Цзэдун». Кто-то нервно засмеялся. И явственно стало видно, что Гриша Гай в гриме Кирова действительно больше походит на Мао Цзэдуна, чем на Сергея Мироновича. В процессе репетиций Георгий Александрович был увлечен каждой сценой и тщательно выстраивал каждую. Грим Гая в гримерной нам казался весьма удачным…

И я почувствовала, как у Георгия Александровича в одну секунду в душе все рухнуло, он увидел спектакль глазами зрителя, со стороны, — увидел его как сплошную ошибку.

«Пошли на улицу», — сказал он мне, не дожидаясь конца. Я пошла за ним. Мы шли долго и молча. Это было похоже на бегство.

«Пошли в кино», — вдруг предложил Георгий Александрович. Мы посмотрели очень смешной фильм — «Скандал в Клошмерле». Все в зале смеялись. Кроме нас… Но когда вышли на улицу, стало легче. Мы даже посмеялись над тем, что Женя Лебедев, игравший Сталина, не мог раскурить знаменитую трубку, — просто не мог зажечь спичку, так у него дрожали руки. Правдивейший артист, уверенно и глубоко сыгравший молодого Сталина в спектакле «Из искры», здесь он выходил в качестве вождя в «дежурных» сценах и не мог не чувствовать всей фальши пьесы и роли, состоящей из руководящих фраз. Отсмеявшись, мы задумались. Что будет завтра? Речь шла не о творческой неудаче, а о самой жизни. Мы вспомнили, что мы — дети репрессированных родителей, вспомнили каждый своих маленьких детей. Всю ночь мы ходили по улицам Ленинграда. Впервые Георгий Александрович рассказывал мне о своей жизни, об отце, о матери, о сестре, о детях, о том, как трудно складывается его судьба, как он пытается это преодолеть, и еще о том, что в последний момент ему всегда везет, ведь он «родился в рубашке». Он решил бороться. К утру мы выработали «программу на завтра» — что делать, когда начальство соберется обсуждать спектакль.

В кабинете начальника Реперткома было полно людей. Нас встретили торжественно, как на суде. Лицо начальника Реперткома Сонина сияло в предвкушении «разгрома», он с первого дня невзлюбил Георгия

Александровича, и вообще он упивался своей властью и возможностью запрещать. Но до сих пор ему не удавалось ничего запретить в нашем театре, а он порывался закрыть и «Где-то в Сибири» и даже «Из искры», пронюхав, что пьесу Ш. Дадиани о молодом Сталине для нас переписал «космополит», сценарист Михаил Блейман. Но не получилось у Сонина, спектакль «Из искры» был удостоен Сталинской премии. И вот теперь — наступил момент его торжества. Люди сидели с огромными, как мне показалось, блокнотами, многие подготовились «выступить». Но в кабинете были и друзья — начальник Управления культуры Борис Иванович Загурский, который был в постоянной конфронтации с Сониным, получившим равные с ним права. Второй друг — мой бывший начальник — начальник Театрального отдела Юрий Сергеевич Юрский, много пострадавший от таких, как Сонин. Они сидели в разных концах кабинета и, конечно, без блокнотов.

Сонин открыл заседание: «Кто первый?»

Быстро встал Георгий Александрович: «Дайте мне слово».

Сонин рассердился: «Мы дадим вам слово в свое время, молодой человек, сначала люди выскажутся».

Но Георгий Александрович не уступал: «У меня есть заявление перед началом совещания».

Сонин: «Прошу сесть и соблюдать порядок».

Тут раздался голос Юрского: «Молодой режиссер просит слова, пусть он скажет».

Георгий Александрович не садился. Сонин продолжал свои попытки усадить строптивого режиссера, но Юрского поддержал Загурский: «В чем дело, почему ему нельзя сказать?»

Сонин был вынужден уступить. Тогда Георгий Александрович произнес только одну фразу, которую мы с ним подготовили во время ночной прогулки: «Спектакль не получился, и художественный совет театра снял его с репертуара по творческим соображениям».

Была немая сцена, которую прервал Загурский: «Вот видите, как хорошо. Молодцы! И обсуждать нечего».

Все разошлись, а Георгий Александрович сказал мне: «Я говорил, что родился в рубашке».

Но это был урок на всю жизнь — провал спектакля был вызван конъюнктурными соображениями театра, хотя Георгий Александрович был по-настоящему увлечен пьесой, он ее читал ночью, в общежитии, было еще несколько актеров. Я эту пьесу М. Козакова и А. Мариенгофа читала раньше, еще работая в Управлении культуры, и она мне очень не нравилась. Но когда я увидела горящие глаза Георгия Александровича, я промолчала. Я уже верила в его режиссерские возможности и не так уж доверяла собственному мнению, вполне могла ошибиться, ему, мол, виднее. Во время нашей прогулки я обмолвилась: «Мне эта пьеса никогда не нравилась, я вам не говорила, что читала ее раньше». Он даже остановился, первый раз я видела его возмущение в мой адрес, даже гнев: «Как!? И вы мне не сказали? Как же так? Мы не сможем с вами работать дальше». — «Но я думала, что ошибаюсь». — «Все равно вы

были обязаны мне сказать. Вероятно, я бы вас тогда не послушал, но вы должны мне говорить ВСЕ, не на собрании, а мне».

Когда многие говорили о деспотизме Георгия Александровича, о его нетерпимости, я вспоминала этот эпизод и некоторые подобные. Сколько у него было терпения по отношению ко мне лично, как к молодому завлиту, да и ко многим, кому он верил. С тех пор я уже говорила ему все. Даже спорила с ним, хотя это было трудно, он был заядлый спорщик и всегда умел переубедить, «победить».

Наверное, быть до конца правдивым и искренним в записках — значит совершить предательство в контексте преданности и дружбы. Написать всю правду о сложной и противоречивой жизни большого Мастера под силу великому перу.

Владлен Дозорцев в небольшой газетной статье затронул глобальную тему «именитой старости». Сохранив благодарность к Георгию Александровичу на всю жизнь за театральный дебют, он пишет и о вспышках творческой молодости в последних работах Товстоногова (Островский, Саймон)[clxxviii] и тут же затрагивает такой вопрос: «его окружение не говорило ему всей правды, а он уже не замечал этого». Насчет «всей правды», безусловно, верно замечено. Неверно только то, что это относится к последнему периоду. Всю правду ему говорили только в театре Ленинского комсомола, в БДТ этого не было. Отсюда много драм и расставаний, люди годами держали «камень за пазухой». Ведь в театре нет довольных, постоянно счастливых людей, все чем-либо недовольны, все хотят лучшего (впрочем, это особая тема — анализ психологии большой группы людей, которые со стороны выглядят счастливыми). Но вот насчет того, что он «не замечал этого» — неправда. Да. Внешне не замечал. Но про себя чувствовал и понимал все. Это он открывал только в интимных беседах с самыми близкими людьми, с глазу на глаз и очень редко. Георгий Александрович обостренно чувствовал, что надо уйти вовремя, но когда это «близко» подступило к нему, он не смог этого делать. Потому что не мог расстаться с надеждой на исцеление от болезней, потому что он не был слишком стар, потому что голова его до последней минуты оставалась ясной и молодо мыслящей. Он все чаще говорил об уходе, о нашей совместной книге воспоминаний… Но представить себе реально, что он не сможет приехать в театр, зайти в свой кабинет, что надо будет навсегда покинуть свое детище, не видеть людей, общаться с которыми привык, — он не мог…

Кто в доме хозяин

Эта история многим известна. Но рискну рассказать о ней потому, что она очень характерна для Георгия Александровича и показывает, как он строил театр, как добивался создания почвы для формирования труппы, состоящей из ярких индивидуальностей, подчиняющим себя, однако, задачам ансамбля и потому составляющих единство. Так мыслился театр единомышленников, — казалось бы, нечто прочное, убеждающее, но на самом деле хрупкое, недолговечное создание… Об этом же мечтали собеседники в «Славянском

базаре» — и добились воплощения своей мечты, благодаря своим исключительным дарованиям.

Об этом же мечтали Директора театров из знаменитой беседы Э.-Т.-А. Гофмана[clxxix]. И, вероятно, гений великого немецкого романтика привел его к выводу (как и его героев), что все мечты и планы создания «группы единомышленников» можно осуществить лишь в том случае, если в театре будут не живые артисты, а куклы.

Г. А. Товстоногов, назначенный в 1956-м году главным режиссером БДТ, уже известный человек, лауреат двух премий, был молод, талантлив, полон сил. Он был уверен, что принципы К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко единственно верны, что человечество лучшего не придумало. С этих позиций он начал свою деятельность по созданию труппы. За годы кризиса, который продолжался семь лет (после снятия Н. С. Рашевской в 1949-м году), некогда прославленный театр не только растерял свои прошлые традиции, но оказался не в силах держать какой-то уровень. Откатились зрители. Недаром в одном из городских «капустников» говорилось, как солдат, получивших наказание и посаженных на гауптвахту, обещают освободить, но взамен отправить на спектакль в Большой драматический театр. Эта перспектива приводит солдат в ужас, и они просятся обратно «на губу». Жуткая финансовая задолженность грозила «первому советскому театру» даже закрытием.

Много проблем свалилось на плечи нового Главного. Одна из них, на этом этапе главнейшая, — труппа. И было уволено более тридцати артистов, на что было дано благословение руководящих инстанций, желающих во что бы то ни стало сохранить БДТ. Крепкий, энергичный и жестокий директор Г. М. Коркин многое в этой операции взял на себя. Был решен вопрос об обязательном трудоустройстве уволенных артистов. Много людей было в театре просто случайных — эстрадников, пенсионеров, которые коротали дни в огромной, бесхозной труппе. Операция была необходима, хотя и тяжела. Не все главные режиссеры, приходящие в новый театр, решались на это, рассчитывая постепенно освобождаться от «балласта» (так было с О. Н. Ефремовым[clxxx], который пришел во МХАТ в 1971-м году).

Эти увольнения во имя театра позволили затем Георгию Александровичу на протяжении более тридцати лет обходиться «без драм» или почти «без драм». Насильственных увольнений практически не было. Но в труппе БДТ были и талантливые артисты, которые были не востребованы вообще или заштампованы в «своем» амплуа, или позволяли себе все, что заблагорассудится. К последним принадлежал В. П. Полицеймако, выдающийся артист, который тем не менее не имел никаких прав на то положение всевластного «хозяина», в котором находился в момент прихода Георгия Александровича.

Вместе с Георгием Александровичем мы смотрели спектакли БДТ еще до его назначения. Спектакли производили чудовищное впечатление. Господствовал актерский наигрыш, тем больше шокирующий, чем меньше было зрителей в зале. В особенное отчаяние нас поверг спектакль «Разоблаченный чудотворец» [clxxxi]. Это сатирическая комедия, откровенно

рассчитанная «на публику» (которой в зале было меньше, чем артистов на сцене). Главную роль играл Полицеймако. Что он выделывал! Вероятно, он старался еще больше оттого, что в ложе сидел Георгий Александрович, которого он чтил за спектакли в театре Ленинского комсомола и, надо отдать ему должное, приглашал на постановку в БДТ [clxxxii]. Артист наигрывал безбожно, носился по сцене так, будто его подбадривал зритель, который сидел, однако, в угрюмом молчании. Несоответствие его было страшным, но, видимо, к такому разрыву уже привыкли в этом театре; и от этого было еще страшнее. Особенно мне. Я видела Виталия Павловича в блестящих спектаклях, где у таких режиссеров, как Б. Бабочкин, Н. Рашевская, В. Кожич, И. Шлепянов, он выступал во всем блеске своего незаурядного дарования. Теперь это был совсем другой человек, отпущенный на волю слепой стихии. Георгий Александрович мало знал этого артиста, но все-таки своим поразительным чутьем, сквозь «шелуху», конечно, ощутил его темперамент и запас творческих сил. «Попытаюсь начать разговор с труппой на примере Полицеймако, — говорил Георгий Александрович. — Конечно, можно найти много “мальчиков для битья”, но считаю — и всегда считал — недостойным использовать в негативном плане (даже имея в виду такую важную цель, как воспитание труппы) “маленького артиста”. Разбор “падения” Полицеймако будет не только уроком для всей труппы, но и борьбой за него, как за артиста, способного и впредь украшать сцену БДТ. В таком качестве, как сейчас, он не нужен ни мне, ни зрителям, ни партнерам».

И началось! На каждом собрании, на каждой репетиции Георгий Александрович резко и беспощадно анализировал роли Полицеймако, приводил его в качестве негативного примера, соотнося его игру с методологией реалистического психологического, правдивого театра. Виталий Павлович все время молчал, молчал, стиснув зубы. Многие «товарищи» получали большое удовлетворение, другие ждали «оргвыводов». И в довершение ко всему Георгий Александрович дал «главному артисту», который никогда не играл маленьких ролей, эпизод — трактирщика в спектакле «Преступление Энтони Грэхема». Это был шок. Валерий Павлович подчинился беспрекословно. Все так же сжав зубы, он ждал своего выхода на сцену и покорно садился на вертящийся стульчик трактирщика, будто бы это был электрический стул.

Георгий Александрович, опять-таки во имя методологического воспитания, превращал репетиции с Полицеймако в показательный урок. Помню репетицию, которая почти целиком была посвящена пятиминутному эпизоду в трактире.

Так продолжалось на протяжении всего 1956-го года, первого года работы Георгия Александровича в БДТ. Были поставлены и «Обрыв», и «Ученик дьявола» [clxxxiii], и «Шестой этаж», и «Безымянная звезда», и «Когда цветет акация». Определялись новые лидеры, решалась судьба многих молодых, когда они просыпались знаменитыми. Но Виталий Павлович в этих спектаклях ролей не получал, довольствуясь трактирщиком. С ним стали «хуже» здороваться, один раз даже не выбрали в худсовет, разумеется, тайным голосованием. (Слава Богу, через год отменили такой порядок выборов, худсовет стал назначаться

руководителем театра, что нормально.)

И вот в самом начале 1957-го года в театр «пришла» пьеса Гильерми Фигейредо «Лиса и виноград». Причем попала она в театр без звонков, без переговоров, просто по почте от московских переводчиков. И пролежала на моем столе недели две, в общем потоке, дожидаясь своей очереди (а поток в результате успеха театра все увеличивался). Я раскрыла эту пьесу и зачиталась… Меня поразила раскованность бразильского драматурга, остроумие гениального раба Эзопа, его чувство собственного достоинства. Прочитала примерно половину. Вдруг в мой кабинет заходит Георгий Александрович. С трудом оторвавшись от пьесы, я на него посмотрела. Он посмотрел на меня:

«Что такое вы читаете? Дайте мне».

Вероятно, мое лицо тогда еще не было таким «тертым», каким стало впоследствии, и на нем что-то отразилось такое, что Георгий Александрович немедленно потребовал пьесу, хотя мне всегда стоило больших трудов заставить его читать пьесы, что вообще свойственно большим режиссерам, читающим пьесы не просто глазами. Молча, я сложила пьесу и отдала ему. Поздней ночью Георгий Александрович мне позвонил: «Блестящая пьеса. Буду ставить немедленно. Завтра читка на труппе». Как потом выяснилось, переводчики послали эту пьесу сразу в три театра: Акимову, Вивьену и нам. Слава Богу, что им пьеса не понравилась; а ведь она у нас пролежала слишком долго.

И вот — читка на труппе. Читает сам Георгий Александрович. Читает блестяще. Пьеса ошеломляет артистов. После заключительных слов Эзопа: «Где ваша пропасть для свободных людей?» — длительная пауза. И грянули аплодисменты.

Потом началось обсуждение. Пьесу все очень хвалили. Но почти каждый заканчивал свою речь пессимистически: «Мы эту пьесу ставить не можем. У нас нет Эзопа».

Полицеймако сидел тут же. Молча. Глаза за очками выражали привычную покорность своей новой судьбе. Зубы были стиснуты. Георгий Александрович дал всем выговориться, никого ни разу не перебив. А в заключение сказал следующее:

«Рад, что вы так горячо приняли эту пьесу. Мне она тоже очень нравится. Надо еще немного поработать над переводом. Вы, наверно, заметили, что имена богов в пьесе звучат то в греческом варианте, то в римском. Может быть, так у автора, ему это все равно, вероятно, дело не в этом. Но мы должны привести все в соответствие с Грецией, место действия заявлено точно. Кое-что по тексту можно уточнить, сделать смелее, острее, не так академично. Но, товарищи, меня удивило, что вы считаете, что у нас нет исполнителя роли Эзопа. Я убежден, что в нашей труппе есть замечательный артист, артист большого темперамента, с великолепным голосом, который от “сборной страны” должен играть Эзопа. Этот артист — Виталий Павлович Полицеймако. К тому же у него в мае юбилей, пятидесятилетие, и я рад, что так совпало — он сыграет премьеру на своем юбилее. Но даже не будь юбилея, я никому другому в стране

не доверил бы эту роль».

Немая сцена. Георгий Александрович внутренне наслаждался произведенным эффектом. Поблагодарил всех присутствующих и ушел к себе в кабинет. Через несколько минут вошел Полицеймако и рухнул на колени. Он плакал. С этого момента у Георгия Александровича не было более преданного артиста, чем Полицеймако. И труппа, и все «доброжелатели» только тут все поняли. Они получили хороший урок — рано они списали своего товарища.

7 июля 1989 года.

Комарово. Июль умеренно теплый, дождей нет. Нельзя сказать, что «жара плыла»; обыкновенное хорошее северное лето. Синее-синее небо. Смотрю на него сквозь листья самых высоких деревьев, и вдруг пронзает — а Георгий Александрович этого не видит… И вообще его нет… Нигде… Он не очень любил лето на даче, его всегда тянуло отсюда куда-то, чаще всего в город, домой, или на работу, или в любимую Ялту. А я часто говорила: «Георгий Александрович, посмотрите на небо». Он соглашался: «Да, такого неба нигде нет. Мне повезло, я живу на Петроградской и, когда въезжаю на автомобиле на мост, я всегда смотрю на небо над Петропавловкой. Оно всегда такое неожиданное, разное, необыкновенное. Такого нет нигде. И Комарово прекрасное место, и деревья здесь прекрасные, и дача у меня замечательная, и книг много… Но, Дина, здесь такая тоска, я здесь долго не выдержу, предупреждаю вас…» Слишком серьезное, личное он всегда снимал шуткой. Это предупреждение означало, что он скоро куда-нибудь отбудет, и отговаривать не надо. Последние два лета он выходил меня проводить до дачи и заодно прогуляться со складным стульчиком (это чтобы дать отдых ногам, когда они устанут). Путь провожания становился все короче. И это все из-за ног. Он не жаловался, но говорил о своих ногах как о близких друзьях, которые почему-то начали изменять…

Первого сентября исполнилось бы сорок лет нашего сотрудничества, содружества, дружбы, нерасставания. Впервые увидев спектакль Георгия Александровича «Где-то в Сибири», я узнала все, что любила и хотела для себя. С этого спектакля началась его, Георгия Александровича, ЖИЗНЬ в Ленинграде. Я сознательно говорю ЖИЗНЬ, а не РАБОТА, потому что жизнь — это его работа, его спектакли.

Особо следовало бы написать о Николае Михайловиче Лотошеве. В 1949 году он был директором нашего Театра им. Ленинского комсомола, и ему лично принадлежит заслуга переезда Георгия Александровича в Ленинград. В Управлении по делам искусств все были недовольны его борьбой за снятие тогдашнего главного режиссера Михаила Викторовича Чежегова. Уважаемый человек, хороший режиссер, из тех, кого обычно называют «крепкими», Чежегов был одним из немногих режиссеров, которые владели пространством огромной сцены. Его лучшие постановки — «Молодая гвардия», «Последняя жертва» — были масштабными спектаклями, с хорошим актерским ансамблем и пользовались большим зрительским успехом, хотя без особых открытий. Это

был подробный, неторопливый реализм, проработанный рассказ о людях. Но к 1949 году серьезно пошатнулось здоровье Чежегова, его репертуарные предложения стали встречать холодный прием в театре, и Лотошев с присущей ему настойчивостью, с думой о будущем театра как его директор, не без жестокости бывшего «смершевца», начал борьбу за уход Чежегова из театра — и преуспел в этом, вопреки мнению Управления, в том числе моему. Стали искать замену. Все предложения Лотошев отвергал и, в конце концов, взял на себя миссию найти такого режиссера, какой нужен был театру и городу. Не особенно разбираясь в тонкостях театрального искусства, Лотошев знал, что такое ТАЛАНТ. Только это для него имело значение. Несколько лет он был директором киностудии «Ленфильм». Студия при нем процветала (1930-е годы) — «Крестьяне», «Трилогия о Максиме», «Петр I» и другие столь же успешные фильмы. Там проявилась «слабость» директора — любовь к таланту. Ради таланта он был готов на все — добыть любые деньги, создать все условия, поругаться с начальством. И на долгие годы сохранилась дружба Лотошева с такими режиссерами, как братья Васильевы, Ф. Эрмлер, Г. Козинцев, Л. Трауберг, И. Хейфиц, А. Зархи, с ведущими сценаристами тех лет… И вот весной 1949 года Лотошев поехал в Москву искать талант. И нашел. Он нашел молодого Георгия Товстоногова, спектакль которого «Где-то в Сибири» с большим успехом шел на сцене Центрального детского театра, в декорациях В. Татлина, с замечательным артистом в главной роли Валентином Заливиным (увы, рано умершим). Лотошев, посмотрев спектакль и прочитав многочисленные и весьма положительные рецензии, сразу предложил Георгию Александровичу стать главным режиссером ленинградского театра. Но Георгий Александрович в то время был весьма привязан к Москве, у него были свои планы, хотя в главные режиссеры его никто не звал. Он дал согласие на одну постановку. Лотошев скрыл от Георгия Александровича, что у него были полномочия пригласить режиссера-«варяга» ТОЛЬКО на постановку, но никак не на роль главного («Ишь ты, сразу хочет “кота в мешке” главным сделать, у нас свои есть»). Что говорить, мы все были охвачены «ленинградским патриотизмом». И действительно, в Ленинграде были замечательные режиссеры — Л. Вивьен, В. Кожич, вскоре попавший в опалу Н. Акимов, А. Тутышкин. Был даже яркий послевоенный фестиваль, где победителем стал спектакль «Парусиновый портфель» (пьеса М. Зощенко, постановка В. Лебедева под руководством В. Кожича в Блокадном театре). Вот такой праздник ленинградской комедии до известного постановления [clxxxiv], когда другая комедия М. Зощенко под названием «Очень приятно» была зверски запрещена. Конечно, если бы Георгий Александрович сразу согласился быть главным, Лотошев бы добился своего, но Георгий Александрович этого не хотел. Через годы, когда Георгий Александрович уже был в зените славы, многие шутили, что Товстоногов был первым и последним режиссером, которого «экзаменовали» на главного режиссера в Ленинграде. Обычно сначала назначали главным, потом уже судили-рядили, разочаровывались, снимали и т. д.

Первый раз в жизни я увидела Георгия Александровича в кабинете

директора Театра им. Ленинского комсомола. Была генеральная репетиция спектакля В. Андрушкевича «Повести Белкина», художником была Софья Юнович, с которой мы очень дружили. С Андрушкевичем и Юнович мы вошли в кабинет директора, чтобы сказать Лотошеву, что со спектаклем «все в порядке», можно его «сдавать». А было заведено такое правило — без просмотра инспектора Театрального отдела спектакль не мог быть предъявлен к приемке Реперткомом. А этим инспектором как раз была я, и ничего чудовищного в этом милом обычае не видела. Но я всегда говорила — «можно», несмотря на мое личное мнение. Понимала, что не могу быть запрещающей инстанцией. Это правило у меня было скорее подсознательным чувством, и ни о какой личной ответственности я не думала, хотя неприятности были. Но я твердо знала, что порядочный человек, начальник Управления [культуры] Борис Иванович Загурский в обиду меня не даст, только поругает.

Директор сидел на своем месте за столом, напротив в кресле сидел молодой человек восточного типа, как теперь бы сказали — «кавказской национальности», худощавый брюнет в очках. Он был похож на молодого ученого-математика или на шахматиста, но никак, по моим представлениям, не походил на режиссера. Лотошев нас познакомил (надо сказать, что Лотошев уже два года как звал меня завлитом, но эта работа меня не прельщала), а я сразу стала хвалить спектакль [Андрушкевича]. Я хвалила в этой ситуации все спектакли, чтобы не мешать их дальнейшему «прохождению». Этот молодой человек сначала смотрел на меня с удивлением, а потом презрительно отвернулся и выключился из происходящего, как умел выключаться только Георгий Александрович, когда ему становилось неинтересно. Спектакль в самом деле был на редкость неудачным, как говорится, «ни одного попадания» в Пушкина. Но мне тогда очень не понравился молодой режиссер — еще ничего не сделал, а столько гонора, столько презрения, не сказал ни единого слова. (Все, что надо, он сказал Лотошеву до нашего появления.) Наша компания очень осуждала этого зазнайку, когда мы обмывали в одной из забегаловок Ситного рынка «успех» постановки.

Потом мне позвонил Лотошев и сказал, что я перестаралась. Он все же надеялся, что Георгий Александрович останется в Ленинграде и возглавит театр, а также думал все же и обо мне как о будущем завлите, и теперь не знает, как быть. Я произвела на молодого режиссера чудовищное впечатление, а Николай Михайлович ко мне очень хорошо относился. Он робко сказал: «А спектакль ведь, правда, плохой». Я сказала, что мне совершенно безразлично, что обо мне думает этот «варяг».

Инсценировка повести Ирины Ирошниковой мне понравилась, но я никак не могла соотнести интеллектуальный «городской» облик режиссера с этой незамысловатой вещью, где все было погружено в быт, где действовали совсем простые молодые люди, в том числе деревенские…

Мы всегда работали так, как будто впереди вечность. И вечность нам была дана судьбой — сорок лет. Разве мало? Оказывается, мало. Все кончилось внезапно, быстро. Весной 1987-го Георгий Александрович поехал в США, в

Принстон, ставить «Дядю Ваню». Увы, вернулся он из Америки совершенно больным человеком, а надо было сразу продолжать блестяще начатые репетиции «На дне», артисты ждали его с нетерпением. Но… Впоследствии Георгий Александрович не раз говорил: «Меня сломала Америка». Конечно, он заболел раньше. Болели ноги, повышалось давление, беспокоило и сердце. Возраст и вечное напряжение делали свое дело. Но до поездки в Америку он чувствовал себя сносно, с большим увлечением репетировал «На дне» со своими любимыми артистами, в том числе и с новыми — Алисой Фрейндлих (Настя) и Валерием Ивченко (Сатин). Впервые Георгий Александрович попросил всех исполнителей написать биографии своих героев, многие написали вполне удачно, это задание как нельзя лучше подходило к ролям горьковской пьесы, за каждой из которых стояла Судьба…

Что же случилось в Америке?

Надо сказать, что Георгий Александрович на протяжении всей жизни не раз доверялся людям не вполне достойным, которые на его имени делали свой бизнес, мотивируя свои поступки благом для Георгия Александровича. Одним из таких дельцов был некто Сергей Левин, эмигрант, бывший работник ленинградского телевидения. Он предложил Георгию Александровичу после постановки в Принстоне совершить турне по городам Америки с лекциями о театре, о Станиславском и его методологии. К сожалению, Георгий Александрович дал согласие еще до поездки. И на целую неделю, после напряженной работы над спектаклем, после ежедневных утренних и вечерних репетиций, он пустился в путь вместе с Натэллой, которой он, по его словам, хотел показать Америку. Натэлла не слишком радовалась, ей было достаточно Принстона и Нью-Йорка, к тому же театр после премьеры предоставил им целую неделю отдыха в комфортабельных условиях, чем благоразумно воспользовался Эдуард Кочергин. А Георгий Александрович вместе с Натэллой отправился в путешествие по Америке, не отдохнув ни дня. Оказывается, этот Левин, не сумев, вероятно, толком организовать выступления Георгия Александровича, стал на всем жестко экономить, и Георгий Александрович был лишен возможности отдыхать даже ночью. Перерывы между выступлениями и перелетами они часто проводили в аэропортах. А Георгий Александрович по своему характеру и воспитанию никогда ничего в бытовом плане не просил и, конечно, не требовал. (Помню, как однажды у нас в Ленинграде в ресторане «Кавказский», куда мы пришли пообедать, над нами явно издевались, и к столику никто не подходил. Я закатила истерический скандал, а Георгий Александрович был возмущен моим поведением и долго про это мне напоминал.) Когда пришло время отправляться домой (через Москву) и Георгий Александрович встретился в аэропорту Нью-Йорка с отдохнувшим Кочергиным, он, по словам Эдика, выглядел так плохо, что Эдик испугался. У Георгия Александровича было совершенно серое и осунувшееся лицо. Такое же лицо у него было, когда мы его встретили на вокзале в Ленинграде. Тут же на перроне мы ему сообщили, что 12 октября к нам в город приедет президент М. С. Горбачев и вместе с супругой намерен посетить нашу премьеру «На дне». Тем самым сроки выпуска спектакля значительно сокращались (на целых три

недели).

Мы планировали премьеру на 6 ноября, по заведенной традиции «ко дню», и «ветер перемен» выразился в том, что нам безоговорочно разрешили к 70-й годовщине Октября поставить пьесу с весьма сомнительным названием — «На дне». Ко всем заботам Георгий Александрович внял настояниям американских врачей и бросил курить. Это трудно объяснить некурящим, но курение для него было одной из главных составляющих творческого процесса. Без сигареты он не мог репетировать, да, пожалуй, и вообще жить. Национальный театр в Праге дважды горел и дважды был восстановлен на собранные у народа деньги; там вообще в здании театра нельзя было курить категорически, надо было выходить на улицу. Георгий Александрович ставил там по контракту «Оптимистическую трагедию». Когда он узнал о глобальном запрещении курить, сразу заявил, что работать не сможет и вынужден уехать домой. Тогда на время репетиций к нему приставили двух пожарных с ведрами с песком. Георгий Александрович тогда еще был молод и полон сил, и пожарные во время трех-четырехчасовой репетиции были вынуждены бегать вместе с ним и его сигаретой по залу, впрыгивать из партера на сцену и прыгать обратно к режиссерскому пульту. Перерывов в курении Георгий Александрович практически не делал, как, впрочем, и перерывов в репетиции.

Помню еще случай. В 1971 году нас наградили орденом, и прикрепил этот орден к нашему знамени самолично Г. В. Романов, тогда еще лояльно относившийся к Георгию Александровичу. На время скучнейшего концерта, который, кстати, был составлен самим Обкомом партии, Георгий Александрович был приглашен в правительственную ложу, где сидел вдвоем с Романовым. И я увидела из партера, что Георгий Александрович безостановочно курит, не в силах вынести скуку мероприятия. Замечаний ему никто не делал…

Сергей Юрский в своей книге прославил огонек сигареты Георгия Александровича в зрительном зале[clxxxv]. Он, как и другие артисты, в этом огоньке увидел символ режиссерской души, соединенной со сценой невидимыми нитями творческой работы… И казалось, это вечно…

В Америке какой-то врач, осмотрев Георгия Александровича, сказал, что если он бросит курить, то проживет еще долго, а если не бросит, то ему осталось жить два года… Из своей жизни я знаю случаи трагических последствий подобных предсказаний… С очень близкими людьми. Убеждена, что эти гадания и предсказания порочны, сознание впечатлительных людей неизбежно подпадает под влияние предсказаний. И самое ужасное, что они часто сбываются. Так и случилось с Георгием Александровичем. Он скончался ровно через два года…

Репетиции «На дне» Георгий Александрович возобновил осенью. Отпуск он провел плохо, пришел в театр больным и… некурящим. Но репетиции шли нормально, артисты за лето, как говорится, «вжились» в свои роли. Георгий Александрович знал, чего хотел добиться в этом спектакле, как всегда, его любимый драматург «откликался» на поиск трагикомического жанра, хотя прежнего огонька, азарта, не было. И вот подошли к третьему действию, еще не

на сцене, а в репетиционном классе, где происходит поиск пластических решений, самый, пожалуй, важный и самый любимый и артистами, и Георгием Александровичем этап репетиционного процесса. Он, по существу, все и определяет. И вот мы все наблюдаем странную картину: Георгий Александрович безучастно смотрит, как артисты «стихийно» ходят по площадке, и… молчит. Казалось, он внимательно следит за происходящим, но на самом деле он был совершенно безучастен. Актеры были в недоумении, но молчали. Кто-то тихо сострил: «Это что, прогон?» Репетиция закончилась в положенное время. Потом Георгий Александрович вызвал меня к себе в кабинет. В его глазах за очками была паника.

«Я не могу работать». — «Георгий Александрович, а о чем вы думали в течение трех часов?» — «Только об одном: хочу курить, хочу курить…»

Мне было пронзительно жалко его, жалко до слез. На другой день он обратился к врачу-психиатру, который сказал нам потом примерно следующее: «Оставьте его в покое, пусть курит, он не выдержит такого напряжения».

Георгий Александрович торжествовал, радовался как ребенок, демонстрируя всем окружающим свое право на курение.

Премьера «На дне» состоялась досрочно. Приехал Михаил Сергеевич с Раисой Максимовной. Спектакль хвалил, после конца пошел на сцену, фотографировался с артистами, — а в спектакле были заняты все наши «звезды»: А. Фрейндлих, Е. Лебедев, К. Лавров, О. Басилашвили, В. Ивченко, Э. Попова, В. Ковель, Ю. Демич, С. Крючкова… Все смеялись, шутили, никто не мог предположить, что это последний спектакль Георгия Товстоногова. Он увлекся тогда инсценировкой чеховской «Дуэли», думал о «Закате», о «Гамлете», но не находил в себе физических сил для репетиций.

«Ну, приду я на репетицию, увлекусь, сниму пиджак, а потом начну хвататься за валидол», — говорил он, когда я пыталась его убедить в том, что стоит только начать репетировать, как он забудет обо всех болезнях. Так хотелось в это верить и всем нам, и ему самому.

Совсем не мнительный человек, он все чаще стал жаловаться на нездоровье, на депрессию, все чаще поговаривал об уходе на пенсию (уйдем, будем писать книгу, вспоминать). Но все это были разговоры, он не мог добровольно навсегда лишить себя возможности приезжать в театр, в свой кабинет, строить планы, обсуждать и организовывать текущую, повседневную жизнь театра, тем более что голова у него была светлая, несмотря ни на что. Георгий Александрович искал режиссеров, говорил с Темуром Чхеидзе о «Коварстве и любви», но Темур тогда серьезно заболел, и поставил в БДТ эту пьесу только в 1990-м году, когда Георгия Александровича уже не стало. Говорил с Резо Габриадзе о постановке «Человека в пейзаже» Андрея Битова, эта вещь ему очень нравилась. Он звонил Эрвину Аксеру[clxxxvi], приглашал Михаила Туманишвили. К сожалению, по разным причинам они не смогли к нам приехать, а приехал американский режиссер из Принстона[clxxxvii]. По нашему предложению он поставил «Стеклянный зверинец» Т. Уильямса. Работа не задалась, к тому же режиссер уехал за неделю до премьеры, чем чрезвычайно удивил нас всех, особенно удивлялся Георгий Александрович, он так и не

нашел объяснения этому поступку. Был Георгий Александрович разочарован постановкой своего ученика В. Воробьева, который поставил «Визит старой дамы» Ф. Дюрренматта. Это был последний спектакль, который вышел при Георгии Александровиче Товстоногове.

10 сентября. Загубье (в деревне, на даче Валентины Павловны Ковель).

Надо будет обязательно ответить на вопрос, почему мы ставили плохие пьесы. Почему люди, воспитанные на классике, вроде со вкусом «не хуже, чем у других», да к тому же призванные воспитывать вкусы зрителей и много за это поощряемые, вдруг берутся за постановку весьма несовершенной по всем литературным статьям пьесы Н. Винникова «Когда цветет акация» или «Общественное мнение» А. Баранги, мучаются над текстом, затрачивают массу времени и усилий на то, что не входит в их прямые обязанности, дописывают и «углубляют», когда рядом лежит совершенный «Разбитый кувшин» Г. Клейста или «Горячее сердце» А. Островского… Имя им — легион.

Можно взять совершенную пьесу и не добиться ничего, можно взять плохую — и стяжать успех. Хотя есть шанс и провалиться, что и случается; а если не провалиться совсем, то почувствовать полное равнодушие зрителей и ощутить собственное глухое разочарование, а это для Георгия Александровича было страшнее провала, потому что именно нечто среднее способно остановить движение театра. Провал же всегда поучителен и дает толчок, импульс к продолжению жизни.

Для Георгия Александровича при выборе пьесы всегда был важен «манок» — в этом незатейливом слове для него был заключен ответ на главные вопросы: «Во имя чего? Почему сегодня, сейчас?» Если ответ соответствовал «пульсу времени» и каким-то, пусть неосознанным, чаяниям современников, то спектакль становился событием на основе переписанной почти целиком и «опрокинутой» с ног на голову пьесы. Так была поставлена «Беспокойная старость» с Юрским, Поповой, Басилашвили.

Иногда мы с Георгием Александровичем проявляли легкомыслие — брали к постановке пьесу «по воспоминаниям», не перечитывая ее, почти не задумываясь. Я никогда в таких случаях не останавливала Георгия Александровича, не настаивала на перечитывании, на обдумывании. Это было бы слишком «умно» для театра, и за многое Георгий Александрович не взялся бы, если бы перечитывал знакомую по прошлому пьесу. Он бы остановился, отказался, и не было бы никаких выдающихся спектаклей. Остановить его ничего не стоило, он многих разумных людей слушал. Я же всегда верила в его интуицию. Шел 1970 год. Столетие со дня рождения В. И. Ленина. Что ставить? Как сейчас помню, название «Беспокойная старость» возникло в ресторане Дома актера, в Москве.

«Все. Решено. Ставим эту пьесу Леонида Рахманова. Интеллигентный человек. Полежаева будет играть Юрский».

Вопрос был решен. Как все это больно сейчас вспоминать… Как все было ненатужно, легко, без предварительных расчетов, с неосознанием риска… Думали, считали, перебирали, словно жизни впереди сотни лет. Был Дом —

театр, где и ошибиться не страшно, были громкие триумфы, неудачи, полуудачи… И казалось, что все еще впереди, а талант режиссера найдет выход из самого трудного положения. Бесконечные мысли и «думанья» сочетались с легкостью, даже с легкомыслием — и с привычкой к риску, без которого нет творчества.

После первой читки с актерами стало ясно, что эту пьесу играть сегодня нельзя. Юрский сказал: «Благодарю за доверие, за назначение на роль Полежаева, но этот текст произносить не могу». Многое объясняла дата написания «Беспокойной старости» — 1937 год. Все было пронизано неприязнью к интеллигенции, и это для нас было неприемлемо.

А тем временем начали строить декорации, отступать было некуда, и мы решили пьесу переписать. Прочитали сценарий «Депутат Балтики», подписанный четырьмя авторами: И. Хейфиц, А. Зархи, Л. Дэль-Любашевский, Л. Рахманов. В фильме по этому сценарию в свое время блеснул Н. К. Черкасов. Сценарий оказался гораздо более живым и лишенным неприятной тенденциозности. Р. А. Сирота притащила в театр том сочинений К. А. Тимирязева (прообраз профессора Полежаева), и Тимирязев нам открылся неожиданно как истинный литератор и поэт. Например, его описание с точки зрения биолога красного цвета и его значения в природе было полно поэтической прелести. Были проштудированы толстенные тома, и пьеса стала наполняться не только живостью, но противоположным смыслом. Полежаев, его жена, его ученики принимали облик русских интеллигентов.

Автор пьесы Леонид Рахманов с некоторым сопротивлением принял наши доводы, но переписывать пьесу отказался, дав нам полную свободу действий с одним условием — сохранить название пьесы.

Весь процесс репетиций проходил в атмосфере импровизации. Вместе с актерским и режиссерским поиском шла работа над текстом. Многое далось, первые три действия мы одолели, артисты почувствовали вкус к процессу. Только так и не удалось до конца переделать четвертый акт, столько было в его сюжете сладкой патоки, умиления от содружества профессора с матросом.

В результате режиссура и артисты создали замечательный, человечный спектакль. С. Юрский, Э. Попова, О. Басилашвили встали выше заданных автором характеров, на сцене жили и действовали умные, светлые и интеллигентные, страдающие люди. Режиссура была полна нежности, даже необычной для Георгия Александровича (это свойство режиссуры особенно отметил Анатолий Эфрос, а также Александр Свободин, написавший об этом спектакле одну из лучших своих рецензий).

Блестяще была разработана сцена Полежаева с женой, когда они, всеми покинутые, бесконечно одинокие и старые, замерзшими пальцами играли на рояле легкомысленный веселый канкан, а затем Шопена. И в глубине сцены появлялся вернувшийся с фронта ученик профессора Бочаров (его играл О. Басилашвили). Он шел долго, словно преодолевая анфиладу пустых комнат, шел к роялю, стоял и молча смотрел на стариков. Прелюд Шопена[clxxxviii] набирал силу, и наконец они увидели, что уже не одни… Это была кульминация, четвертый акт можно было и не играть. Здесь была высокая

простота. Этот спектакль — одно из самых значительных достижений артистов и режиссера, до сих пор недооцененное. Ни капли сантимента — и поэзия человеческих отношений, вызывающая слезы у самого искушенного зрителя.

У начальства спектакль энтузиазма не вызвал. Куда делись патетика, пышные и громкие речи «депутата Балтики»? Уже проявлялась и личная неприязнь «первого лица города» к Юрскому — почему именно он играет профессора, русского ученого, ставшего на сторону советской власти? После этой роли театр представил Сергея Юрского к званию народного артиста, которое он получил… через восемнадцать лет. Уже в Москве.

В спектакле все было непривычно и недостаточно героично. Главная тема спектакля — человеческое одиночество.

Что делать? Читать очередную графоманскую пьесу или писать о любимом Георгии Александровиче? Ох, как это, оказывается, сложно. Пишут многие, вспоминают подробности личных контактов.

Недавно мы выступали по ленинградскому радио. А. Володин сделал мне большой комплимент. Он сказал — все говорили о своих личных встречах, разговорах, а ты сказала о НЕМ. Я не помню, что именно я говорила, но это и есть самое трудное. У того же Володина в «Старшей сестре» есть реплика: «Ты можешь понять, что Наташа Ростова хорошая, ты можешь понять, что она плохая, но ты не можешь понять, какая она на самом деле». Какой он на самом деле, наш Товстоногов? Еще не прошел год после его смерти, и сегодня он мне видится бесконечно добрым, всепрощающим… Это и в самом деле так, хотя многие со мной не согласятся. Он многое прощал людям, особенно близким, тем, кого любил. У него не было намека на злопамятство, он действительно забывал, что хотел забыть. Единственным условием было — мгновенное признание своей вины. Не надо было спорить и объясняться, надо было только сказать: «Да, я была не права». — «Вот это другое дело. Забудем. Перейдем к делу». Никакой злопамятности, никакого «камня за пазухой». Он не прощал людям одного — немотивированной, завистливой или злобной несправедливости. Так было у него по отношению к известному театральному критику Нине Велеховой. Однажды она приехала в Ленинград на обсуждение спектакля Георгия Александровича в Театре Ленинского комсомола «Дорогой бессмертия». Год 1952-й. Спектакль о Фучике на основе его знаменитого репортажа пользовался большим успехом. И, что самое главное, спектакль любили все в самом театре. Он был весьма интересен по форме, наплывы выводили действие из тюремной камеры, и зрелище смотрелось как детектив, хотя само действие разворачивалось спокойно, подробно. Героизм был не парадный, а очень интимный, тихий. И энергия поступков героев была, и был юмор, и хорошие актерские работы — Д. Волосова, М. Мамкиной, Г. Гая, М. Розанова. И совсем неожиданно прозвучали слова Н. Велеховой в присутствии всей труппы, что спектакль мертвый, холодный, как «барельеф на могильном памятнике». Еще что-то в этом роде, все неточно, будто критикесса полностью изолировала себя от переполненного зрительного зала, который реагировал на все происходящее весьма эмоционально. Критик могла придраться к форме спектакля, к некоторым актерским просчетам, к

инсценировке, могла просто сказать, что спектакль ей не нравится, это ее право. Но она зачеркнула главное. Актеры дали ей отпор. Единодушный. Потом выяснилось, что Н. Велехова поклоняется Н. Охлопкову и не приемлет никого, кто, как ей кажется, может с ним соперничать, особенно в области формы. Как часто критики уничтожали предполагаемых соперников, строили свои концепции на уничтожении одних ради успеха других и преследовали «конкурентов», не вдаваясь в существо дела. Была такая критикесса Г. Юрасова, которая ненавидела А. Н. Лобанова всю свою жизнь. Только за то, что он пришел в театр им. Ермоловой после Н. П. Хмелева, которого она боготворила. К несчастью, Хмелев давно умер, а Лобанову удалось поднять театр на небывалую высоту. Юрасовой это было все равно. «Я буду преследовать его (Лобанова) всегда и отравлять ему жизнь», — признавалась она мне в личной беседе, хотя мы с ней едва были знакомы. Вероятно, с Велеховой происходило нечто подобное, может быть, без такой патологической ненависти (разумеется, ни Охлопков, ни Хмелев, эти выдающиеся деятели театра, никакой ответственности за критиков не несут). Георгий Александрович никогда не смог ей простить заведомо предвзятой «критики». Много лет спустя Н. Велехова в печати за что-то снова «лягнула» режиссуру Георгия Александровича, и он написал ей письмо (что делал очень редко) с просьбой: «Забудьте, пожалуйста, о моем существовании. Я никого об этом не просил, а Вас прошу. Даже если Вам понравится какой-то мой спектакль, я не хочу об этом ничего знать». Письмо было вежливое, и больше никогда, ни единым словом Н. Велехова не коснулась работ Георгия Александровича. Это был случай для него исключительный, чаще всего он забывал о плохом, не любил выяснять и уточнять позицию критика. Просил он только об одном — критиковать спектакль, исходя из режиссерского замысла (будто это каждому было под силу). Идеальными критиками он считал П. А. Маркова, М. И. Кнебель, А. Н. Арбузова, К. Л. Рудницкого, К. А. Щербакова, И. Н. Соловьеву. Они и еще некоторые проникали в суть его собственных сомнений, видели все хорошее и плохое, потому что любили театр больше, чем свои амбиции.

Бывать на репетициях Георгия Александровича было счастьем. Особенно, когда он был в ударе и совершал решающие изменения в спектакле, а иногда делал открытия, не осознавая это как открытие, просто он искал всегда «логику неожиданности». А иногда он сам просто чувствовал себя счастливым. Так было, например, во время сценических репетиций инсценировки повести В. Тендрякова «Три мешка сорной пшеницы». Наша инсценировка к этому времени его устраивала, и он чувствовал ту особенную свободу, о которой пишет Питер Брук, говоря о преимуществах работы с инсценировкой. Такое понятие, как «роман жизни», было весьма любимо Георгием Александровичем, он как бы сочинял пьесу сам на основе авторского произведения, иногда сознательно забывая, «что там дальше», и если найденное им действие совпадало с тем, что хочет автор, это доставляло радость ему и артистам. Этот спектакль был одним из выдающихся созданий режиссера, в процессе работы

мы еще этого не знали, не понимали, но все как-то ладилось. Большой удачей была и музыка Валерия Гаврилина, написанная им специально для нас. И вот Георгий Александрович ставит любовную сцену молодых героев, которых замечательно играли Наталия Тенякова и Юрий Демич. Сюжет сцены простой. В холодной и голодной деревне встретились два существа, одинокие мужчина и женщина. Они выпивают, закусывают, и между ними возникает непреодолимая тяга друг к другу, они ложатся в постель. Как всегда, быт у Георгия Александровича строится с учетом мельчайших подробностей, возникают и юмор, и романтика.

На сцене — кровать с большими металлическими шарами, свет на сцене почти исчезает, только сильными прожекторами высвечиваются эти самые шары, а из динамиков раздается пение прекрасного хора мальчиков. И вдруг мы все, сидящие в зале, заплакали, такая высветилась высокая чистота чувств в эту минуту, когда в счастье и не думается, что будет потом… Все изобразительные средства театра соединились в гармонии после нескольких лаконичных и вроде будничных предложений режиссера. Да, он был счастлив и даже подошел, даже подбежал к нам на минуточку, чтобы сказать: «Как мне хорошо, мне очень хорошо…» Такое бывало не часто. Иногда был мучительный поиск, например в «Идиоте», когда ничего не получалось у Иннокентия Михайловича Смоктуновского и даже стоял вопрос о снятии его с роли, о чем сам артист просил…

С этим спектаклем вообще было связано много случайностей, которые все же привели к огромному успеху и артиста Смоктуновского, и режиссера, Георгия Александровича, и всего ансамбля. Еще в Театре им. Ленинского комсомола, после «Униженных и оскорбленных», мы часто говорили о романе Ф. М. Достоевского «Идиот». Это название входило в список моей завлитской мечты, так же, как «Гамлет» и «Горе от ума». Но, перейдя в БДТ, Георгий Александрович несколько охладел к этой идее, и когда решил все же включить это произведение в репертуар, то с условием, что будет ставить другой режиссер. И пригласил из Прибалтики своего соученика по ГИТИСу — режиссера Ланге. У Ланге была своя инсценировка, мы в нее не вмешивались. На роль Мышкина был назначен очень талантливый артист Пантелеймон Крымов. Но он не явился на первую репетицию по причине… запоя. Это была болезнь наследственная, из-за которой артист не смог проявить себя в полную силу и переходил из театра в театр, что везде кончалось плачевно. Однако Георгий Александрович его очень ценил, он замечательно играл Кулигина в «Грозе» и ряд других ролей, поэтому, несмотря на скандал в Театре Ленинского комсомола, Георгий Александрович пригласил Крымова в БДТ, откуда ему, увы, пришлось уйти из-за сорванной репетиции. Театр остался без Мышкина. Репетиции были отменены, Ланге уехал. Но у всех в театре осталось обидное ощущение чего-то незавершенного, и Георгий Александрович все-таки решил сам поставить «Идиота». Стали искать инсценировку, перебрали все имеющиеся, читали и Тальникова, и Ю. Олешу — нас ничто не устраивало. Ю. Олеша тогда был в тяжелом материальном положении и слишком увлекся социальными мотивами: разоблачением Тоцкого и других «представителей

буржуазного мира». Впоследствии эта инсценировка была использована в Театре им. Е. Б. Вахтангова, но особого успеха театру не принесла. Мы с Георгием Александровичем решили делать собственную инсценировку. Это была наша первая инсценировка, но было очевидно, что в самом романе столько заключено драматургии, что нам и работать придется немного, надо только найти ход. И он, по нашему мнению, был найден. Это был путь князя Мышкина на свою Голгофу, и значение роли Мышкина было для нас все определяющим. Инсценировку сделали очень быстро, но… Кто же будет играть Мышкина? В труппе такого артиста Георгий Александрович не видел, хотя желающих было много. И тут опять случай. Наши артисты в то время снимались на студии «Ленфильм», и в один прекрасный день к Георгию Александровичу пришли Евгений Лебедев и Владислав Стржельчик. Они ему рассказали о странном артисте, который только что снялся в фильме «В окопах Сталинграда» («Солдаты»), и им показалось, что он подходит для роли Мышкина. Пока он никому не известный артист вспомогательного состава московского Театра им. Ленинского комсомола — Иннокентий Смоктуновский. Георгий Александрович заинтересовался этим артистом и, узнав, когда будет показ «В окопах Сталинграда», вместе со мной отправился на «Ленфильм». Иннокентий Михайлович очень хорошо сыграл Фарбера, но от Мышкина это было весьма далеко. И все же артист заинтересовал Георгия Александровича: «Надо попробовать, у него есть что-то в глазах, и чувствуется индивидуальность». Он познакомился с Иннокентием Михайловичем и пригласил его в театр на встречу для разговора. Сказал, что это срочно. На другой день Кеша пришел в театр. Встреча происходила в моем кабинете. Вид у артиста был весьма болезненный, какой-то запущенный. Узнав, что от него хотят, сильно заволновался и стал отказываться: «Ой, что вы, я этого никогда не смогу, у меня не получится, я ничего подобного не играл». Но Георгий Александрович настойчиво убеждал его согласиться, и наконец согласие было получено, и все было оформлено в тот же день, благо Смоктуновский был абсолютно свободен, никто им не интересовался.

Сложная, нервная натура… Не все ладилось с распределением ролей, все время сомневался в себе Смоктуновский. Георгий Александрович взял себе в помощники Розу Абрамовну Сироту, которая все свое время в основном посвящала Иннокентию Михайловичу. Это стоило ей больших нервов, особенно в то время, когда Георгий Александрович уехал на довольно длительный срок (не помню куда, кажется, в Прагу, где он с Агамирзяном ставил «Оптимистическую трагедию»). После приезда Георгия Александровича Роза Абрамовна попросила освободить ее от работы или дать другого артиста, у нее со Смоктуновским ничего не получается… Решили дать роль другому артисту, который, правда, об этом так никогда и не узнал, так как вечером того же дня Георгий Александрович пришел на репетицию попробовать еще раз все-таки Смоктуновского. Эта репетиция совершила решающий перелом, это был один из редких моментов, когда определяется судьба большого успеха, казалось бы, в безнадежной ситуации. Репетиция длилась очень долго, часа четыре, причем Георгий Александрович целый вечер репетировал только один

эпизод — первое появление Мышкина в доме Епанчиных, сцена, когда князь увидел портрет Настасьи Филипповны. Тут на практике был применен метод действенного анализа, очень подробно и конкретно. В репетиционном зале поставили два стула, на одном из них стояла фотография Нины Ольхиной, исполнительницы роли Настасьи Филипповны, на другом сидел Смоктуновский. Георгий Александрович попросил артиста неотрывно смотреть на портрет, вглядываться в него и произносить один и тот же текст: «В этом лице страдания много. Особенно вот эти точки возле глаз». По просьбе Георгия Александровича артист то подвигался к портрету вместе со стулом, то отодвигался, ни на миг не отвлекаясь от портрета. «Мы не уйдем отсюда, Иннокентий Михайлович, пока вы не заплачете: ни в коем случае не в голос, а внутренне, это будет значить, что вы все поняли и увидели наперед трагический финал», — примерно так говорил Георгий Александрович. И вдруг произошло чудо — артист как-то странно поднял руку, откинувшись на спинку стула, возникла та неповторимая пластика Смоктуновского, которая отличала его потом от всех других артистов, и у него покраснели от слез глаза. Он уже по-другому говорил текст, не формально, а с теми знаменитыми интонациями, которые потом покоряли зрителей — и потрясали. Все было решено, дальше все было вопросом времени, и Смоктуновский наутро после премьеры «проснулся знаменитым». Очень много дала ему сцена, которая была только в нашей инсценировке, потому что «нормальному» артисту ее не сыграть. Это сцена у гостиницы, где на Мышкина с ножом нападет Рогожин. Эта сцена состояла из монолога Мышкина, почти бессвязного, лихорадочного, где он «видит глаза» и полон самых ужасных предчувствий.

Конечно, на той решающей репетиции сыграла свою роль кропотливая работа Сироты, внутренняя подготовка все время шла, но все это стало вдруг наглядным, пластически выражающим весь подсознательный процесс, который происходил с артистом. Все это и совершилось во время той вечерней репетиции. Дальше все решало ВРЕМЯ. И перед зрителями явилось чудо — тридцатитрехлетний Иннокентий Смоктуновский в роли князя Мышкина из мира Ф. М. Достоевского. Не будет кощунством назвать это явлением Христа, настолько он был пронзителен и чист в своем пути на Голгофу, в небытие… И без воскрешения. Он играл гениально, и когда по воле режиссера он шел из кулисы в кулису и вдруг останавливался, пристально вглядываясь в зрительный зал, каждому зрителю казалось, что он вглядывается в его душу, что он существует на сцене только ради него. В 1958 году нужен был такой герой, человек не от мира сего, который «недавно в мир пришел и только лица видит».

Надо ли гению в лицо говорить, что он гений? Всякий ли это выдержит, явившись из неведения? Иннокентию это сказали в лицо многие, в том числе внук писателя Андрей Федорович Достоевский. Но это уже другая тема. Был оглушительный успех, люди смотрели спектакль по нескольку раз, а потом было безусловное признание в Лондоне, во многих городах нашей страны. Так родился великий артист XX века Иннокентий Михайлович Смоктуновский, и главную роль в этом рождении сыграл Георгий Александрович Товстоногов.

Д. М. Шварц готовила текст специально для этого издания. Перв. публ. фрагментов: Шварц Д. Дневники и заметки. — СПб., 2001.

[clxxvii] Дочь Д. М. Шварц, Елена Андреевна Шварц.

[clxxviii] «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского, «Этот пылкий влюбленный» Н. Саймона.

[clxxix] Статья «Необычайные страдания одного директора театра», где фигурируют два директора — в сером и коричневом (по цвету сюртуков).

[clxxx] Ефремов дважды пытался сократить численность труппы МХАТа — в начале и под конец своего мхатовского периода; в 1987 году театр разделился на два МХАТа — им. А. П. Чехова (под руководством Ефремова) и МХАТ им. М. Горького (во главе — Т. В. Доронина).

[clxxxi] Спектакль по пьесе Г. Филдинга поставил в БДТ Г. Г. Никулин (1955).

[clxxxii] В. П. Полицеймако приглашал Товстоногова на постановку спектакля «Преступление Энтони Грэхема» по роману Д. Гордона (премьера 11 июня 1956 г., реж. Г. Г. Никулин, худ. рук. постановки Г. А. Товстоногов).

[clxxxiii] «Обрыв» по роману И. А. Гончарова поставила Н. С. Рашевская, «Ученик дьявола» Б. Шоу поставил М. В. Сулимов, оба — 1956 г.

[clxxxiv] Постановление ЦК ВКП (б) 1946 года «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», в котором было, в частности, подвергнуто уничтожающей критике творчество А. А. Ахматовой и М. М. Зощенко.

[clxxxv] Глава «Репетирует Товстоногов». См.: Юрский С. Кто держит паузу. — Л., 1977. — С. 45 – 62.

[clxxxvi] О режиссерских планах Эрвина Аксера в БДТ см. его письмо Товстоногову в разделе «Письма» этого издания.

[clxxxvii] Н. Джексон. Премьера 19 апреля 1988 г.

[clxxxviii] Этюд Ф. Шопена № 3 ми-минор.

Елена Шварц
ВОЗДУХ ЮНОСТИ

Хочу предварить эти случайно пришедшие на ум воспоминания о Георгии Александровиче Товстоногове словами о том, что труднее всего писать о людях, без которых твоя жизнь с самого начала была бы другой. Вспоминать о нем или вспоминать саму атмосферу великого театра, в которой я росла, все равно что припоминать воздух, которым дышал в юности.

Не помню, когда я впервые увидела Георгия Александровича Товстоногова. Но запомнила впервые, когда мама привела меня к ним в гости на Суворовский проспект. В детской мы с Никой и Сандриком (им было тогда лет шесть и восемь соответственно, а мне четыре) сразу стали играть в популярную тогда игру — рабочие и полицейские. Полицейских было двое, а рабочий всего один — я. Рабочий объявлял забастовку, за это представители власти начинали избивать его дубинками, скрученными из газет. Если рабочий не сдавался (а он, естественно, не сдавался), полицейские выкручивали ему руки и пытались связать. В разгар этой зверской игры в комнату вошел Георгий Александрович, еще худой и молодой. Увидев эту дикую сцену, он бросил на сыновей стремительный и строгий взгляд, один единственный, и вышел. Они оцепенели от этого взгляда и бросили свои дубинки в угол. Я призывала их возобновить игру, но они только качали головами и смотрели, набычившись, в

пол. Я видела, что они испугались, и мне, вольнолюбивой безотцовщине, это было невероятно странно. Такую он имел над ними власть. И не только над ними.

Позднее, когда мне было лет двенадцать, Георгию Александровичу пришла в голову мысль попробовать меня в роли слепоглухонемой девочки в пьесе «Сотворившая чудо» американского драматурга Гибсона. Наверно, вот эта моя вольность и диковатость побудили его к этому. Пьеса рассказывала о борьбе этой девочки с воспитательницей не на жизнь, а на смерть, и заканчивалась, разумеется, победой воспитательницы, пробуждающей терпением и любовью человеческие чувства в этом ребенке. Я было загорелась этой мыслью и по этому поводу прочла книгу Станиславского «Работа актера над собой». Но потом Г. А. разочаровался в пьесе, и все само собой закончилось.

Я часто бывала в театре тогда, особенно на просмотрах. Не говорю уж о гастролях, на которые мама два раз брала меня с собой в 1959 году в Тбилиси и в 1961 году в Киев, когда я вообще не выходила из театра и даже играла девочку с булкой в «Иркутской истории», заменяя оставшуюся в Ленинграде «актрису». Мама, Дина Морисовна Шварц, была знаменитым завлитом БДТ. На ее примере я поняла, что настоящий завлит — это идеальный собеседник и соработник своего режиссера. Без режиссера нет и завлита. Мама работала с Г. А. Товстоноговым с 1949 года. Георгий Александрович не мог без нее репетировать, не с кем было советоваться, не на ком проверять найденное. Если ее (редчайший случай) не было, он забегал во все кабинеты и сердито спрашивал: «Где Дина?» Кроме этого, она приводила в театр драматургов, таких, как Володин, Вампилов. Она же ездила в разные города искать актеров или просто уводила их из других театров. И, читая бесчисленную тьму графоманских пьес, всем графоманам писала письма. Писала инсценировки, иногда не подписывая своего имени, что меня раздражало в юности. Как же так? — говорила я. А она отвечала, что театр — общее дело, не важно, кто, что инсценировал, важно, чтобы это было удобно ставить. И в театре надо раствориться.

Г. А. казался мне человеком очень деликатным, тонким. Очень приметливым. Так, когда у меня почему-то годам к тридцати потемнели волосы, он был единственный, кто это заметил. И сказал мне об этом. Я сама не замечала. Он трогательно любил своего скотч-терьера Маврика, чем-то в облике и повадках напоминавшем хозяина, как, впрочем, все собаки.

Один раз он рассказал мне странную историю, которую, кажется, никто не знает. Когда он преподавал в Тбилиси, еще совсем молодым, у него на курсе была студентка-персиянка. Однажды она сказала, что умеет колдовать и гадать. Вроде Джуны Давиташвили. Студенты попросили ее показать это умение. Для начала она устремила на одного студента взгляд, и он оцепенел, тело его стало бесчувственным. Она умела гадать на кофе. И Г. А., который не верил в гадание, попросил ее ради шутки все же сказать, что его ожидает. Она, посмотрев на дно кофейной чашки и, кажется, на его руку, сказала, что он родился в далеком большом городе, там прославится и там же умрет. Это рассмешило студентов, они были уверены, что он родился в Тбилиси, ведь он

жил там всю жизнь до этого. И только он не смеялся потому, что знал, что увидел свет в Петербурге.

Когда не стало Георгия Александровича, мама потеряла смысл жизни. Она продолжала работать в этом обреченном театре, так же как белка не может оставить своего колеса, пока жизнь не иссякнет.

Написано специально для этого издания в 2005 г. Публикуется впервые.

Исаак Шварц
КРУГ НАШЕЙ ЖИЗНИ

Без БДТ, без Товстоногова моя жизнь сложилась бы совершенно иначе. Вот теперь, когда мой БДТ осиротел, не стало Товстоногова, не стало многих моих любимых артистов, когда приходится ехать по Фонтанке мимо театра у меня остро щемит что-то. Становится очень-очень грустно, ну, буквально до слез… Я человек не такой уж сентиментальный, но так получается. И ничего с этим поделать не могу.

Театр я полюбил с детства, наверное, с того дня, когда сестра привела меня, шестилетнего мальчишку, в Оперную студию Консерватории на оперу «Русалка».

После спектакля, помню это отчетливо, несколько дней находился под сильнейшим впечатлением, ходил, бродил по нашему Поварскому переулку и переживал судьбу Наташи: какая она несчастная и какой подлец князь, который бросил ее, и как жалко старика мельника.

Мои старшие сестры занимались музыкой, а меня родители считали неспособным. Однако я сам стал подбирать одним пальцем на рояле разные мелодии. Помню «первого учителя» — скрипача дядю Борю, ухаживавшего за моей, довольно привлекательной, старшей сестрой. Он тоже на рояле играл одним пальцем и научил меня нескольким народным песням. Вообще-то музыка в нашем доме звучала целыми днями и никогда мне не надоедала. А став старше, я ее полюбил. Ну и, прежде всего, — театр. Слава Богу, в начале тридцатых годов телевизора не было, портить детский вкус было некому, и частые посещения дневных спектаклей в Мариинском театре, Малом оперном, в ТЮЗе были огромной радостью.

В 1932 году меня приняли в Дом художественного воспитания детей (ЛДХВД), который в 1935-м влился в художественный отдел только что открывшегося Дворца пионеров.

Но, как говорится, «недолго музыка играла» в нашей семье.

В начале 37-го, достопамятного года арестовали, как выяснилось через несколько десятилетий, ни в чем не повинного моего отца и этапом с другими несчастными послали умирать в лагеря уничтожения Дальстроя, на Колыму, где его вскоре и расстреляли. А маму, меня и сестренок выслали в Киргизию. На этом оборвалось мое «счастливое детство». Так как мама была учительницей литературы, то ей, естественно, как жене «врага народа», запретили преподавать литературу и язык, и я вынужден был зарабатывать

деньги, давая уроки начинающим и работая пианистом в балетных классах Киргизского Национального театра. И, конечно же, приходилось посещать общеобразовательную школу. В те времена город Фрунзе только начинал походить на город, найти пианино, на котором можно играть, было большой редкостью.

И все же судьба улыбнулась мне — как-то в наш двор заглянула старушка, маленькая, с розовыми щечками. В руках у нее была старая толстая, истрепанная записная книжка. Заглянув в нее, она сказала: «Дети, а кто здесь Изя Шварц?» Помню, в эти минуты мы с азартом играли в «орлянку». И все же она меня из игры вырвала и представилась: «Не пугайтесь, я тоже ссыльная. Я графиня Мария Эдуардовна Фере. Мой сын Володя Фере — свободный гражданин и приехал сюда развивать киргизское искусство. Я слышала, что вы неплохо играете на рояле, брали уроки у замечательного педагога Леонида Владимировича Николаева и даже имеете от него рекомендательное письмо. Чем смогу, я вам помогу. Познакомьте меня с вашей мамой».

С того дня между мамой и этой удивительной старушкой началась большая дружба, продолжавшаяся всю отмеренную им Богом жизнь. А для меня начались уроки композитора Владимира Георгиевича Фере, который не только обучал меня основам теории музыки, но и в то время, когда отлучался по делам в Киргостеатр, предоставлял мне свое пианино.

Видимо, в это время, а, пожалуй, даже раньше, в результате всего пережитого, прорезался во мне «композиторский голос», возникла тяга к сочинительству.

Иногда я зарабатывал «на жизнь, на мелкие расходы», «озвучивая» в нашем летнем кинотеатре немые картины. Это было незабываемо. Летний кинотеатр, крыши нет, над головой южное небо, темное-темное, усеянное мириадами звезд.

На разбитом рояле я играл не танго и фокстроты, как это было принято у таперов, а импровизировал, сочинял свою музыку — соответственно происходящему на экране! И делал это с огромным удовольствием.

И вот случай из той моей жизни, почти фатальный — как бы предчувствие будущей моей судьбы композитора, написавшего музыку к ста двадцати семи фильмам. Однажды, когда кончился последний сеанс (показывали фильм «Человек из ресторана»), подошел ко мне красивый, представительный мужчина, поцеловал меня и сказал: «Ты далеко пойдешь, парень!» Я захлопал глазами: он словно с экрана сошел. Я его только что видел в роли героя фильма, Соколина! Так оно и было. Этим человеком оказался знаменитый Иван Иванович Коваль-Самборский, звезда немого кино, актер Театра Мейерхольда. Позже оказалось — тоже ссыльный. Вот так, можно сказать, он меня благословил.

Еще одной важной встречей стало в те годы знакомство с родной сестрой Шостаковича, естественно, тоже ссыльной, Марией Дмитриевной. Очень добрый, отзывчивый человек, Мария Дмитриевна была прекрасной пианисткой. Ее ссылка закончилась намного раньше нашей, и перед отъездом она сказала

мне, что когда мы вернемся домой, она меня обязательно познакомит с Дмитрием Дмитриевичем. Что и произошло в 1945 году, когда ссылка с мамы была снята, и я, вместе с женой и ребенком, приехал в Ленинград. Меня приняли на композиторский факультет в класс профессора Бориса Александровича Арапова. Закончил я консерваторию в 1951 году уже по классу Ореста Александровича Евлахова, так как еще в 1948-м моего любимого профессора отстранили от преподавания композиции.

Я начал работать над симфонией, но уделять много внимания сочинительству не удавалось, так как надо было зарабатывать на хлеб насущный. Тогдашняя моя музыкальная деятельность меньше всего походила на композиторскую. Я руководил самодеятельными хоровыми коллективами на фабрике «Большевичка», в клубе им. Десятилетия Октября, в институтах, а также давал частные уроки. Вот почему моя работа над симфонией сильно затянулась, и я ее закончил в 1954 году, посвятив памяти композитора Леона Хаджи-Эйнатова. Это был прекрасный музыкант, молодой, красивый, он прекрасно владел секретами оркестровки, сколько полезного я почерпнул в общении с ним! Он умер в самом расцвете сил, его, пятидесятилетнего, хоронили в день премьеры Десятой симфонии Шостаковича. И Дмитрий Дмитриевич, вместо того, чтобы сидеть в зале Филармонии на генеральной репетиции, приехал на похороны Хаджи-Эйнатова! Так мог поступить только Шостакович, человек величайшего благородства и высшего чувства гражданского долга!

С 1954 года, пожалуй, может идти отсчет моей профессиональной композиторской работы. В те годы мою симфонию часто играли в Ленинградской филармонии, на других концертных площадках. С сердечной теплотой и благодарностью вспоминаю имена тех дирижеров, которые оказали мне своим исполнением великую честь: Курт Зандерлинг, Карл Элиасберг, Арвид Янсонс, Борис Хайкин, Эдуард Грикуров, Николай Рабинович… Филармоническая публика, как известно, довольно требовательная и даже придирчивая, отнеслась к моей музыке тепло и сочувственно. Во время одного из исполнений в Филармонии, ко мне подошел Леонид Якобсон, тот самый гениальный балетмейстер, и сказал, что симфония ему очень понравилась: «Я хочу, чтобы вы написали мне балет». И добавил, что собирается показать эту симфонию в Москве балетному коллективу Большого театра. Я сказал: «Пожалуйста».

Якобсон отправился в Москву, показал магнитофонную запись моей симфонии не только активу балета, но и худсовету театра, пригласив на «смотрины» Д. Д. Шостаковича (в то время он служил официальным консультантом Большого театра), Арама Ильича Хачатуряна, Дмитрия Борисовича Кабалевского и Василия Кухарского.

По словам Якобсона, музыку «единодушно» одобрили, она понравилась Галине Улановой. Балерина ему сообщила, что в Ленинграде живет Александр Белинский, у которого уже есть готовое либретто по роману Тургенева «Накануне».

Тут же дирекция Большого заключила со мной договор, дали солидный

аванс, и я приступил к сочинению балета. Когда музыка была готова, я на рояле сыграл ее на худсовете. Вернувшись домой, я получил вдогонку от директора Большого театра Михаила Ивановича Чулаки письмо, заверенное печатью: «Ваша музыка единодушно признана яркой, талантливой, сценичной»… Начались репетиции, но, увы, Галина Уланова сорвала мениск, премьеру отложили на неопределенное время. Вскоре М. И. Чулаки (моего благодетеля) сняли с должности директора. Как всегда в таких случаях, раскрутились большие интриги (конечно, не против меня, а против Улановой), и через пару месяцев я получил официальный отказ театра «в связи с болезнью главной балерины» и требованием вернуть аванс.

Итак, я получил двойной удар, моральный и еще более для меня чувствительный — материальный. Впрочем, театр проявил благородство: зная, что я человек не богатый, постановили удерживать с меня как бы алименты, что дало возможность театру «обогащаться» за мой счет в течение двух-трех лет…

Судьба балета на том не закончилась. Наш Малый оперный театр включил «Накануне» в репертуар, и премьера прошла с большим успехом.

Как-то в Союзе композиторов на театральной секции меня попросили сыграть музыку балета.

После показа ко мне подошел высокий, импозантный человек: «Я хочу серьезно поговорить с вами». Это был зав. музыкальной частью БДТ Николай Яковлевич Любарский. Он сказал: «Мы покажем вашу музыку новому руководителю театра Георгию Александровичу Товстоногову. Я уверен, что он пригласит вас написать музыку к спектаклю “Идиот” по роману Достоевского».

Предложение это оказалось заманчивым и почетным! У меня просто дух захватило!

До прихода Георгия Александровича Товстоногова в БДТ я часто бывал в этом театре и был большим поклонником его. Там играли мои любимые актеры: Елизавета Маврикиевна Грановская, Василий Яковлевич Софронов, Виталий Павлович Полицеймако, Ольга Георгиевна Казико, Александр Иосифович Лариков и, конечно же, очень тогда молодые блистательные, талантливые Ефим Копелян, Людмила Макарова, Владислав Стржельчик.

Не скрою: тайно я был влюблен в очаровательную Нину Ольхину! Про себя называл ее «девушкой моей мечты», мысленно сравнивая ее с героиней нашумевшего тогда трофейного фильма. Да что там говорить, вспоминаю это время и этих актеров, как прекрасный, дивный сон!..

Ну, и, конечно же, имя Георгия Александровича Товстоногова для меня звучало достаточно ярко. Еще до разговора с Любарским я видел спектакли в Ленкоме и особенно поразившую меня «Оптимистическую трагедию» в Александринке. Уже тогда я понял, что в театр пришел поразительно мощный режиссер.

К тому времени имя Товстоногова было буквально у всех моих друзей, любителей театра, на слуху. Я слышал много прекрасных отзывов просто от знакомых, смысл их сводился к одному: в Ленинграде, наконец, появился уникальный талант, выдающийся режиссер, которому подвластно все! Запомнился мне и спектакль «Лиса и виноград», кстати, прекрасную музыку к

спектаклю написали мои близкие друзья композиторы Надежда Симонян и Юрий Прокофьев.

И вот теперь сам великий Товстоногов приглашает меня писать музыку, да еще к такому спектаклю. Говоря честно, я немножко сдрейфил. Ведь никогда до этого мне вообще не приходилось писать музыку к драматическому спектаклю, да еще такого масштаба. После больших колебаний, сомнений, после настоятельных советов Н. Я. Любарского и моего сердечного друга Леонида Вениаминовича Якобсона, с которым я в то время работал над музыкой к балету, — я рискнул и согласился…

Первая встреча и знакомство с незабвенным Георгием Александровичем в мельчайших деталях ярко запечатлелась в памяти, как будто не полвека прошло, а было только вчера! Произошло это утром в зале театра. На сцене устанавливались какие-то декорации, прохаживались, разговаривая между собой, актеры в обычных своих костюмах, ну, в общем, будничная обстановка. На меня никто никакого внимания не обращал, все шло своей обыденной чередой, пока, наконец, не подошел ко мне Г. А. в сопровождении Любарского. Хозяин был строг, немногословен, как показалось мне, весьма официален, говорил низким тембром, как бы немножко в нос, и очень коротко изложил свои представления о музыке к этому спектаклю.

Помню, меня удивило, что он не поинтересовался, писал ли я вообще когда-либо музыку к драматическим спектаклям. Не скрою, меня это несколько смутило. Встреча наша, к которой я так тщательно готовился, была чрезвычайно короткой, так как он вроде бы куда-то очень торопился. Напоследок Г. А. поинтересовался, читал ли я роман. В быстром темпе я успел ответить (и это было чистой правдой), что не только роман, но почти все, написанное Достоевским, исключая, пожалуй, дневники, я читал, читаю лет с пятнадцати и пока что считаю его самым близким моему сердцу писателем. Не думаю, что все в моем ответе Г. А. воспринял, как «истину в последней инстанции»! Но какое-то подобие интереса ко мне, то ли любопытство, то ли какая-то смешинка, как мне показалось, в глазах его промелькнуло. Напоследок он дал мне свой домашний телефон и попросил позвонить ему как можно скорее, дабы мы встретились в спокойной обстановке у него дома, чтобы поговорить о романе и о Достоевском более обстоятельно. Вся эта первая встреча, знакомство продолжались минут десять-двенадцать, не более. Я был взволнован и слегка смущен. Рядом со мной был Николай Яковлевич, который, наверное, почувствовав мое состояние, по дороге успокаивал меня и говорил, что я наверняка понравился Товстоногову, советовал не обращать внимания на официальный тон и краткость этой встречи.

«Уверяю вас, послушает вашу музыку Г. А., и все станет на место!» — утешал меня Любарский и вручил сценарий спектакля «Идиот».

В те времена мы жили с Г. А. на одной улице — Савушкина, почти рядом. Помню эту квартиру (видимо, она была соединена из двух, на одной половине Г. А., на другой Натэлла Александровна с мужем Евгением Лебедевым). Встреча у Г. А. дома врезалась в память тем, что Г. А. меньше всего говорил о спектакле. А больше интересовался, что я думаю о романе, каким представляю

себе князя Мышкина, каким вижу этот треугольник — князь Мышкин, Рогожин, Настасья Филипповна. Коротко, ясно, четко Г. А. охарактеризовал и дал глубокий анализ каждого из этих персонажей и их взаимоотношений. На этот раз здесь, в домашней обстановке, был приветлив, благосклонен и просил меня как можно быстрее сесть за работу и придумать главную тему спектакля, а также музыкальные характеристики главных персонажей романа. Он как бы давал мне полную свободу музыкального решения. Впрочем, и в дальнейших наших совместных работах (а всего я написал музыку к шести его спектаклям), он ни в чем не стеснял меня, никогда не навязывал готовых рецептов.

Ушел я тогда от него в приподнятом настроении и с горячим желанием на самой высокой планке своих возможностей выполнить его пожелания.

Эскизы музыки к «Идиоту» вскоре были готовы. Г. А. и Любарский одобрили их почти без всяких изменений. А я попросил разрешения присутствовать на репетициях. Вот репетиции Товстоногова, его работа с актерами, с художником, со светом — все это было для меня огромной школой! Я сравнивал репетиции Товстоногова с репетициями Евгения Александровича Мравинского, которые я в свое время усердно посещал, и находил очень много общего в работе этих выдающихся мастеров. К главной цели — создать мощное, единое целое, то ли в виде спектакля, то ли в форме симфонии, они шли разными путями, но результат был убедительный. Я понимаю, что всякое сравнение «хромает». Не слишком ли я увлекаюсь, сравнивая методы работы этих двух художников? Попытаюсь в нескольких словах выразить свою мысль. Вот сижу я на репетиции (была осень 1945 года) новой тогда Девятой симфонии Шостаковича. В зале шум от настраивающихся инструментов. Вдруг зал стихает — пришел Главный. Наверняка, Мравинский прекрасно изучил партитуру и очень хорошо знает, что надо требовать от оркестра. Наверняка, каждый из оркестрантов, зная высочайшую требовательность маэстро, назубок выучил свою партию. И вот из этой мозаики многоголосия дирижеру предстоит собрать целое. Начинается игра. По ходу дела дирижер останавливает оркестр и дает очень короткие реплики тому или иному музыканту. Потом разучивает трудные куски целиком всем оркестром, потом группами инструментов… И вся эта кропотливая работа идет над каким-нибудь кусочком или фразой. Но дирижер знает, что он хочет, и своей могучей волей фокусирует волю стоголосого оркестра. И так постепенно, от репетиции к репетиции, возникает целое… Подчеркну, что все, весь оркестр подчинены одной воле — дирижера, никаких обсуждений или возражений, никакой полемики с дирижером не может быть. Дирижер знает, что он хочет. Таким был Мравинский и другие великие дирижеры.

Но вот сижу я на репетиции Товстоногова и вижу: режиссер и актер обсуждают, как бы на равных, тот или иной кусок роли, причем Г. А. очень внимательно прислушивается к пожеланиям, а иногда и к возражениям актера, полемизирует, ну и не всегда последнее слово за Г. А. Если актер или актриса придумали что-то убедительное, он немедленно с этим соглашается. Мне порой казалось, что в этом свободном, как бы на равных, обсуждении рождается то единственное, оптимальное решение. Непринужденная обстановка меня всегда

подкупала. Но наступает момент, когда, например, звучит монолог, тут-то врывается голос режиссера: «Остановитесь, здесь надо делать не то, а другое, и вот почему. Ну-ка, попробуйте еще раз». И я, сидя в зале, ощущаю, как совершенно поменялась ситуация. Все стало более выразительно, выпукло! На такие, вроде бы, мелочи я стал обращать внимание, наблюдая, как режиссер, да еще такой великий, гениальный, как Товстоногов, лепит сценический образ. Не могу объяснить словами, ибо в этом деле я полный дилетант, но как музыкант, привыкший разговаривать не словами, а звуками, я, тем не менее, много полезного для своей работы композитора почерпнул у Товстоногова.

Не могу не поделиться своими впечатлениями от премьеры «Идиота» со Смоктуновским в роли князя Мышкина, Евгением Лебедевым в роли Рогожина, Ниной Ольхиной в роли Настасьи Филипповны. Если память не изменяет мне, это был конец 1957 года. Не так уж много сохранилось зрителей этой потрясающей премьеры. Я один из этих счастливчиков.

Впрочем, недавно в каком-то интервью Юрий Темирканов вспомнил о своей работе в театре, и, особенно, о том времени, когда присутствовал на репетициях — уроках Товстоногова. Думаю, когда маэстро Темирканов встал за пульт главного дирижера Мариинского театра и поставил оперы Чайковского «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», ставшие непревзойденными шедеврами не только по музыкальному решению, но и по режиссерскому прочтению (лучших «Онегина» и «Пиковой дамы» я в своей жизни не слышал и не видел), наверняка кое-что из опыта общения великого дирижера с Товстоноговым ему пригодилось.

В процессе репетиций Иннокентий Михайлович довольно часто общался со мной. Мне даже казалось, что он был очень скромным и стеснительным в общении с другими актерами. После премьеры по городу, конечно, разнесся слух — родился гений. Помнится вскоре Кеша (так мы его все звали) приехал ко мне в гости в Дом творчества композиторов в Комарово и, услышав мои восторженные похвалы, очень скромно сказал: «А знаешь, Исаак, я ведь “Идиота” так и не прочитал целиком». «Как же так?» — спросил я в некотором потрясении, на что Кеша ответил: «Я читал только инсценировку и в основном работал с Розой Абрамовной Сиротой». Я подивился гениальности Кеши. Боюсь, однако, он не сказал мне чистую правду.

Вспоминаю работу над музыкой к «Горе от ума». Г. А. просил меня музыкой решить образ главного героя. Чацкого играл очень хороший артист, увы, покойный ныне Миша Волков, человек мягкий, симпатичный, добрый, но, глядя на него, я никак не мог придумать тему такого патетического характера, как задумал Г. А. Ничего у меня не получалось. Помнится, после музыкального номера «Суматоха в доме Фамусова» в связи с ожидавшимся приездом Чацкого получалась такая быстрая, тревожно-напряженная музыка. Сам Чацкий, по мысли Товстоногова, должен был не просто входить, а как бы влетать в дом. И тут требовалась главная тема Чацкого, тема, которую я никак не мог найти. И вдруг, как вихрь, появляется страстный, горделивый, мужественный Чацкий — блистательный Сергей Юрский, и, скажу честно, у меня мгновенно рождается музыкальная тема, которая становится главной темой спектакля. У меня такие

озарения бывали нечасто, и я бесконечно признателен Сергею Юрскому. Я сидел рядом с Г. А. и уже напевал эту тему, но, увы, бывает же такое, мешал мне цилиндр на голове Юрского. Что-то шагаловское промелькнуло в его облике, и я тихонько сказал Товстоногову: «Попросите Юрского, пусть снимет с головы цилиндр». Реакция Товстоногова была мгновенной. Он крикнул в микрофон: «Сережа, снимите цилиндр и больше его не надевайте во время спектакля».

Все дальнейшее было для меня чрезвычайно просто. Я придумывал музыку просто по ходу спектакля. Так родилось тема Молчалина и Софьи. Несравненный Молчалин, лучшего быть не могло, — Кирилл Лавров и удивительно точно подобранная Софья — Татьяна Доронина. А затем поразительная моя находка, которой горжусь до сих пор. Она могла родиться только благодаря товстоноговскому приему, когда начиная с тихого-тихого шепота, постепенно усиливаясь, передавалась из уст в уста фраза «Чацкий с ума сошел», «Чацкий совсем с ума сошел». Все это превращалось в какую-то вакханалию, и вот тут пригодилось мое умение симфонически трансформировать тему, доводя ее до большой, мощной кульминации. Под эту музыку завертелся круг с манекенами, портретно изображавшими персонажей. В этом эпизоде всегда раздавались сильные аплодисменты!

С гордостью вспоминаю, как присутствовавший на спектакле Дмитрий Дмитриевич Шостакович жал мне руку, быстро приговаривая и многократно повторяя слова в обычной своей манере: «Вы просто молодчина. Это просто замечательно, это потрясающе…»

С работой над музыкой «Горе от ума» связаны и некоторые печальные воспоминания. После кончины Николая Яковлевича Любарского встал вопрос о новом дирижере. Я написал довольно сложную, трудную партитуру. Надо было найти соответствующую кандидатуру. Мне не было известно, что дирекцией театра ведутся переговоры с зав. музыкальной частью Ленкома Семеном Розенцвейгом, хорошим, опытным театральным дирижером. В это же время, поскольку сроки поджимали, я и сам искал опытного дирижера, который бы записал мою музыку. И тут-то мне подвернулся некто Ерманок — как он подчеркивал, «дирижер первой категории». Я по наивности, по доброте душевной поверил ему и замолвил за него словечко второму режиссеру спектакля Рубену Агамирзяну, который курировал запись музыки. Музыку писали в Доме радио. Пригласили прекрасный симфонический оркестр Филармонии. Но когда встал за дирижерский пульт «дирижер первой категории» Ерманок, я понял, что горю синим пламенем. Поняли это и оркестранты. А на свой грех, Ерманок на пульт положил самый трудный номер. Началась игра и, как говорится, «кто в лес, кто по дрова». В оркестре пошел легкий шумок, а сам бедняга «дирижер первой категории» прямо за пультом расплакался. Тут со второго пульта встал скрипач Лео Корхин, попросил маленький перерыв, чтобы как-то выпроводить плачущего Ерманка. Лео встал за пульт и прекрасно продирижировал всей музыкой.

Естественно, завмузом БДТ стал Семен Ефимович Розенцвейг. Весьма возможно, из-за недоразумений с горе-дирижером между нами возникла некая

трещина.

Наступил 1966 год. Слава спектакля «Идиот», слава Смоктуновского разнеслись по свету и произошло по тем временам чудо: БДТ пригласили на гастроли в Лондон. После премьеры «Идиота» прошло лет девять. По неведомым мне причинам, Кеша бросил БДТ, переехал в Москву, и работу над спектаклем надо было начинать сначала. Начались репетиции. Обновился состав исполнителей. Перемены коснулись и меня. Потребовалась новая запись музыки с большим симфоническим оркестром и хорошим дирижером. И тут, не желая того, пришлось мне нанести маленькую царапину по самолюбию Розенцвейга. Я пригласил прекрасного дирижера, моего друга Арвида Янсонса, написал новую партитуру, которую он великолепно записал. Странное дело, до сих пор понять не могу, почему новая редакция «Идиота» мне понравилась значительно меньше. Кеша стал в чем-то пережимать. До сих пор помню, как мне не понравилась его собственная «находка», когда изображая, видимо, припадок, он взял пепельницу, приложил к уху и стал чутко прислушиваться к каким-то звукам. Это было на репетиции. Кто-то в зале посмеялся, но я заметил на лице Г. А. довольно кислую улыбку. Впрочем, он промолчал. И таких мелочей в игре Кеши прибавилось. По-прежнему на высоте был Рогожин — Евгений Лебедев. Наверное, хороша была и Настасья Филипповна — Татьяна Доронина (она была прекрасна, но я никак не мог забыть прежнюю Настасью Филипповну — Ольхину).

Известно, гастроли в Лондоне прошли с большим успехом. Многие прилетали из Америки и других стран посмотреть наш спектакль. Вскоре после возвращения с гастролей мы с моим другом режиссером Владимиром Венгеровым в магазине встретили Георгия Александровича, покупавшего сигареты. Г. А. передал мне приветы и прекрасные отзывы от нескольких американских композиторов, в том числе я запомнил имя выдающегося кинокомпозитора Дмитрия Темкина, с которым мне посчастливилось потом много раз встречаться на «Мосфильме», где он снимал фильм, уже как режиссер-постановщик, о П. И. Чайковском.

В 1970 году в Ленинграде состоялась премьера трехсерийного фильма «Братья Карамазовы» режиссера Ивана Пырьева. И вот впервые у нас с Георгием Александровичем произошла размолвка. В перерыве между первой и второй серией мы оба вышли покурить, и тут в присутствии Кирилла Лаврова, Михаила Ульянова, режиссера Лео Арнштама Г. А. набросился на меня чуть ли не с кулаками: «Я считал вас способным человеком, но чтобы до такой степени повторяться! Я этого от вас не ожидал. Ведь вы же всю музыку “Идиота” перенесли в “Братья Карамазовы”!» Спас меня Смоктуновский. Я не успел рта раскрыть, как он за меня заступился: «Георгий Александрович, вы ведь видели спектакль раза два-три, а я его играл много раз и хорошо помню, что там была совершенно другая музыка».

Желая потушить пламя разгорающегося пожара, Арнштам в шутливой форме обратился к Товстоногову: «Что вы хотите, Георгий Александрович, он же спит со своей женой, а не с чужой. Это его музыка, хочет — берет какие-то мотивы, не хочет — не берет». Так, общими усилиями постарались замять эту

неловкость. Потом мы все собрались на квартире у Кирилла Лаврова. Г. А. был по-прежнему мрачен. Володя Венгеров, который очень любил и уважал Г. А., провозглашает тост: «Я поднимаю этот бокал за прекрасную музыку нашего композитора к… “Идиоту”» (ну, а все ведь собрались отмечать премьеру «Братьев Карамазовых»). Потом произносятся другие тосты: за Лаврова, за Мишу Ульянова. И снова Венгеров: «Я поднимаю бокал за потрясающую музыку Шварца к спектаклю “Горе от ума”!» Так Володя постепенно перебрал все мои работы в БДТ. И тогда Георгий Александрович подошел ко мне, улыбнулся и расцеловал: «Ну, ладно, ладно, не будем больше сердиться!»

Еще была мною написана музыка к спектаклям «Третья стража», «Еще раз про любовь», «Не склонившие головы».

Вот на этой работе память моя немного задержится. Не могу не отдать должное второму режиссеру спектакля Зиновию Корогодскому. Мне он представляется человеком талантливым, своеобразно мыслящим, имеющим свое кредо, в общем, человеком очень творческим. И, конечно, два моих заветных друга, с которыми судьба моя пересекалась не только в этом спектакле, но и во многих фильмах. Имею в виду незабвенных, дорогих моему сердцу Павла Луспекаева и Ефима Копеляна. Думая о них, вспоминаю блистательного, неповторимого, не побоюсь сказать, гениального Женю Лебедева, чистого, прекрасного человека, Кирилла Лаврова — потрясающего Ивана Карамазова, блистательного Олега Басилашвили, Алису Фрейндлих, Эмму Попову, Зинаиду Шарко, Валентину Ковель, дивного, незабвенного Владислава Стржельчика… да что там говорить! Ведь все они от Товстоногова, от его умения помочь каждому актеру, были бы только у него ум, талант, целеустремленность. Г. А. помогал каждому из них развиваться и превращаться не просто в большого актера, но и в яркую, самобытную личность. Вот почему труппа БДТ была таким мощным, сыгранным коллективом, где всегда во всем ощущалась большая интеллектуальная культура чувств, техническое совершенство, актерская непосредственность, изящество, легкость и простота. Во всем этом чувствовалась рука великого учителя, гениального дирижера (я не оговорился!), Георгия Александровича Товстоногова. Уж не благодаря ли ему в этом театре могла сосуществовать плеяда таких ярких, выдающихся артистов разных поколений? Очень многое в этом всем от Товстоногова.

Последняя моя встреча с Г. А., когда я писал музыку к спектаклю «На всякого мудреца…», была для меня теплой и запоминающейся. Наверняка Георгий Александрович чувствовал, как я предан ему всей душой и как любил его. Мне даже казалось, что он отвечает мне взаимностью. Для меня он был человеком добрым, даже в чем-то наивным, что-то его роднило с другим моим другом — Булатом Окуджавой. А поскольку они были, выражаясь по-сегодняшнему, «лицами кавказской национальности», то некоторые черты и черточки человеческих слабостей и недостатков, простим им. Как сказал Оноре де Бальзак: «Худший вид недостатков — когда их нет совсем». Не так ли?

P. S. Помню, когда перед самым банкетом, посвященным премьере «Мудреца», проходя по каким-то пустым помещениям, в одном из них я увидел

одиноко стоящий рояль. Подошел, открыл крышку и наиграл мелодию. Г. А. услышал и сказал: «Какая пронзительно грустная мелодия и какая она красивая. Оставьте ее для нас. Я построю на ней спектакль». И поцеловал меня.

Ну, а потом был банкет. Он посадил меня рядом с собой. Я очень торопился, так как было поздно, а внизу в машине меня ждала жена Тоня, и нам надо было ехать в Сиверскую.

Это была наша последняя встреча с Георгием Александровичем.

А этот вальс я записал и посвятил памяти Георгия Александровича Товстоногова.

Написано специально для этого издания. 2006 г. Публикуется впервые.

Ирина Шимбаревич
ЛИДЕР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАГОВОРА

Великая сила случайности

С годами убеждаешься в том, что закономерность — это, действительно, линия, выстроенная из множества точек случайностей. Так, во всяком случае, складывалась моя судьба, главными событиями в которой стали встреча с Георгием Александровичем Товстоноговым и служба в Большом драматическом театре.

Вышло так, что моя судьба определилась уже в семнадцать лет…

Я оказалась на нашем курсе самой маленькой, и за детскую восторженность, шумный нрав меня, выпускницу итальянской школы, тут же наградили звонким, добродушно-насмешливым прозвищем «Бамбина», закрепившемся за мной на многие годы. Оно еще долго вполне соответствовало моему поведению: уж слишком часто я попадала в комические и даже нелепые ситуации.

В институте студенты театроведческого факультета ежегодно проходили ознакомительную практику. Конечно же, я хотела попасть в БДТ, но вовремя смекнула, что в этот театр не стоит идти на первом курсе, когда еще ничегошеньки не знаешь, — это надо делать позже, уже познакомившись с другими театрами, посмотрев спектакли текущего репертуара, прочтя театральную литературу. И потому я с удовольствием отправилась сначала в Театр имени Ленсовета к И. П. Владимирову, а затем — в Малый драматический к Е. М. Падве. Предполагая, что сокурсники меня смогут обмануть, я взяла листок и написала: «Мы, нижеподписавшиеся, студенты первого курса театроведческого факультета ЛГИТМиКа в 1973 году обещаем, что Шимбаревич Ира пойдет в БДТ на завлитскую практику на пятом курсе» — и, заставив всех расписаться, припрятала дома столь ценную бумагу. Про этот листочек вскоре все позабыли, но, спустя четыре года, когда вновь наступил счастливый месяц сентябрь, я напомнила ребятам об их обязательстве: «Вот ваши подписи! Теперь я иду в БДТ — вы уже там побывали в предыдущие семестры». Так вместе со своим однокурсником Эриком Лосевым я попала к

Дине Морисовне Шварц.

Поначалу я очень раздражала Дину Морисовну тем, что без конца что-то рассказывала, боялась всего и вся. В работе, правда, проявила старательность: перекладывала все пьесы в алфавитном порядке, писала карточки, отзывы на пьесы и проч. Дину Морисовну удивляло и располагало и мое стремление отстаивать свою точку зрения на каждую прочитанную пьесу, на каждый просмотренный спектакль. Приходя в театр, порой часами ждала я Шварц на втором этаже, сидя на банкетке (так ее ждали все и всегда). В один прекрасный день она сказала: «Эрик, вы идите, а вы, Ира, останьтесь», — я очень удивилась…

Оказывается, в это время театру дали еще одну ставку. Ведь на дверях ее кабинета красовалась надпись «Литературная часть», а в «части» была лишь только Дина Морисовна — и заведующая, и редактор, и исполнитель собственных предписаний. Она уже не справлялась со всем объемом работы, и ей понадобился человек, который бы расчистил «авгиевы конюшни», общался с графоманами, писал отзывы на поступающие пьесы. Вот Георгий Александрович и выбил в Министерстве культуры еще одно место. Выбор пал на меня. И тогда Дина Морисовна сказала: «Ира, я хочу познакомить вас с Георгием Александровичем».

Георгия Александровича я часто видела в институте, поскольку дружила с режиссерским курсом, на котором учились Геннадий Тростянецкий, Валерий Гришко, Владимир Ветрогонов, Семен Гальперин… Но когда он проходил, тут же шарахалась за колонну — так, на всякий случай, от робости…

И пока Шварц вела меня от угла лестничной площадки до входа в кабинет, я думала: умру. В «предбанник» вошла на подкашивающихся ногах. Онемев от страха, миновала Елену Даниловну Бубнову, тогдашнюю помощницу Товстоногова, сидевшую перед входом в кабинет. Это была гранд-дама, владеющая французским языком и говорившая низким голосом с хрипотцой, аристократка в роскошных нарядах с неизменным платочком на шее, на котором виднелся ярлычок «Кристиан Диор». Первое ощущение ужаса оттого, что вхожу к легендарной личности, Мастеру, титану, Зевсу режиссерского Олимпа, сохранилось в памяти на все дальнейшие годы работы. Не раз потом наблюдала, как в таком же состоянии этот путь в несколько метров проходили сотни людей, и хорошо понимала их самочувствие, поскольку никогда не забывала, как сама когда-то впервые шла к его столу…

Внешне он устрашал. Его величие и природный аристократизм люди принимали за высокомерие, нежелание общаться. Он же на самом деле был иногда поразительно детски доверчивым человеком — я поняла это гораздо позже…

В тот раз я кое-как прошла по кабинету, плюхнулась в кресло… Дина Морисовна села под афиши… она была с сигаретой. Напротив, пуская клубы дыма, курил Георгий Александрович (я поняла, что свежего воздуха здесь вообще не бывает). Глядя сквозь толстые тонированные стекла очков в роговой оправе, он размеренно произнес: «Ира, мне приятно с вами познакомиться. Знаю, что вы театровед, у кого вы учитесь?» Я выпалила, что пишу диплом у

А. З. Юфита (много лет спустя, сидя на диване, Георгий Александрович рассказал мне, что моя судьба окончательно решилась в поезде «Красная стрела», когда он со своим давним другом Анатолием Зиновьевичем Юфитом ехал в Москву на празднование столетия ВТО, где Юфит и сказал, что эту сумасшедшую, без сомнения, нужно брать). Товстоногов вдруг припомнил, как я приходила в театр и шумела на весь этаж. «Неужели? Шумела? — растерялась я. — Простите, Георгий Александрович, как очень эмоциональный человек я просто смеялась». На что было строго замечено: «Но вы очень громко смеялись. У нас академический театр, здесь так громко не смеются. Запомните это, Ира, — на случай, если у нас сложится дальнейшее сотрудничество. А теперь предстоит серьезный разговор. Нам дают место в литературной части, и мы хотим предложить вам попробовать свои силы на должности старшего редактора». В полной растерянности я бормотала: «Для меня это полная неожиданность, ведь я уже получила распределение».

Учась в институте, я побывала на практике в издательстве «Искусство», потом на телевидении, которое мне пришлось весьма по душе (там придумывала сюжеты для передачи «Ребятам о зверятах», работала над выпуском «Веселого экрана», мне тогда посчастливилось общаться с Юрием Никулиным, Евгением Леоновым). В институт к моменту распределения с телевидения уже пришел на меня запрос.

Об этом я и поведала Георгию Александровичу. Потрясенный, он замер, сигарета в его руке дрожала… До сих пор помню его глаза, которые, казалось, свирепо сверлили меня насквозь: «Дина, кого вы ко мне привели?!» Я стала торопливо оправдываться: «Извините, пожалуйста, я всего-навсего рассказала историю вопроса, причем искренне… Благодарю за оказанную честь, я, конечно, подумаю», — звучало это нагло, как случается лишь в двадцать лет.

Товстоногов был расстроен. Заявил, что современная молодежь его угнетает, что молодых людей надо выбросить в Фонтанку — за то, что не понимают всей значимости БДТ.

И тогда я рассказала ему, что попала в институт, во многом благодаря именно БДТ…

Дело в том, что на экзаменах нужно было писать рецензию на «Третью стражу». Думаю, свою пятерку я получила потому, что смутно помнила спектакль и не рискнула его описывать, а попыталась, как могла, проанализировать то, что осталось в памяти: сосредоточившись, я словно издали, услышала голоса, как в особняке Морозовых звучит «Пророк» в исполнении Шаляпина… Перед глазами отчетливо всплыла фамилия Розенцвейг с последней страницы программки БДТ, поразившая своим созвучием с именами шекспировских персонажей Розенкранц и Гильденстерн. И в своей первой рецензии я вдохновенно расписывала, как заведующему музыкальной частью С. Е. Розенцвейгу удалось не просто проиллюстрировать спектакль музыкой, но дать ей драматургическую нагрузку. Георгий Александрович громко хохотал, приговаривая, что надо бы рассказать Сене Розенцвейгу эту забавную байку про Розенкранца и Гильденстерна.

Дома мне папа, который всегда был для меня высшим духовным

авторитетом, сказал: «Ира, здесь нет проблемы выбора… Никакое телевидение не сравнить с театром и уровнем личности Товстоногова. Телевидение — это производство. Если ты не так глупа и если ты моя дочь, ты пойдешь в БДТ. Я думаю, Товстоногов не будет плакать горючими слезами, но раз он предлагает, оказывает тебе честь, надо идти в БДТ».

Меня оформили на работу. Я служила в театре и одновременно писала диплом (отсчет моего трудового стажа в БДТ идет с пятого курса, с 14 февраля 1978 года).

Мне было очень хорошо, я смотрела спектакли, потихоньку влюбляясь в театр и его актеров, получала 110 рублей, что по тем временам казалось сумасшедшей зарплатой, преподавала эстетику в техникуме при ЛОМО, помогала семье, поскольку нас было трое детей, и родителям трудно было всех содержать.

Однако довольно скоро в моей жизни произошли колоссальные перемены.

Через несколько месяцев Елена Даниловна уехала в Москву нянчить родившихся внуков-близнецов. На ее должность претендовало множество женщин, страстно желавших занять это место. В театре горячо обсуждали происходящее.

Георгий Александрович обычно не обедал в буфете БДТ. И все же порой заглядывал туда выпить кока-колу, которую любил, как ребенок (этот напиток тогда был в новинку, но его уже привозили и продавали в нашем закулисном буфете). И вот в перерыве репетиции он с сигаретой в руке вдруг оказался там. В буфете стало пусто — всех разом смело. Я же, запыхавшись, влетела, завидев их с Диной Морисовной, обмерла и после неловкой паузы сказала: «Здравствуйте, приятного аппетита», — и, каменная от страха, стала выбирать что-то себе (не уходить же совсем!). Села с тарелкой борща за столик по другую сторону прохода. А там шел неторопливый разговор, вдруг я услышала фразу: «Вот Ирина — почему бы нет?», — обращались вроде бы не ко мне, но… Поняла: случилось что-то жуткое.

И точно. В тот же день, как только закончилась репетиция, звонит Елена Даниловна, с металлом в голосе говорит: «К Товстоногову. Немедленно», — и резко повесила трубку. Я пошла. В кабинете уже сидела Дина Морисовна. За мной закрыли дверь, хотя обычно дверь никогда не закрывалась.

Товстоногов сказал: «Ира, вы, наверное, уже знаете эту новость: Елена Даниловна покидает наш город. Мы хотим предложить ее должность вам». Тут же я ответила: «Нет!!! Я не хочу ничего лишаться в жизни. Благодарю за честь. Мне приятно, что подхожу для столь ответственной работы, но нет». Я видела, как Елена Даниловна приходит раньше всех, а уходит позже всех, глубокой ночью — если решишься работать на этом месте, то сразу надо ставить крест на всей остальной жизни.

Повисла пауза. Реакция была точно такая же, как при приеме меня на работу: Георгий Александрович закурил сигарету, посмотрел на стену, где висели афиши, и… назвал мой отказ наглостью. Он замолк: явно на меня обиделся. Я поняла, что жить спокойно мне не дадут. Наконец, Георгий Александрович сказал: «А вы не можете просто выручить меня и театр, заменив

Елену Даниловну хотя бы на некоторое время?» Так я все-таки пришла в этот кабинет, зная, что убежать отсюда будет невозможно.

Первые уроки

Поначалу я пребывала в шоке: совершенно не ориентировалась ни в делах, ни даже в пространстве. Рядом со мной — планета, космос, галактика! А у меня папки падают со стола. При каждом зове Георгия Александровича я, ничего не слыша, испытывала тотальный страх. Вдруг кричит из кабинета: «Ира, сейчас же найдите статью Беньяш[clxxxix] о моих "Трех сестрах"!» Никаких выходных данных нет, и я должна пролистать всю подшивку, причем в одно мгновение! И тут же отвечать на телефонные звонки (на столе множество телефонов — директора, два городских, местный).

Первая анекдотическая ситуация случилась, когда позвонили из приемной министра культуры. А я, держа трубку, с испугом переспрашивала: «Министр? Какой министр?!» До сих пор помню, как Георгий Александрович, стоявший в дверях, иронично улыбаясь, сжимая сигарету «Мальборо» в руке и пуская клубы дыма, сказал: «Ира, запомните на всю дальнейшую нашу жизнь: нам может звонить только министр тяжелой промышленности».

В дальнейшем всякий раз поражалась его чувству юмора. У Товстоногова был необыкновенный, восхитительный дар не только сразу подмечать смешное, но с режиссерской точностью выявлять суть событий, иллюстрируя анекдотом забавную ситуацию.

В третьем часу ночи, когда все гости со спектакля, наконец, разошлись, выяснилось, что водитель Коля Цепков отсутствует по смешной причине: отпросившись на время спектакля варить студень, он увлекся готовкой и, смачно дегустируя с непременным приложением свое блюдо, оказался не в форме. Пришлось вызывать такси. На листке бумаги огромными цифрами я написала номер пришедшей машины (думаю, надо уважить человека — ведь он уже не молод, всегда в очках, забудет, пока дойдет). Взяв листок в руки, Георгий Александрович вместо того, чтобы направиться к выходу, почему-то снял кепи, расстегнул куртку, вытащил сигарету и, вальяжно усевшись на диван, произнес: «Ира, вам крупно повезло — я не идиот». С недоумением и отчаянием я уставилась на него, подумав, что, судя по его неспешности, задержимся мы еще надолго. Он же вдумчиво продолжал: «Во-первых, скажите, пожалуйста, сколько такси сейчас может стоять у театра? А во-вторых, зачем так крупно написано и, вообще, к чему эта бумажка, когда исключена сама проблема выбора?! Знаете анекдот, как старуха отправляет старика-маразматика в магазин купить две вещи: сыр и колбасу, требуя, либо завязать ему на память узелок, либо для верности записать. Тот обиделся, обвинив жену в склерозе, но, по возвращении, вытащил из сумки… зубную пасту. На что старуха закричала: "Видишь, старый дурак, таки я оказалась права — ты все позабыл! Я просила две вещи! А щетка где? Где зубная щетка?!"». Это был наш с ним первый анекдот.

И все годы посетители кабинета поражались странной реплике, звучавшей на все лады — то грозно, то со смешком: «Ира, а щетка где?» Я же сразу

понимала, о чем речь: значит, что-то забыла — это был наш пароль.

Его шутки, остроты всегда окрыляли, наполняли жизненной силой, радостью ожидания чего-то необыкновенного.

Я должна была хотя бы пытаться ему соответствовать. «Как? Вы не знаете Борхеса? А Маркеса хотя бы читали? И то хорошо, что одолели “Сто лет одиночества”». И вот с утра пораньше я хватала в библиотеке книгу Борхеса. Потом он вдруг заявлял: «Вы не прочли “Полковнику никто не пишет”? Тогда не можете со мной работать!» А мне-то было всего лишь двадцать с небольшим, и я спешила наверстать все то, что не успела узнать. Но разговор уже шел дальше, дальше, совсем про другое…

Благодаря Георгию Александровичу мною были прочитаны многие вещи, которые у нас не переводились, не издавались. Дом Товстоноговых был необычайно читающим и в чем-то даже загадочным: по выражению Дины Морисовны, он являлся «бермудским треугольником», где бесследно исчезали книги, отдельные номера журналов, самиздат.

Театр стал для меня образом жизни. После бешеной дневной гонки по всевозможным делам, когда театр пустел, сидя одна в кабинетной тиши, я пыталась записать увиденное, услышанное, если это не удалось сделать по ходу событий. Я уходила в два часа ночи и плелась пешком до Александро-Невской Лавры, неподалеку от которой живу.

Но ни единого дня никому никогда не отдам! Постоянный риск, сумасшедший выброс адреналина, непохожесть каждого дня — все так интересно!

«Хранят так много дорогого чуть пожелтевшие листки…»

На мне лежала колоссально ответственная и трудоемкая обязанность — вести переписку: со зрителями, авторами, организациями, предприятиями и проч.

Официальная переписка была обширна и разнообразна. И нередко с ней были связаны ситуации драматические, а порой в чем-то даже комические. К примеру, к пьесе «Сад без земли» Людмилы Разумовской было сделано сто шестьдесят четыре замечания. Начиная с названия: у нас не могло быть «сада без земли», поэтому пришлось спектаклю дать название «Сестры», которых и так много в русской литературе. Придирались и к монологу главного героя в опере-фарсе «Смерть Тарелкина», поставленной по мотивам комедии Сухово-Кобылина и либретто В. Вербина: как и почему он шел «впереди прогресса, а прогресс сзади»?

Помимо режиссерского таланта, главе БДТ необходимо было обладать недюжинной внутренней силой, сопротивляемостью, способностью противостоять и пробивать. Товстоногов бывал колюч, щетинист, зол. Трудности возникали при разрешении около двадцати спектаклей, в том числе таких знаменитых, как «Три мешка сорной пшеницы», «История лошади», «Протокол одного заседания». Были случаи и прямого запрещения спектаклей: «Римская комедия».

В защите спектаклей Товстоногов проявлял подлинные чудеса стратегии и

тактики. Обладая редким организаторским и дипломатическим даром, он как режиссер мастерски устраивал поразительные представления не только на сценических подмостках, но и у себя в кабинете, когда принимал высокопоставленных чиновников.

По выходу «Смерти Тарелкина» спектакль подвергся резким выпадам со стороны вышестоящих инстанций, хотя критика восторженно встретила эту замечательную постановку. По замыслу Товстоногова, из Москвы был приглашен передовой отряд ведущих театральных критиков, искусствоведов и литераторов, с которыми театр связывала большая дружба. Воскресным утром в фойе появились Александр Петрович Свободин, Инна Натановна Соловьева, Константин Лазаревич Рудницкий, Татьяна Израилевна Бачелис, Юрий Сергеевич Рыбаков, Владимир Яковлевич Лакшин, а также представители партийных и государственных учреждений, начальники самого разного уровня. Эта весьма пестрая компания после утреннего представления «Смерти Тарелкина» как бы случайно оказалась в кабинете у Георгия Александровича. С необычайной легкостью, азартно, играючи московские друзья наголову разбили противников спектакля, лишив чиновников их главных аргументов: созданная в XIX веке пьеса никак не могла быть антисоветской. После горячей дискуссии залихватский лозунг «Бей упырей, Россию выручай!», уже перестал казаться им крамолой.

Среди прочих была отдельная папка «Переписка с авторами», точнее, с людьми, считавшими себя таковыми, — драматургами. Георгий Александрович шутил, что каждому человеку кажется, будто писать пьесы необычайно легко. Тем не менее, на каждый опус мы обязаны были посылать отзыв. Дина Морисовна придумала универсальную фразу отказа: «Ваша пьеса не отвечает художественному уровню, который предъявляется к репертуару БДТ», что было мудро, ибо стоило указать недостатки, и автор норовил срочно, в спешке, за одну ночь, согласно предписаниям переделать свое незадавшееся творенье.

Если же какая-то пьеса казалась нам интересной, мы всячески пытались уговорить Георгия Александровича с ней ознакомиться. Наш главный фокус состоял в том, чтобы успеть, когда он, собираясь уходить, надевал куртку и руку прижимал к боку, сунуть ему пьесу под мышку!

Велась также интенсивная переписка со зрителями — это были пухлые папки, полные писем. Отдельно подшивались письма известных деятелей: актеров, режиссеров, критиков, переводчиков, политиков и т. д. Есть среди них интереснейшие документы! Например, искусствовед Андрей Дмитриевич Чегодаев, много писавший Георгию Александровичу, ставил его в один ряд с Фаворским, Феллини, Бабановой, Пастернаком… И тот, чрезвычайно польщенный, отвечал на его послания. Он вообще старался отвечать всем, хотя редко писал от руки: обычно я или Дина Морисовна печатали текст на машинке, потом давали ему на подпись — рукописных листков с его почерком в архиве очень мало.

К переписке со зрителями Георгий Александрович относился трепетно, будучи убежденным, что совершенно необходимо доброжелательно, вежливо или хотя бы корректно отвечать на каждое письмо. От руки, как уже

говорилось, сам писал редко, только тогда, когда его что-то задевало или кто-то, не стесняясь в выражениях, оскорблял его и театр. Ответы он писал мастерски.

Имелся особый раздел: «Личная переписка» — там много человеческой боли, горестей, обид… Личная переписка во многом связана с уходом актеров из театра. Нередко уходы эти обрастают легендами, каждый на свой лад рассказывает о столь драматическом событии. Наверное, люди имеют на это право — даже тогда, когда пишут книги, они излагают в них свою версию. В архиве же хранятся документы, свидетельствующие о том, как все происходило.

Георгий Александрович прекрасно знал, что ни один актер БДТ этих писем не читал. За ними стоят подлинные драмы. И хорошо, когда товарищи, коллеги способны расстаться друг с другом, не теряя уважения. Татьяна Васильевна Доронина тому яркий пример. Я восхищаюсь ею. Она осталась верна Георгию Александровичу и театру даже после отъезда в Москву. И когда бы ни приезжала, всегда с трепетом переступала порог театра, сознавая, что самые лучшие роли сыграны ею здесь, на этой сцене.

Иногда Георгий Александрович просил у меня эту папку, брал ее к себе в кабинет, усаживался в кресле, закуривал и сосредоточенно перечитывал письма. Он по-прежнему остро переживал все уходы, расставания, разлуки, размолвки, страдая от предательства, считая его самым страшным грехом.

Любое некогда происходившее с ним или в театре событие Товстоногов мог проверить, уточнив дату и детали, по моим деловым ежедневникам, которые я вела с первого дня нашей совместной работы [сxс]. Каждый день начинался с указания времени, состава репетиции, заканчивался же спектаклем текущего репертуара. И если происходила отмена или замена, то обязательно указывалась причина. А между этими главными событиями планировалось и фиксировалось содержание каждого дня: проблемы репертуара, производственные совещания, прием актеров по личным вопросам, представителей прессы, телевидения, радио, чтение пьес, редактура статей и рукописей, знакомство с репертуаром ленинградских театров, встречи со зрителями и гостями, ответы на всевозможные письма, поездки к начальству. Причем каждый понедельник, в выходной день театра, Георгий Александрович преподавал режиссуру в театральном институте на Моховой. В ежедневниках фиксировалось даже самочувствие Георгия Александровича, его артериальное давление и прием лекарств.

Товстоногов очень ценил точность и планировал задолго свою работу, каждый свой день — порой на много месяцев вперед.

Непредсказуемые будни

Каждый день был непредсказуем и непохож на предыдущий — всякий раз нас поджидало нечто новое.

Среди находившихся в моем ведении множества папок с делами, особо значимыми считались «Художественный совет» и «Режиссерские коллегии» (их не было ни в одном другом театре). По этим документам можно составить

представление о том напряженном ритме, в котором жил коллектив БДТ, о необычайной насыщенности его жизни.

Как во всяком театре, в Художественный совет БДТ входили ведущие мастера сцены и руководство. По-своему примечательным было каждое заседание худсовета, о чем и свидетельствуют протоколы. Но чрезвычайным событием стало единодушное неприятие членами худсовета пьесы Александра Володина «Пять вечеров», с таким трудом добытой у автора завлитом Диной Морисовной Шварц.

Многие десятилетия она с удовольствием и незаурядным актерским мастерством рассказывала окружающим, как с флюсом и перевязанной щекой явилась к Володину в коммуналку и жалостливо выпрашивала у него только что написанную пьесу.

Однако члены тогдашнего (1959 года) худсовета были непреклонны. Что не поколебало решимости Георгия Александровича принять к постановке пьесу — художественная интуиция Товстоногова была поразительной. Он мог идти против всех, рискнуть и, в конце концов, победить.

Великое, грандиозное изобретение Товстоногова — режиссерские коллегии, свидетельствующие о высочайшем уровне профессионализма БДТ.

Каждый спектакль здесь непременно сопровождается актом помощника режиссера, где фиксируется состав исполнителей, точное начало и окончание представления, все накладки (свет ли отключился, звука ли не было, что-то не сработало у рабочих сцены, вовремя не поднялся занавес, не вынесли реквизит) и проч.

Раз в месяц в кабинете Георгия Александровича собирались режиссеры, завлит, начальники цехов, главный художник, заведующий постановочной частью, его заместитель, главный машинист сцены, художник по свету, начальник электронной части, помощники режиссера — обсуждался каждый прошедший в течение месяца спектакль и с художественной стороны, и с технической. Виновные в нарушениях, допустившие накладки лишались премии, к ним применялись административные санкции.

Порой случались казусы.

Евсей Маркович Кутиков, художник по свету, имел репутацию замечательного мастера своего дела. Но однажды на «Истории лошади» произошла жуткая накладка: играется сцена и вдруг вырубается свет. А в театре уже имелись и финский регулятор, и финская световая аппаратура (что казалось тогда немыслимым — совершенная техника, другой век!). Конечно, это событие стало предметом серьезного разбирательства на режиссерской коллегии. Но если иной начальник цеха с готовностью называл фамилии виновных, то Кутиков — никогда. И в этот раз он был тверд: «Я один отвечаю за случившееся», — он никого из своих не выдавал. И Товстоногов тогда сказал: «Что ж, назовем это явление “эффект Кутикова”». Все очень смеялись.

В БДТ спектакли шли долгие годы. Иностранцы не верили, что наши спектакли держатся десятилетия. Однажды приехал к нам Марио Фратти, драматург, издатель итальянского журнала «Занавес». Когда переводчица ему пояснила, что «Мещане» идут с 1966 года, он буркнул по-итальянски: «Это

неправда». Товстоногов разозлился и долго убеждал итальянца, что это правда.

Столь долгая жизнь спектакля давалась непросто: уходили актеры, ветшали декорации, тускнели краски, изнашивались костюмы — не раз на режиссерской коллегии поднимался вопрос о том, сохранять спектакль или нет. Однако с годами постановка обретала все больший объем, опыт и прожитые годы позволяли артистам тоньше и глубже постигать товстоноговский замысел и доносить его до зрителей. А когда стали играть «Мещан», ставших эмблемой театра, в память его создателя, спектакль воспринимался уже как реквием Г. А. Товстоногову.

Узнать, увидеть, рассказать!..

Если режиссерские коллегии определяли уровень профессионализма творческого коллектива, то «режиссерские среды», когда за чашкой чая в кабинете главного режиссера собирались режиссеры, актеры, все те, кому был не безразличен художественный процесс, являлись камертоном духовной жизни театра. На этих чудных посиделках делились мнением об увиденном и прочитанном, впечатлениями от спектаклей коллег, ярких актерских работ и прожитого — всего того, что питает творческую энергию. Так, побывав на премьере темирхановской «Пиковой дамы» в Кировском театре, Георгий Александрович увлеченно о ней рассказывал, сравнивая с мейерхольдовской постановкой, ставшей для нас сценической легендой[cxci].

Наш коллектив не замыкался в себе, не варился в собственном соку. Ведь без притока информации из театра уходит жизнь. Громадная эрудиция Товстоногова и наша дружба с Публичной библиотекой способствовали знакомству с неизвестной нам литературой. Как-то мы получили единственный тогда экземпляр романа В. Крестовского «Петербургские трущобы» и по очереди с увлечением все его прочли.

Когда Георгий Жданов, друг и последователь Михаила Чехова, привез из Америки его двухтомник с автографом, Георгий Александрович с трепетом давал самым надежным людям читать мемуары и уроки великого русского актера. Ведь тогда еще мало кто знал о творческом наследии Чехова, и ни о каких публикациях речь не шла.

Окно в Европу прорубил для нас Георгий Александрович Товстоногов. Он начал выезжать за границу с 1956-го года и побывал там сто двадцать раз[cxcii]. В 1956 году он отправился в Карловы Вары на лечение. Потом съездил туда по командировкам Министерства культуры, в 1957 году посетил Италию как турист (Рим, Венеция, Флоренция, Милан) — и был потрясен. Неоднократно ездил на международные театральные фестивали. В 1959 году с «Оптимистической трагедией» побывал на фестивале Театра наций. Посетил США и Кубу с делегацией советских театральных деятелей. Туристические поездки совершал реже, чем бывал в командировках или же на постановках. Потом я стала фиксировать даже подготовительные поездки, когда он отправлялся на знакомство с труппой перед новой работой. Сюда надо добавить и гастроли БДТ: театр не бывал в Африке, Австралии, Северной Америке и Антарктиде — другие континенты принимали БДТ много раз.

Он всегда был полон впечатлений, а для нас мир был сокрыт за железным занавесом. Через Товстоногова мы открывали для себя этот неведомый мир, словно воочию видели все его глазами. Георгий Александрович пересказывал нам фильмы Феллини, Антониони, Дзеффирелли, Бергмана, подробно описывал спектакли Брука, Стрелера, Вилара и др.

Он посещал все музеи, и через его впечатления мы знакомились с коллекциями Прадо, Лувра — Товстоногов рассказывал так, что ты видел все воочию… Обо всех новостях культурной жизни, как и деталях переездов, подробно докладывалось нам по возвращении. Эти рассказы обычно сопровождались отсылками к воспоминаниям Анны Ахматовой, Натальи Ильиной и самым разнообразным явлениям искусства, так или иначе связанным с очередной поездкой. Он создавал необычайно широкий контекст для всего, что видел и запоминал.

Георгий Александрович неоднократно посещал Японию. Однажды побывав на необычном представлении, потом не раз восторженно и со смехом вспоминал об этом, запомнившемся на всю жизнь, вечере. Его пригласили на классический спектакль театра Кабуки, где рассказывалась история женщины, искавшей своего ребенка. Товстоногов отсидел на спектакле девять часов (!), исстрадавшись без курева, а потом его позвали за кулисы. Он очень устал, но из вежливости пошел знакомиться. «Представляете мое состояние, — восхищенно восклицал он, — когда я вошел в уборную и увидел вовсе не девушку, а весьма немолодого морщинистого господина. Кто это? Куда меня привели? Оказалось, что именно этот артист в течение девяти часов блистательно играл женскую роль, надевая на лицо специальный чулок и подтягивая лицевые мышцы, он превращался в прелестную юную девушку с чудесно персиковым цветом лица».

Георгий Александрович очень любил Испанию, у него там было много друзей. Побывав на корриде, в изумлении рассказывал об этом безумии, зверстве — нельзя понять русскому человеку, как можно с восторгом убивать животное; однако это зрелище дает выход многим отрицательным эмоциям и потому, быть может, полезно для предупреждения преступности: коррида снимает стрессы (так он объяснял увиденное с точки зрения психологии). Коррида вскрывает в людской натуре звериную природу, давая выход самым потаенным жестоким вожделениям. Вот там он увидел подлинный театр, истинное искусство — с эротикой, чувственностью, полнотой страсти.

Особо запомнилась Товстоногову поездка в США (1978) для ознакомления с театральной жизнью страны. С ним в делегации, среди прочих, были Евгений Симонов, Роберт Стуруа, Леонид Хейфиц, Андрей Гончаров, Александр Аникст, люди из министерства. Они посетили Нью-Йорк, Сан-Франциско, Лос-Анжелес, Миннеаполис, Вашингтон. А во время визита 1985 года он посмотрел тринадцать американских спектаклей и присутствовал на восьми репетициях.

Минуя занавес железный

Даже в самые застойные времена в жизни БДТ не было вакуума. Люди театра непрерывно общались, иногда и в поездках, делясь художественными впечатлениями, рассказывая о планах или уже осуществленных постановках.

Георгий Александрович дружил с польским режиссером Эрвином Аксером, югославами Стево Жигоном и Мирославом Беловичем, американцем Нейглом Джексоном — и потому пригласил их поставить на нашей сцене спектакли.

Спектакли Товстоногова видел пианист Ван Клиберн; приезжая в Ленинград, он всегда запасал один-два лишних дня, чтобы посмотреть спектакли в БДТ, а потом писал, делясь впечатлениями об увиденном. Алан Шнайдер, приехав на гастроли в Петербург с театром «Арена Стейдж», зазывал Георгия Александровича в Америку. В конце концов Товстоногов поставил в Маккартер-театре «Дядю Ваню», а Нейгл Джексон у нас — «Стеклянный зверинец».

В кабинете Георгия Александровича побывало немало великих людей. На спектакли приходили Жан Вилар и Мадлен Рено, Иштван Эркень, Мартти Талвела, Алан Шнайдер. Товстоногов был «сова», и мы до поздней ночи принимали гостей, сидя у самовара. Питер Брук последний раз виделся с Георгием Александровичем за два месяца до его смерти, в марте 1989 года, на гастролях с «Вишневым садом». У нас гостили и Грэм Грин, и Федерико Феллини, и Джульетта Мазина. Товстоногов дружил со многими людьми из-за рубежа. Товстоногова лично знали в Афинах, Германии, Финляндии. Когда Георгия Александровича донимала язва, стоило позвонить за границу, как тут же присылали необходимые лекарства, и я ездила к самолету, чтобы их получить.

Большим другом Георгия Александровича был Бой Гоберт, директор гамбургского театра «Талия», светлейший человек, владевший многими языками. Георгий Александрович восхищался его умением разбираться не только в творческих, но и финансовых вопросах. Он пригласил Товстоногова в Германию на постановку «Идиота». Эта была одна из самых запомнившихся ему работ за границей. На репетиции тогда приходил канцлер ФРГ г-н Шмидт, человек удивительно театральный и потому горячо полюбивший товстоноговский талант. Мощный актерский состав вдохновлял мастера, а с исполнителем роли князя Мышкина возник особый человеческий контакт.

Вернулся Георгий Александрович в потрясении от специфики творческого процесса в немецком театре: актеры репетировали, не выпуская из рук кружки пива и куриной ножки.

За рубежом Товстоногов поставил одиннадцать спектаклей (всего сто семьдесят шесть, последний в БДТ — «На дне»). Работал он в Финляндии, Германии, Польше, Югославии, Норвегии, Америке (в последний раз в 1987-м году в Принстоне), в Маккартер-театре, где ставил «Дядю Ваню». Там не было стабильной труппы, искали артистов по всей Америке, и спектакль имел очень хорошую прессу.

Как и все крупные режиссеры XX века, Товстоногов ставил и оперы: «Семен Котко» в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова, «Дон Карлос» на оперном фестивале в Финляндии на острове Савонлинна, где стоит средневековый замок и сценическая площадка выдолблена из камня. Финны были очень довольны спектаклем и, нарушив собственные правила, в следующем году пригласили Товстоногова возобновить эту постановку.

Георгий Александрович был членом Международного института театра, неоднократно выступал с докладами на его конгрессах. Особо значимы для него были сообщения на темы «Об авторском праве режиссера», «О методологии Станиславского», «Как учиться режиссуре?», «Проблемы современной драмы», «Как воплощать сегодня древнегреческую трагедию?» От этой организации в городе Маратеа (Италия, 1988) он и получил награду, которой особенно дорожил: платиновую пластину «За выдающиеся заслуги в мировом искусстве».

С зарубежными корреспондентами велась колоссальная переписка: Георгий Александрович общался со всем миром. Это сейчас такое общение стало нормой, а тогда получение писем из-за границы было в диковинку. Товстоногов первым из наших советских режиссеров выехал за границу и начал ставить спектакли за рубежом — и каждая поездка сопровождалось перепиской, к тому же там у него было очень много друзей.

Георгий Александрович придавал огромное значение международным связям БДТ, умел их налаживать и поддерживать.

Раньше театры получали конверты из «Ленгорсправки» с вырезками из газет, рецензиями, с указанием выходных данных. И у меня были папки с отзывами прессы на все спектакли.

Имелась, к примеру, и уникальная библиография на «Смерть Тарелкина», которой я очень дорожила. Там хранились не только рецензии отечественных критиков, фотографии, но и отзывы прессы и личные впечатления зарубежных гостей, видевших спектакль.

Как-то приехал министр культуры Шри-Ланки. Георгий Александрович захотел сделать ему подарок, и он выбрал фотографию финальной сцены, сделанную Юрием Белинским, из спектакля «Смерть Тарелкина», где снята дуга с колоннами, а сверху на героя падает дождь из вороха бумаг. Георгий Александрович, как и я, очень любил эту фотографию. И потому, абсолютно уверенная в том, что посланцу из Шри-Ланки наше бесценное фото совершенно неинтересно, я, улыбаясь и глядя гостю в глаза, нежнейшим голосом проворковала Георгию Александровичу: «Ни за что на свете! Он приедет к себе и повесит фото в туалет на гвоздь, а мы лишимся с вами столь чудесного снимка. Это же очевидно, потому что наш дорогой гость так и не научился правильно произносить вашу фамилию». Несмотря на мой бунт — и дорожа моей рьяной бережливостью, — Товстоногов все же, следуя законам гостеприимства, подарил заветное фото. Думаю, уже тогда он знал силу пиара.

Точность — во всем

Отдельная страничка деятельности Георгия Александровича — режиссеры, проходившие стажировку в БДТ, и режиссерская лаборатория, набиравшаяся консультантами ВТО по всей стране. Подобные лаборатории были у Андрея Гончарова, Анатолия Эфроса, Марка Захарова и других мастеров.

В БДТ лаборатория собиралась дважды в год — осенью и весной. Товстоногов очень любил своих питомцев. Утром все они являлись на репетицию к Георгию Александровичу, потом набивались к нему в кабинет,

обсуждая проблемы мастерства, рассказывая о своих постановках, расспрашивая Георгия Александровича о профессии. Записи лаборатории стали основой книги «Беседы с коллегами». Содержательный разговор получался тогда, когда собирались режиссеры одного уровня. До сих пор помню, как однажды, во время работы Георгий Александрович так расшумелся в кабинете, что вылетел ко мне в «предбанник», схватил кепку и выскочил, хлопнув дверью, а я кричала ему вслед, что он забыл куртку. Оказывается, один из режиссеров заявил, что в знаменитой сцене «Ромео и Джульетты» он обошелся без балкона. На что Товстоногов сказал: в таком случае вы ничего не поняли ни в трагедии, ни в Шекспире, ибо вся история в том, что Ромео не может дотронуться до Джульетты, а Джульетта — до Ромео. Дистанция между ними принципиальна, это ведущее обстоятельство сцены. «Если вы этого не понимаете, то вам вообще незачем заниматься режиссурой!»

Разбирая пьесу «Дядя Ваня», Товстоногов объяснял, что у Чехова есть одно невероятно важное слово, звонкое междометие, определяющее не только жанр спектакля, но и его насмешку над происходящим: это слово «бац». Когда Войницкий стреляет в профессора Серебрякова, он говорит: «Бац! Не попал! Опять промах?!» В этой реплике и чеховская ирония, и душевный настрой дяди Вани…

Георгий Александрович не раз видел спектакли, где эта реплика звучала приблизительно, неточно, без неожиданного «бац» — Товстоногов не терпел приблизительности!!!

Одну из лабораторий, самую любимую, Товстоногов возил в Лондон к Питеру Бруку. Тот набор вместо положенных трех лет существовал пять. Многие режиссеры, участники лаборатории, до сих пор с благодарностью вспоминают и ценят общение с Г. А. Товстоноговым.

Собиратель талантов

О премьерах Товстоногова знала вся страна. Москвичи садились в «Красную стрелу», смотрели спектакль и мчались на Московский вокзал. Многих своих иногородних зрителей мы знали. Администраторы театра заказывали им билеты, дабы наши верные почитатели попали на поезд. Товстоногов создал один из лучших театров советской страны, получивший признание во всем мире. И мало кому из режиссеров удалось обеспечить сияние такого созвездия актерских талантов. У него был дар коллекционера — какие раритеты, сколько несметных богатств: О. Борисов, О. Басилашвили, Т. Доронина, В. Ковель, Е. Копелян, В. Кузнецов, К. Лавров, Е. Лебедев, П. Луспекаев, Л. Макарова, В. Медведев, Э. Попова, М. Призван-Соколова, И. Смоктуновский, В. Стржельчик, Н. Трофимов, З. Шарко, С. Юрский, А. Фрейндлих, В. Ивченко, А. Толубеев, Г. Богачев…

В конце каждого сезона в театре проходил показ молодых актеров при обязательном присутствии членов художественного совета. Записаться на показ мог любой желающий. Актеры шли просто «с улицы», многие приезжали из провинции — смелые, робкие, начинающие, многоопытные…

Коллекцию свою Георгий Александрович собирал мастерски. Пригласил

Юрия Демича, Олега Борисова, Валерия Ивченко и других — ему нужны были такие индивидуальности. С женщинами-актрисами было труднее, поскольку у него одно подчас исключало другое: если он видел в женщине женщину, то не видел актрису, и наоборот.

Случались смешные истории. Когда он очаровывался, ему было все равно — умная ли, толковая — он любовался женской красотой.

«Какие глаза! Какая синь! Глаза как синие озера!..» — с чувством произносил он, рассказывая о пришедшей в труппу актрисе. Но вскоре на репетиции все увидели знаменитый товстоноговский жест — когда вздымает он вверх сразу обе руки. Раздался резкий крик: «Прекратите это безобразие!» Все замерли. Красивая блондинка удивилась: «Ведь я еще до конца не доиграла». И тут убийственно прозвучало: «Вы ничего не сыграли — доигрывать вам нечего! Вы никого не видите, кроме себя!» Тяжело и быстро дыша, Товстоногов вернулся в свой кабинет, хлопнул дверью…

Характер Товстоногова был непрост. Он страшен был в гневе. Впадая в ярость, мог неистово кричать, ругая артиста за опоздание на репетицию, отчитывая администратора, неудачно посадившего видного критика. Человек, вызванный на ковер, менялся, заходя к Товстоногову в кабинет: шея провинившегося исчезала, словно врастая в плечи.

Однако он был отходчив, не злопамятен, не мнителен — вскоре после шторма воцарялся штиль, будто и не было грозы. Хотя были в душе Георгия Александровича глубокие раны от предательства дорогих людей, нанесенных обид и оскорблений, он не озлобился.

«Радость плюс мучительный поиск…»

Как все «совы», утром Товстоногов пребывал в плохом настроении. И только на репетиции он оживал, ибо там свершалось самое главное — он творил!

У Товстоногова есть парадоксально-емкое определение: «Радость плюс мучительный поиск и есть творческий процесс».

Сосредоточенная энергия его замысла выливалась в острую, нервную напряженность очертаний спектакля. Фантазия подчинялась интеллекту, южный темперамент обуздывался логикой. Он мог в одно мгновение отказаться от выдумки, только что найденной мизансцены, если это уводило от сверхзадачи, от цели. Он, как скульптор, «лепил» спектакли, отсекая все лишнее. В работе бывал неистов, выстраивал концепцию спектакля жестко, тщательно рассчитывая, выверяя, ведя зрителя к моменту истины, будто даря только ему ведомые знания и мудрость жизни. Не случайно, когда его просили прочесть любимые поэтические строфы, он обращался к Пастернаку: «Во всем мне хочется дойти до самой сути: / В работе, в поисках пути, в сердечной смуте…». И вел нас «до основания, до корней, до сердцевины…».

Имея «ансамбль актеров-единомышленников, способных проникнуться замыслом, вступить в заговор с режиссером, способных к органическому существованию на сцене и к импровизации» — именно такие требования предъявлял Товстоногов к артистам, — он создавал спектакли, непохожие один

на другой, каждый со своей особой выразительностью, найденной, по товстоноговскому определению, именно для данного автора «природой чувств».

Возникала магия. Как будто режиссер раздвигал зеркало сцены и связывал подмостки с беспредельностью самой жизни, создавая колоссальное художественное напряжение, взрывавшееся ослепительной мощной грозой, в свете которой нам и приоткрывалась правда о человеке.

Без сигареты «Мальборо», неизменно дымящейся в темноте зала, представить Георгия Александровича невозможно.

Отставной полковник — начальник пожарной охраны БДТ Андрей Иванович Рыдван разрешал курить в зале только Товстоногову, глубинным чутьем понимая, что это как-то связано с творческим процессом. Курил Георгий Александрович неистово, но делал это аристократически красиво, как, впрочем, все в жизни.

По его лицу, по тому, как сморщивался его нос и как он сопел, можно было понять все о репетиции. Его пластика была невероятно выразительна. Если сопение усиливалось, он все чаще дышал, будто проигрывая за актера сцену, затягивался все более нервно — жди беды. И точно. Он взрывался, вскидывая вверх руки, словно поддерживая сцену, и кричал: «Прекратите это безобразие!!!» Если же найденное нравилось или же возникало что-то смешное, нос морщился совершенно иначе, и раскатистый заразительный смех Георгия Александровича гулко разносился по всему залу.

Сейчас артисты с любовью вспоминают, как хорошо понимали они его по этим приметам. Реакция и пластика Товстоногова были чрезвычайно выразительны. Актерам на репетициях он давал высказать все, что они хотели, а потом вел их своей дорогой. Сидя в зале, трудно было выбрать, куда ж интересней смотреть: на сцену или на него, игравшего свой, необыкновенный, завораживающий спектакль. Ощущалась подлинная магия искусства. Магия творчества.

При этом, конечно же, он, не переставая, курил, стряхивая пепел в свою любимую дешевую пластмассовую пепельницу из галантерейного магазина и прихлебывая свежевыжатый апельсиновый или грейпфрутовый сок. Если вдруг почему-то этой пепельницы не оказывалось, разражался скандал. Так и осталась загадкой эта его привязанность к незатейливому продукту советского ширпотреба.

Актеры за глаза называли мэтра Гогой. Эта была попытка как-то приблизиться к нему хотя бы в такой форме. Потому что дистанция всегда существовала. Конечно, его любили. Даже не любили — боготворили! Но со страхом.

Меня возмущает, когда многие называют этого необыкновенного, великого человека Гогой, Гогочкой — никакой он им не Гога, а только Георгий Александрович. Не иначе. Лишь немногие заслужили и имеют право так по-свойски называть этого человека.

Конечно же, его копировали, подражали ему, изображали манеру ходить, говорить немного в нос, возмущаться. Только любимого можно так изучать и

только любимому можно так подражать. Он и был — любимым!

Жива легенда о том, что Товстоногов был жестоким человеком. Но ведь должность, которую он занимал, предполагает жесткость и даже жестокость в определенных вопросах. Дабы не страдало дело, соблюдалась творческая необходимость, нужно быть безжалостным. И все же Георгий Александрович обязательно учитывал человеческий момент (болезнь ребенка, семейные обстоятельства), но доминировали всегда художественные соображения.

Этика совместного поиска

В БДТ дружны все службы. Даже монтировщики здесь работают десятилетиями, так же, как и служащие других цехов. Все знают, как кого зовут в разных цехах, кто чем живет, кто что любит, когда у кого дни рождения. Георгий Александрович тоже всех знал: уборщиц, билетеров, гардеробщиков служебного гардероба. Шел по бельэтажу к своему кабинету и всегда здоровался с каждым, величая по имени-отчеству.

Работа над спектаклем продолжалась в кабинете, где шла работа с постановочной командой. Георгию Александровичу удалось собрать уникальный коллектив единомышленников, понимавших его с полуслова, знавших, во имя чего направлены их усилия.

Счастье совместного творчества подарила ему встреча с Эдуардом Кочергиным. Они общались на каком-то особом, им одним понятном языке. Товстоногов давал некий художественный код, а у Кочергина, из парадоксальной, казалось бы, случайно брошенной фразы возникал необычный мир, полный метафорических смыслов и чудесной театральности. Ключевым для сценографии «Волков и овец» стало определение «ситцевый Версаль». И на подмостках БДТ вдруг возник светский мирок, полный жеманных условностей, нарочитости и коварных интриг — но не в блеске дворцового великолепия, а в провинциально-простодушном ситцевом убранстве, с цветочками и купидонами на затянутых тканью стенах. И персонажи Островского щеголяли в «роскошных» платьях из чудесного, радующего глаз и душу премилого ситчика.

Округлость линий женского корсета стала доминантой в сценографическом решении «На всякого мудреца довольно простоты»: она угадывалась и в упруго-мягких формах дивана, и чувственном волнообразном изгибе ширм — лукаво манила, зазывно и даже фривольно обещала, обольщала, игриво скрывала, обманывала…

В спектакле «Перечитывая заново», поставленном к революционной дате как гимн героике советского прошлого — а в те времена была обязательна дань царившей тогда идеологии — на сцене торжественно и величаво вздымались ввысь органные трубы: патетика, мощь, взывающий трубный глас определяли звучание этой «датской» постановки, осуществленной по произведениям Погодина, Шатрова и других авторов.

Каждая деталь костюма для Товстоногова имела огромное значение, он не признавал необязательных мелочей — резко, взыскующе, категорически. И в том полностью доверял Кочергину, знатоку мировой художественной

культуры. Как тщательно, работая над «Пиквикским клубом», искали они театральную стилистику костюмов — полицейского, судьи, тюремщика времен Ч. Диккенса! Огромное значение придавалось тканям, цвету, фурнитуре. И хотя на худсовете их нередко упрекали в дороговизне сценических одеяний, доказывая возможность обойтись гораздо более скромными средствами, они стояли твердо на своем. В спектаклях БДТ, как правило, использовались натуральный бархат, шелк, парча.

Необычные, а порой и дерзкие товстоноговско-кочергиновские замыслы находили всегда точное воплощение на сцене, обретая конкретные, зримо-материальные, предметные формы. И, конечно же, кудесником, творившим диво — дивное, чудеса изобретательности и смекалки, был легендарный завпост БДТ Владимир Павлович Куварин, начавший свой трудный, долгий путь в профессии с должности макетчика. Невозможного для него не было. Когда ставили «Мачеху Саманишвили» Д. Клдиашвили, в сцене, где герой видел страшный сон, как разрушался родной дом, этот дом воочию — на глазах у потрясенных зрителей — рушился.

Жестокую правду войны, грохочущую взрывами, автоматной пальбой, обжигающую пламенем пожарищ, Куварин воссоздавал достоверно, жестко, скрупулезно, со знанием трудного военного дела в дударевских «Рядовых».

На одной волне с Георгием Александровичем счастливо существовал и наш замечательный художник по свету Евсей Маркович Кутиков. В «Дачниках», одном из самых красивых товстоноговских спектаклей, они сделали более ста двадцати световых позиций!

Товстоногов любил захаживать на третий этаж, где располагался Семен Ефимович Розенцвейг, композитор и дирижер оркестра БДТ («Смерть Тарелкина», например, шла под живую музыку). Музыкальная партитура в товстоноговских спектаклях никогда не была иллюстративной — всегда несла драматургическую нагрузку. И на репетициях спектакля по комедии Сухово-Кобылина частенько возникали горячие споры с Александром Наумовичем Колкером.

Стоит особо отметить, что Товстоногов охотно приглашал самых разных композиторов. «Амадеус», где полноправным соучастником трагических событий звучал «Реквием» Моцарта, стал экзаменом на музыкальность труппы и служб театра. Возник нешуточный спор: где все же можно прервать мелодию и вступить артистам в драматический диалог… В конце концов, дискуссию разрешил маэстро В. Спиваков, сказав (после одного из спектаклей) свое решающее слово.

После спектакля под эгидой Товстоногова в радиостудию приходил отряд критиков, расставлялись стулья, микрофоны, и зав. радиоцехом БДТ Георгий Васильевич Изотов записывал впечатления, споры гостей об увиденном. А потом по местному радио, создателем и идеологом которого был все тот же Изотов, шли передачи, где отражалась наша необыкновенная, вдохновенная, суетная и хлопотливая жизнь — все то, чем жил большой и пестрый коллектив БДТ.

Изотов демонстрировал чудеса эрудиции, профессиональной дотошности и

виртуозности технологий. У него подобралась уникальная коллекция шумов, звуков, всевозможных мелодий. Что б ни запросил Товстоногов, он тут же получал желаемое: будь то гул лондонских колоколов или перезвон Домского собора в Риге. Изотов, подобно магу, способен вызывать из небытия, будто замершее на время буйство жизни, бесконечно богатой в своих проявлениях: скрежет и лязг гусениц танков различных модификаций, рев медведей, рык льва, назойливое жужжание мух, нежные трели сверчка… Зрители, чудом свершив путешествие во времени, прислушивались к непривычному скрипу колес, когда подъезжала с визитом или же удалялась в карете Мурзавецкая. В спектакле «Волки и овцы» звуки доносились то осторожно, вкрадчиво, то бравурно, помпезно, торжествующе…

И вместе с чеховскими героями публика вздрагивала от мощных грозовых раскатов в спектакле «Дядя Ваня». Ощущение достоверности происходившего на сцене было поразительным. Но этой «всамделешности» достичь было совсем непросто. Изотову пришлось писать многослойную фонограмму: буквальное воспроизведение грозы в спектакле оказалось гораздо менее убедительным, чем ее техническая реконструкция. На подмостках царят законы театра — буквализм невозможен, и даже для показа природных явлений здесь требуются творческая хитрость, эстетика иллюзии, «нас возвышающий обман».

Восторг и улыбку вызывало напряжение, царившее за кулисами в сцене выстрела, где дядя Ваня палил в стоящую на столике вазу, и звучало его горестное «Бац!»: нужна была редкая виртуозность, чтобы звук выстрела точно совпал с падением вазы, разлетавшейся вдребезги. В это драматическое мгновение необходимо было палкой попасть в отверстие тщательно склеенной после очередного представления вазы и сбить ее на пол.

Именно «ансамблевость» исполнения технических трюков обеспечивала художественный уровень товстоноговских спектаклей. И Георгий Александрович высоко ценил вклад каждого работника в творческий продукт БДТ. На банкетах он обязательно произносил тост в честь филигранного мастерства служб, отдавал должное всем участникам, сотворцам очередной премьеры.

Замечательные качества нашего коллектива проявились на гастролях в Аргентину в 1981 году. По дороге в Южную Америку контейнер с декорациями и костюмами утонул в Бискайском заливе. Мы мобилизовали все усилия. Вместе с другими на сцене несколько суток просидела и я, не умевшая шить, строча на швейной машинке новые костюмы для «Холстомера» — это одно из самых ярких воспоминаний. Честь театра была спасена.

Гости

Два дня в году в кабинете Г. А. царил праздник, хотя в календаре они не значились красными датами. Это 13 февраля — день прихода Товстоногова в БДТ, и 28 сентября, день его рождения. Они отмечались не менее бурно, чем премьерные дни. Георгий Александрович на правах хозяина и виновника торжества радушно встречал гостей.

Георгий Александрович обладал даром, для режиссера, безусловно,

уникальным: он умел дружить — доверительно, просто, человечно — с людьми самых разных профессий. Его связывала долгая дружба со знаменитым детским врачом Станиславом Яковлевичем Долецким, главным невропатологом Вооруженных сил СССР генералом Геннадием Александровичем Акимовым, урологом Свердловки Иваном Ивановичем Емельяновым, врачом Института гематологии и переливания крови Константином Юльевичем Литмановичем, политиком Евгением Максимовичем Примаковым, выдающимся скульптором Михаилом Константиновичем Аникушиным, художником Валерием Васильевичем Пименовым, писателем Даниилом Александровичем Граниным, композиторами Исааком Шварцем, Валерием Гаврилиным и Андреем Петровым, писателем Федором Абрамовым, скрипачом и дирижером Владимиром Спиваковым…

Несмотря на значительную разницу в возрасте, нежная дружба со Спиваковым питала Товстоногова все последние годы. Зародилась она южным темным вечером в белоснежном колонном зале знаменитого Ливадийского дворца, выходящего арками в зеленый, заросший двор с фонтаном, где некогда сиживали вершители мира, участники Ялтинской конференции 1944 года. А в августе 1984 года концерт оркестра «Виртуозы Москвы» во главе со знаменитым скрипачом В. Спиваковым венчал Фестиваль камерной музыки. «Маленькая ночная серенада» Моцарта была кульминацией торжества. В первом ряду восседали нарядные загорелые отдыхающие из Дома творчества «Актер»: Г. А. Товстоногов с Натэллой Товстоноговой, Владислав Стржельчик с Людмилой Шуваловой, Михаил Волков с супругой, Лев Дуров, Василий Лановой, Игорь Петрович Владимиров и многие-многие другие. Удалось-таки уговорить директора ялтинской филармонии, не устоявшего перед моим напором и страстным желанием попасть на концерт, дабы осчастливить своих коллег, дать всей компании машины для поездки в Ливадию. Мы были счастливы!

Желание познакомить двух творцов — Товстоногова и Спивакова — было столь велико, что я рискнула, не будучи знакомой, пойти за кулисы, представиться и привести Георгия Александровича. Что и стало началом счастливой дружбы двух замечательных коллективов: БДТ и «Виртуозов Москвы».

Оказалось, что, отложив отъезд, оркестр на несколько дней задержался в интуристовской гостинице «Ялта», располагавшейся неподалеку от нашего «Актера». Спиваков, контрабасист Григорий Ковалевский и тогдашний директор оркестра Роберт Бушков приходили к нам вечерами и подвигали Георгия Александровича на чудо: он забирался по пожарной лестнице на крышу старого главного корпуса, где стояла невесть откуда взявшаяся скамейка. Сидя на этой скамейке, мы любовались лунной дорожкой на черной глади воды, вдыхали запахи моря, травили анекдоты. Спиваков и Товстоногов оказались на диво достойными соперниками в этом искусстве — хохотали столь заразительно, что люди с лоджий молили: «Дайте поспать!» Что нас, впрочем, не останавливало (ведь, как известно, «счастливые часов не наблюдают»). И мы увлеченно спорили о театре, о музыке, о сути и разности

столь схожих профессий — дирижера и режиссера. Как в те вечера, так и все дальнейшие годы, Георгий Александрович завидовал Володе: он может по ходу выступления быть вместе с исполнителями на подмостках, управлять ими и что-то менять, а режиссер лишен этого права.

Именно там, на крыше, возникла идея приездов оркестра в Ленинград на сутки-двое раньше заявленного выступления в Большом зале Филармонии, чтобы всем коллективом отправляться на спектакль в БДТ. Наши друзья вскоре узнали весь репертуар. А я, счастливая, пока шло представление, ни жива, ни мертва сидела в товстоноговском кабинете, охраняя бесценные раритеты — инструменты. Затем исполнители менялись местами: артисты разгримировывались, оркестранты брали инструменты и все поднимались на Малую сцену, где «Виртуозы Москвы» давали для нас эксклюзивные концерты, играя и классику, и современную музыку, не только академически точно, но и хулиганя, не чураясь капустнических розыгрышей. До сих пор памятны выступления «Виртуозов» с Тамарой Синявской, Араксией Давтян… Никто никуда не спешил, и нам всем было так хорошо! Есть фотография, где запечатлено редкое мгновение: Товстоногов не лидер, не мэтр, а благодарный слушатель, причем в состоянии счастья и радости.

Наши друзья нередко специально прилетали посмотреть спектакли БДТ. Ситуации бывали даже трогательные. Вдруг на проходной перед началом спектакля «Этот пылкий влюбленный» объявляется Владимир Теодорович, гордо держа в руках новый реквизит, специально купленный им для В. И. Стржельчика за рубежом: роскошное кашне и кейс (вместо советского, приобретенного в галантерейном магазине). А до спектакля оставалось менее получаса. И на мои возгласы, что реквизит надо освоить, я слышала твердые заверения в том, что такому артисту, как Стржельчик, это не составит большого труда.

Празднуя тридцатилетие служения Товстоногова в БДТ (а он пришел 13 февраля 1956 года), мы устроили славный праздник на сцене в декорации «Мудреца». И «Виртуозы» прилетели на этот вечер, привезя в подарок картину Бенуа «Прогулка в Версале», которую так полюбил Георгий Александрович и которой потом с наслаждением любовался у себя дома.

А когда не стало Товстоногова, мы со Спиваковым задумали вечер его памяти в БДТ. И вечер состоялся 9 февраля 1990 года: выступили «Виртуозы Москвы», хор Фонда принца Филиппа Астурийского и Стржельчик, звучали «Мессия» Г. Генделя… Владислав Игнатьевич читал специально, по нашему заказу, переведенную на русский язык новеллу Стефана Цвейга «Воскрешение Георга Фридриха Генделя». Поскольку времени на репетиции не было, Стржельчик, сидя у меня в кабинете, по телефону обговаривал со Спиваковым, на каком такте он должен вступать, делая пометки в партитуре. Усилия оказались не напрасны: результат был ошеломляющим!

Излучая энергию талантливости, Товстоногов, подобно огромной планете, обладал мощной силой притяжения, привлекающей одаренные натуры. Все талантливое, неординарное, необыкновенное Товстоногов умело использовал в театральном деле созидания. В работе над спектаклями БДТ участвовали

лучшие художники и композиторы: С. Мандель, И. Сумбаташвили, С. Юнович, В. Степанов, М. Лихницкая, И. Шварц, М. Табачников, Г. Канчели, В. Гаврилин, Б. Тищенко, А. Петров, С. Слонимский. Выдающийся литературовед и писатель Владимир Яковлевич Лакшин консультировал все постановки пьес А. Н. Островского, непревзойденным знатоком которых он был. Многие авторы присутствовали на репетициях своих пьес: А. Арбузов, А. Володин, А. Гельман, А. Дударев, Л. Зорин. Никогда не писавшего для театра Василия Шукшина Георгий Александрович все же уговорил написать пьесу: «Энергичные люди» стали нашей легендой, реплики шукшинских персонажей разошлись на пословицы и поговорки, и вскоре вся страна пыталась повторить манипуляции Евгения Лебедева с полотенцем и стаканом водки или же с брюками, надетыми вместо пиджака.

Хотя это не входило в мои обязанности, в театре была своя «школа». В том была также дань моего уважения к Товстоногову и, конечно, любовь. По платформе Московского вокзала мы с ним часто двигались на «нитросорбитном» ходу.

Не было случая, чтобы я не проводила его на «Красную стрелу» или не встретила утром на вокзале, когда он возвращался из Москвы. Кроме того, Георгий Александрович считал, что «уровень фирмы» требует, чтобы близких друзей театра встречала я.

Общаться он очень любил: и в театре, и дома на кухне со стенами красного кирпича, картинами Пиросмани, развешанным луком и деревянными лавками, на которых размещалось очень много людей. Поставив локоть на стол, подперев щеку кулаком, он любил слушать. Кто только не бывал у него в доме! Впрочем, в служебном кабинете после спектакля кипел самовар и приходили гости (раньше ведь никто не боялся ходить по ночному городу). Те, кто забредали «на огонек», делились новостями и впечатлениями.

Кухня на Петровской набережной была местом, где встречались замечательные люди и где обсуждались театральные и нетеатральные новости и проблемы. Замечательная гостеприимная хозяйка, Натэлла Александровна, держала дом по-грузински широко, прекрасно готовила и прекрасно принимала гостей. Разъезжались по домам на такси далеко за полночь…

«Он Человеком был»!

Суждение о том, что Георгий Александрович был закрытым человеком, абсолютно неверно. Да, он жил в своем мире, но и от остального мира не был закрыт панцирем.

Чуть ли не каждый день интервью с Георгием Александровичем добивались журналисты с радио и телевидения. Я научилась определять степень важности встреч и — отказывать. Не так уж нужен театру, например, корреспондент из газеты «Лесная промышленность», не смотревший к тому же ни единого спектакля, а вот журналист из «Московских новостей» — нужен.

Никому до сих пор не удалось написать статью «Товстоногов — главный режиссер». Это мог сделать (но не успел) только один человек — Александр Петрович Свободин. Историк по образованию, он способен был поместить

творчество и саму личность Товстоногова в необходимый — социальный, исторический, художественный — контекст. Многие критики смотрели спектакли, записывали что-то, но так и не понимали, в чем же секрет, загадка, феномен Товстоногова, блистательно владевшего профессией главного режиссера, которой обучить нельзя (ведь дело вовсе не в том, чтобы вызвать актера в кабинет и распекать его).

Среди прочих к нам приезжал энергичный журналист и социолог, но не театральный человек. Он ходил за Георгием Александровичем следом, сидел на репетициях, присутствовал на всех театральных собраниях и заседаниях. Не покидал товстоноговского кабинета даже во время конфиденциальных разговоров. Георгий Александрович настаивал: «Пусть сидит, он пишет статью “Товстоногов — главный режиссер”». Для нас с Диной Морисовной большего врага не было: сразу было понятно, что этот тип ничего не напишет. Однако именно к нему Георгий Александрович проникся почему-то особенной симпатией. Он ложился грудью на свой стол, и, подперев щеку рукой (он очень любил эту позу) рассказывал замечательные факты своей творческой биографии, о которых даже мы ничегошеньки не знали. Например, о встрече с Мейерхольдом. Рассказ потом был опубликован в журнале «Театральная жизнь»[cxciii].

Это были не просто воспоминания — игрался настоящий спектакль. Пересекая по диагонали свой кабинет, Товстоногов показывал то командармов Советской Армии, сидящих за столом в Театре Революции, то Мейерхольда, положившего руку на кисть Зинаиды Райх или возбужденно расхаживающего…

После этой встречи в числе студентов ГИТИСа Товстоногов пришел в Центральный дом актера на вечер В. Э. Мейерхольда. Вместе с Борисом Покровским они сидели на диване в фойе, и туда вошел Всеволод Эмильевич в окружении своих артистов. Завидев Георгия Александровича — а его внешность трудно было не приметить — Мейерхольд направился к нему и сказал: «Спасибо вам большое», — и пожал руку. Лишь тогда сокурсники поверили тому, что все, о чем накануне им поведал Товстоногов, случилось на самом деле…

Так Товстоногов сердечно открылся фактически чужому человеку, будто знал его давным-давно. Может, ему казалось, что близким, тем, кто ежедневно рядом, ничего нового о себе уже не скажешь?..

Как глубоко интеллигентный, воспитанный человек Георгий Александрович не в состоянии был прервать и выпроводить докучавших ему посетителей. Даже готов был иногда поведать незнакомцу подробности своей жизни. Мне пришлось научиться отличать сумасшедшего от нормального человека.

Как-то в выходной день мы работали, срочно готовя книгу к изданию за рубежом. Театр пуст. Вдруг со служебного входа звонит дежурная и кричит в трубку, что прорвался какой-то ужасный человек. Она еще продолжала что-то нервно объяснять, а на пороге появился жутковатый тип с кастетом в одной руке и кейсом в другой. Он поставил багаж на пол и, резким движением сняв

широкополую шляпу, угрюмо спросил: «Товстоногов здесь?» От шока я не молвила ни слова, оторопев пялясь на застывшую в проеме двери фигуру. Тут он дернул головой влево и увидел сидящего у себя в кабинете за столом Георгия Александровича, который, сняв очки и приблизив рукопись к глазам, сосредоточенно читал. Гость решительно двинул в кабинет, я — за ним, нарочито громко взывая к Товстоногову и для пущей убедительности вертя у обоих висков двумя пальцами сразу: «Георгий Александрович, к вам нежданный гость, он не записан на прием и не намерен объяснять цель своего визита…». Подняв голову, Товстоногов надел очки, внимательно осмотрел гостя, откинулся в кресле и… закурил, жестом приглашая визитера сесть. Вдруг тот отодвигает пепельницу и с размаху бьет по столу рукой с кастетом прямо перед носом Товстоногова: «Лоэнгрин может выйти на сцену в четвертом акте или не может?!» — отчаянно-свирепо взывает он. Отложив сигарету в пепельницу, Товстоногов вдруг бьет кулаком по столу, тут же отыграв движение грозного «партнера»: «Лоэнгрин может и *должен* выйти на сцену в четвертом акте!!!» И, как ни бывало, закурил снова. Гость, получив, видимо, то, зачем пришел, поднялся и решительно направился к выходу, словно добившись, наконец, столь важной для него сатисфакции. У стены, где висели портреты Станиславского, Брехта и Вахтангова, к моему ужасу, вдруг задержался, презрительно спросив: «А это что за придурки?» Товстоногов его строго заверил: «Это вам в следующий раз Ирина Николаевна объяснит — она у нас театровед». Потом Георгий Александрович рассказывал: «Я понял, если скажу, что Лоэнгрин НЕ может, — нам с Ирой крышка!»

История эта имела детективное продолжение. Наш гость не успокоился и, дождавшись момента, метнул булыжник в лобовое стекло товстоноговского «мерседеса» — тогда все обошлось, лишь трещины, лучами расходившиеся от угла, напоминали о смертельной угрозе. Боясь решительности маньяка, я направилась в отделение милиции и стала требовать оградить нас от посягательств на жизнь главного режиссера БДТ. Служители порядка отказывались верить фактам. Но когда я все же заставила их сесть в «воронок» и направиться к подступам нашего театра, то они быстро обнаружили террориста и схватили. Как оказалась, в психбольнице уже давно разыскивали сбежавшего «клиента»…

Писать Георгий Александрович не особенно любил. Иногда что-то набрасывал, иногда давал какие-то тезисы, отдельные блоки, которые Дина Морисовна соединяла затем в единый текст. Но к докладам, к некоторым темам сосредоточенно готовился и тогда писал все сам. Например, «Обращения к труппе» или же заметку о Е. А. Лебедеве — в архиве есть небольшой текст, где Товстоногов объясняет, что за явление артист Евгений Лебедев и каков его путь в Большом драматическом театре. Как и свои ответы, так и некие постулаты собственного творчества, Товстоногов тщательно готовил, когда создавался фильм, названный строкой Б. Пастернака «Жить, думать, чувствовать, любить…».

Писал он, кстати, не только по вопросам театра. Был автором вступления к эссе Микеланджело Антониони «Тот кегельбан над Тибром»[cxciv], которое

публиковалось в «Иностранной литературе», причем, сам предложил написать это предисловие, отметив аналогию между кино Антониони и его литературным стилем. Товстоногов блистательно разбирался в кино, очень любил это искусство. Зная его слабость, Владимир Спиваков подарил ему небольшое собрание фильмов великих режиссеров мирового кино.

* * *

Георгий Александрович владел иностранными языками. Когда я задала вопрос, как же удалось ему столь хорошо выучить французский и немецкий языки, он объяснил: «Во-первых, я вырос в хорошей семье. А, во-вторых, когда вас будут бить линейкой по лбу, если не скажете по-немецки или по-французски “Пожалуйста, дайте пирожок”, а вы вожделенно хотите съесть этот пирожок, то непременно выучите, как выпросить желаемое и по-немецки, и по-французски».

Он не нуждался в переводчиках, бывая за границей. Но когда работал в других театрах, его всегда сопровождали переводчики — обычно это были чьи-то дети, у которых родители служили на соответствующих кафедрах или же в органах (как правило, это была плохая услуга, потому что такие помощники почти не владели профессиональной терминологией, а именно это требовалось, прежде всего).

* * *

Возвращаясь в БДТ, Георгий Александрович охотно делился впечатлениями. Он был необычайно наблюдателен. Марки машин мы узнавали от него, как и новости сервиса. Увлеченно рассказывал, как в Париже ходят по улицам и как порой вырывают сумки из рук у дам. И, конечно же, что за прически теперь носят женщины, разъяснял, что вышла из моды «бабетта», мол, укладка устарела, какие нынче делают стрижки — ценится естественность линии (не потому ли он не любил парики, предпочитая обойтись без них даже в костюмных спектаклях?). Не раз лукаво повторял фразу: «Она была завита, как овца, и так же раз-ви-та».

Как внимали ему женщины! Они стремились уточнить все детали, расспросить, какие туфли носят, какой каблук (он даже их рисовал) и как повязывают кашне вокруг шеи (и это тут же демонстрировалось), каким парфюмом пользуются в Европе. И так ли уж красивы француженки? Тут мы проходили свои университеты, постигали уроки шарма, женственности, привлекательности, как и на его спектаклях. Здесь мы убеждались, что нет и быть не может неважных мелочей и деталей: «Быть женщиной — великий шаг, / Сводить с ума — геройство!»

Рядом с этим мужчиной нельзя было быть неподтянутой, расхлябанной, с неухоженными руками, неприбранной головой. И абсолютно не имело значения, когда должна ты это делать, если освободилась далеко за полночь: быть женщиной — тоже талант. Женщина обязана хорошо выглядеть: имидж определяет и собственное самочувствие, и настроение окружающих, а, значит, и результат общего дела.

* * *

Товстоногов никогда никого не забывал, привозя подарки. Не обходилось без казусов. Как-то нам с Диной Морисовной привез одинаковые береты из темно-синей ангоры, а директору и шоферу — абсолютно одинаковые часы.

Когда в театре праздновался Международный женский день 8 марта — обычно это происходило в апреле-мае из-за чрезвычайной насыщенности репертуара БДТ — Георгий Александрович читал нам «Балладу о тигре» Ильи Сельвинского:

Какая мощь в моей руке,
Какое волшебство
Вот в этих жилах, кулаке
И теплоте его —
Я эту истину постиг
На берегу реки,
Когда со мной схватился тигр
У плеса Уссури, —

И плыли чарующие рифмы, окутывая нас и унося куда-то в сказочные дали… И вместе с лирическим героем проходили мы то смертельные испытания, то трудный путь самопознания… С тем, чтобы в неожиданном послесловии, вопреки мужски мудрой иронии исполнителя баллады, ощутить свое женское могущество.

Вот, собственно, и весь рассказ.
В нем правды — ни на пядь.
Но он задуман был для Вас:
Я что хотел сказать?
Что если перед Вами я,
О, милая, в долгу,
Что если с Вами, жизнь моя,
Ужиться не могу,
И ты хватаешься, кляня,
Рукой за рукоять —
Попробуй все-таки меня
Над ухом… почесать…

Каждая из нас тогда в тайне думала, что лишь для нее звучит это нежное, мужественное и волнующее признание в любви!

Он ценил в женщине красоту, а в актрисах, конечно, еще и ум. И, несомненно, любил их, называя ласково Люсенька, Эммочка, как-то особенно произнося: «Валя, Зина…»

Как звучал в его исполнении мухамбази Григола Орбелиани. Кажется, и теперь явственно слышу взволнованный, торжественно-гортанный, бархатный на низах, удивительной красоты голос Георгия Александровича в спектакле «Ханума», произносящего с нескрываемым упоением долетевшие из прошлого века любовные строфы:

Только я глаза закрою — предо мною ты встаешь!
Только я глаза открою — над ресницами плывешь!
О, царица, до могилы я — невольник бедный твой,
Хоть убей меня, светило, я — невольник бедный твой.
Ты глядишь — я за спиною: я невольник бедный твой!
Что смеяться надо мною? Я — невольник бедный твой,
И шепчу я сам с собою: «Чем тебе я нехорош?»
Только я глаза закрою — предо мною ты встаешь!
Только я глаза открою — над ресницами плывешь!

И сколь пронзительно читал он любимое им лермонтовское «Завещание», пушкинский «Медный всадник», стихи Осипа Мандельштама и Бориса Пастернака, и ни один вечер не заканчивался без строк Николоза Бараташвили:

Цвет небесный, синий цвет,
Полюбил я с малых лет.
В детстве он мне означал
Синеву иных начал…
И теперь, когда достиг
Я вершины дней своих,
В жертву остальным цветам
Голубого не отдам.
Он прекрасен без прикрас
Этот цвет любимых глаз.
Это взгляд бездонный твой,
Напоенный синевой.
Это цвет моей мечты.
Это краска высоты.
В этот голубой раствор
Погружен земной простор…
Это легкий переход
В неизвестность от забот.

* * *

Как истинный аристократ Георгий Александрович внимательно следил за модой — уж этот человек понимал в ней толк.

Элегантен был невероятно! Предпочитал роскошные пиджаки в клеточку или геометрический рисунок, любил удобную одежду, пуловеры. Вместо галстука иногда надевал шейный платок под рубашку — непременно при этом учитывая цветовую гамму одежды. Стоя перед зеркалом, внимательно себя оглядывал… Если же не слышал одобрительных слов о своей обновке, мог и поддеть. По аромату шикарной туалетной воды всегда можно было определить, где сейчас находится Георгий Александрович.

Всегда изысканно одетый (а иногда казалось даже ярко), Георгий Александрович выглядел весьма экстравагантно на фоне протокольных серых костюмов президиума, когда появлялся в своем роскошном пиджаке или же в мягком пуловере с блестящими молниями на каком-либо заседании. Он усаживался поудобней, доставал сигареты и, неспешно затягиваясь, дымил в

«халу» сидящей прямо перед ним солидной партийной дамы. Все были в ужасе! Но замечания никто не осмеливался делать. Он же потом любопытствовал: «Ира, что эта женщина подложила себе в прическу? Как вообще может держаться такое сооружение?!»

В окружающих он больше всего ценил чувство юмора и особенно, как говорил, «чувство юмора к собственной персоне».

* * *

Но иногда Георгий Александрович был поразительно простодушен, казался наивным и даже не знающим жизни.

Я родила дочь в четыре утра и еле дождалась девяти часов, чтобы побежать звонить. Домой? Нет, конечно. Товстоногову! Домашние ведь сами дозвонились и уже знали о свершившемся. Нашла «двушку», надела страшные казенные тапки, подпоясала халат веревкой и пошла.

Мало кто знает, что такое разбудить Товстоногова в девять утра! Причина должна быть слишком весомой. Мне думалось, что настал именно тот случай. Сначала рассерженный оттого, что разбудили, он обрадовался: «Ирочка, я вас поздравляю. Наконец-то вы избавились от бремени! Кто у вас родился? Ребенок?! Девочка?! Поздравляю. А мы не умеем делать девочек (он имел в виду свою семью и своих сыновей). Хорошо. Я рад. Понимаю, сегодня, очевидно, вы не сможете прийти в одиннадцать часов, но чтобы к часу непременно были!» Когда ж я стала заверять, что это абсолютно исключено, он вдруг припомнил горьковский рассказ «Рождение человека» (где героиня, разродившись в стоге сена, перевязала пуповину и продолжила свой путь): «Но ведь другие женщины рожают прямо в степи — и для них жизнь идет своим чередом».

Товстоногов был вне быта, он парил над бытом. Но когда становился свидетелем моих разговоров с домочадцами, пытался соблюсти хороший тон и продемонстрировать к ним интерес. С годами это превращалось в некий ритуал. Дочь росла, а Георгий Александрович задавал неизменный вопрос: «Каков рост Полины, сколько сантиметров?» Поначалу я недоумевала, а потом уже свыклась и со смехом отвечала, что понятия не имею, так как рост регулярно измеряют только грудничкам. И потом я все время в театре, мне некогда заниматься замерами дочери.

История одной картотеки

У меня была совершенно необычная картотека — картотека всех выездов Товстоногова за границу. Это потом она превратилась в научный аппарат, воссоздающий театральную жизнь Европы и Америки на протяжении полувека.

Георгий Александрович любил нашу картотеку заграничных поездок, ему нравилось рассматривать, перебирать карточки, где я отмечала страну, цель поездки, время пребывания за границей, его спутников, когда случались коллективные выезды на конгрессы, конференции или же ознакомительные турне. ФРГ он посетил двенадцать раз, Румынию — семь, Англию — шесть, Грецию — шестнадцать, Швецию — семнадцать раз (сюда входят и гастроли

театра, и его личные поездки). Всего он побывал за границей сто двадцать раз.

Однако история возникновения картотеки почти анекдотична. У Георгия Александровича была «Волга» роскошного синего цвета. Он же мечтал купить «мерседес», именуя свое заветное желание «голубой мечтой идиота» (это сейчас «мерседесом» никого не удивишь, а тогда на иномарках по городу никто не разъезжал).

Из разговора в гостях я случайно узнала, что советский человек, отработавший два года за рубежом, имеет право купить за границей машину с большой скидкой. И долгое время Георгий Александрович ходил за мной, приговаривая: «Ира, ну, пожалуйста, наковыряйте мне мои два года…». Поскольку обмануть органы было никак нельзя — эта бдительная инстанция работала точно — злосчастные два года надо было «наскребать» тщательно, по дням и месяцам. Вот тут-то и пришлось восстанавливать с пятьдесят шестого года все выезды за границу. В конце концов, два года набрать удалось, и Георгий Александрович, поехав в Западный Берлин, приобрел вожделенный «мерседес» цвета оливы с серебром. Когда, переехав через границу, пригнал машину сюда, все предвкушали, что он поедет не домой, а сразу в театр. И, действительно, Товстоногов торжественно въехал во двор.

Георгий Александрович вообще не оставлял без внимания ни одной красивой вещи, любил и всюду замечал красоту — и украшения, и машины. И вот, наконец, его мечта сбылась!

Стояло солнечное лето, я что-то печатала на машинке. Вдруг слышу по необычному звуку сигнала, что прибыл не наш автомобиль. Когда спустилась во двор, он специально открыл капот, чтобы я увидела автомобильные внутренности — нечто стальное, начищенное до блеска. «Вы в этом что-то понимаете?!» — спросил он. «Ни-че-го не понимаю, — честно призналась я, — но это очень красиво!» Разочарованный, он махнул рукой, дав понять, что мне надо бы удалиться, и стал поджидать настоящих ценителей этого блистающего совершенства.

Затем два месяца, что оставались до окончания сезона, мы с ним почти все время работали во дворе: он ни за что не хотел идти в кабинет. Через окно я звала его к телефону, он же раздраженно морщил нос, был жутко недоволен, но все же поднимался к междугородному или международному вызову. Как мальчишка, он долго хвастался машиной перед всей труппой. Подвозил всех. Спрашивал с прононсом: «Вам не нужно проехать до метро?», — включал музыку и с удовольствием слушал Караяна, романсы в исполнении Валерия Агафонова и другие мелодии на любой вкус…

Я-таки успела поездить на этой машине. После больницы Георгий Александрович устроил меня на отдых в Дом творчества в Комарово, где директором работал его сын Ника. Он приезжал туда каждый день, и мне все завидовали, а я даже не сразу поняла, что ему нужна была вовсе не я, а автомобильный маршрут. Он выезжал на единственное тогда хорошее Приморское шоссе и ехал в Комарово, разгоняя другие машины. Автомобилистом он был отменным, но с азартом нарушал правила движения и не терпел, когда кто-то пытался его обогнать, приговаривая: «Ну, куда вы на

вашем зжопорожце?»

Он был лидером во всем — и на трассе тоже. Всегда — только первый!

С автомобилем связан один странный случай. Однажды мы ехали на спектакль Вадима Голикова «Роман и Юлька» в наш Ленком. Георгий Александрович увидел цыганок у Витебского вокзала, остановился и пошел к ним, чтобы ему погадали. Я же их боялась и с ним не пошла. Цыганка ему что-то долго говорила, вдруг он повернулся в мою сторону и стал неистово звать. Я подошла к ним на словах «Вы умрете в собственной машине за рулем» (тогда он ездил еще на «Волге», это было лет за десять до его смерти). Гадание ничуть не испортило ему настроения, он был весел. Сев в машину, Товстоногов сдвинул кепку на брови и сказал: «Интересно, Ира, умру я в этой машине или же сбудется моя мечта, я куплю “мерседес”, и это случится все-таки в “мерседесе”». 23 мая 1989 года я вспомнила эти слова.

Наш трудный и роскошный быт

Поначалу мне было очень трудно, я часто плакала, когда бывала одна (но при Г. А. слез никогда не было). И однажды я себе сказала: «Шимбаревич, если в Америке у всех есть свой психотерапевт, то у нас каждый человек сам себе психотерапевт: сядь и спокойно разбери ситуацию. Если не можешь ее изменить, измени взгляд на происходящее. Ни у кого нет сомнений в том, что Товстоногов гениальный режиссер, всемирно знаменитая личность. И ты должна помогать ему, создавать условия для главного дела его жизни, а главное для него — постановки. Или ты возьмешь ситуацию в свои руки, или же уходи».

После такого аутотренинга самочувствие мое изменилось. Я осознала свою надобность. И все встало на свои места.

Как женщине мне довольно быстро стало понятно, что Георгий Александрович не знает жизни, ничуть не разбираясь в бытовых вопросах. А я, хоть прожила гораздо меньше, лучше знаю, как решить житейские проблемы. И я взяла на себя заботы о нем. Помимо своих прямых театроведческих и референтских обязанностей, с удовольствием, легкостью, с душой брала его под свое женское крыло.

С Георгием Александровичем мы стали работать, когда был он уже больным человеком, с повышенным давлением… И поначалу я испугалась этого обстоятельства. У него была язва, и в буфете он питаться не мог. Когда язва открывалась, наступала катастрофа. Каждый час — прием лекарств, прямо во время репетиций, а потом строго по часам питание.

Утром я бежала на рынок, где покупала ему творог «пластиками», как он любил. Георгий Александрович предпочитал «городской» батон за двадцать две копейки. Любил сыры из разряда швейцарских, с большими дырками. Сметану же я приобретала не на рынке, а в магазине, поясняя, что «холестерина нам не нужно». Покупала грейпфруты и гранаты. На пластмассовой соковыжималке каждый день отжимала грейпфрутовый сок и непременно давала ему выпить полстакана гранатового (больше и не нужно, чтобы не сгущалась кровь). Из дома принесла термос и заваривала шиповник с

веточками черносмородинового куста (именно в них содержится большое количество витаминов, и я уговаривала его пить это снадобье каждый день). В последний день, когда он уехал из театра и умер по дороге, вдруг почувствовала, что случится непоправимое, когда услышала: «Ира, сегодня не хочу даже вашего потрясающего напитка…».

У нас хранится большая амбарная книга, по которой можно понять, что для него были «взяты» больницы, аптеки, магазины, кондитерские (чтобы достойно принять гостей во время антракта). Когда нужны были лекарства, составлялся план, что где заказывать. Я ездила в нашу «придворную» аптеку и закупала лекарств каждый раз рублей на сто, что в советские времена было весьма солидной суммой.

Поскольку врач просто боялась подойти к Товстоногову, я научилась измерять давление, начав свой путь врачевания актеров БДТ, постигая азы лекарского дела. В кабинете у нас было небольшое хозяйство, скрытое от посторонних глаз: диван, где ему делали уколы, посудный шкаф, самовар, душ, туалет, холодильник. До сих пор в кабинете на столе Георгия Александровича баночки с клофелином, эуфиллином и нитросорбитом…

Девятнадцать страшных дней прошел театр, когда Георгий Александрович бросил курить по возвращении из Америки в 1987 году. Американский врач, увидев в своей приемной единственного вызывающе курящего человека, красноречиво описал состояние здоровья Товстоногова и заключил: «А, впрочем, курить можно и без ног». Эта фраза потрясла Георгия Александровича. Она его преследовала: он повторял ее ежедневно.

Однажды, приехав на репетицию, Товстоногов вошел ко мне и яростно швырнул дубленку на стол — только завзятые курильщики поймут, что значит лишиться привычной утренней сигареты. Со стола полетели папки, фотографии, бумаги. Я растерялась, у меня навернулись слезы. Но, увидев, что ему плохо, взяла себя в руки и сказала: «Георгий Александрович, с каким волевым, колоссальным, настоящим мужчиной я работаю!»

Без курева он продержался девятнадцать дней. А выкуривал он обычно в день по две пачки «Мальборо». Блок сигарет был для него самым лучшим подарком. И сигареты ему дарили, привозили, доставали. На одной из самых хороших фотографий Рудольфа Кучерова Товстоногов запечатлен, словно в тумане, в сизых клубах сигаретного дыма. Из-за курения нарушалось кровообращение ног, ходил он очень плохо. Сказывался и ненормальный режим дня, и ночные бдения — Георгий Александрович по ночам много читал, редактировал, писал, подолгу не мог заснуть. И потому часто прибегал к снотворному.

Шли репетиции спектакля «На дне», ставшего последней постановкой Товстоногова на сцене БДТ. Его никто не узнавал: он никому не делал замечаний, был аморфный, вялый, весь в поту сидел за столом, безучастно наблюдая за ходом репетиции. Состояние его было ужасное — полное отсутствие энергии, он уже даже не особенно хотел курить.

В последнем, на мой взгляд, лучшем фильме о Товстоногове «Жить, думать, чувствовать, любить…», снятом режиссером Евгением Макаровым,

есть потрясающий эпизод, где Георгий Александрович, тяжело ступая, идет по своему рабочему правому проходу от сцены к выходу… Мимо кресел, затянутых, словно саваном, белой тканью… Видно, как Георгию Александровичу плохо, и как он все же мужественно преодолевает боль.

Стеная, плачет и поет, и разрывает душу скрипка друга Георгия Александровича — видимо, интуицией творца Владимир Спиваков ухватил мелодику ухода великого человека и исполнил для этого фильма трагическую прелюдию Альфреда Шнитке памяти Дмитрия Шостаковича. А теперь я слышу ее как дань памяти Товстоногову: одинокая скрипка, то затихающая, то взрывающая тревожную тишину пустого зала…

У Товстоногова были все мыслимые награды — от звания заслуженного артиста Узбекской ССР до премии «Литературной газеты». Он относился к ним философски, но для жизни это имело значение. Например, Герой Социалистического труда получал важные льготы. Мы так ждали этого звания в 1983 году; по многим причинам — и творческим, и житейским. Для получения звания Героя нужно было составить хронограф жизни Георгия Александровича, это стоило мне трех месяцев напряженной работы, я проверяла все даты и все документы.

Удивительным образом сгодилось почетное звание академика Германской Демократической республики. О нем я припомнила, когда, прорвавшись к директору Елисеевского магазина, уговаривала его включить известного во всем мире режиссера в список лиц, имевших право получать праздничные продуктовые наборы. Ведь в те времена деликатесы в розничную продажу не поступали, а БДТ надо было «держать марку», принимая высокопоставленных зарубежных гостей, да и своих друзей тоже. «Торгового генерала» обилие товстоноговских регалий ничуть не впечатлило — он упрямо бубнил свое: «Льготы полагаются ограниченному контингенту, в который входят действительные и почетные члены Академии наук, а также…». И тут меня осенило! Братская ГДР в знак признания вклада Георгия Александровича в развитие искусств и укрепления культурных связей между народами сделало его членом академии искусств ГДР. К этому жесту доброй воли тогда мы отнеслись как к приятной, но совсем необязательной формальности. И вот надо же, свершилось, и впрямь, «заграница нам поможет»! Назавтра же все необходимые документы и выписки уже были предъявлены, и мои хлопоты окупились сторицей — как радовался Георгий Александрович, получая коробки со вкусностями из Елисеевского.

Он был потрясающе работоспособен. За свою жизнь поставил сто семьдесят шесть спектаклей — фантастически много! Сейчас это мало кому удается. Еще студентом ГИТИСа, в родном Тбилиси он поставил семь спектаклей, потом — одиннадцать за рубежом, став первым советским режиссером, получившим право выезжать и работать за границей.

О Товстоногове написаны десятки книг, о его спектаклях — множество рецензий, доброжелательных, злобных, захлебывающихся от восторга, и

блестящих эссе, с академической дотошностью театроведами сделаны академические разборы и анализы творчества.

90-летие Г. А. Товстоногова отмечалось без особых торжеств. (Может быть, оттого что существует путаница с датой его рождения: по одним данным это 1913 год, по другим 1915.) И все же мир не забыл великого режиссера. С Дюссельдорфской верфи сошел белый пароход «Георгий Товстоногов». В Тбилиси именем Товстоногова названа тихая зеленая улица, на которой он жил. Большой драматический театр имени Максима Горького переименован в БДТ имени Г. А. Товстоногова, и на здании висит мемориальная доска. Масштаб этой личности для всех очевиден. Для меня Георгий Александрович один из гигантов ленинградской-петербургской культуры. А эта культура — понятие особое, во многом продиктованное академизмом, строгостью и особой гармонией города на Неве. Г. А. Товстоногов, Е. А. Мравинский, Б. Б. Пиотровский, М. К. Аникушин, А. И. Райкин… Мне посчастливилось жить в одном городе и встречаться с этими людьми. Судьба подарила мне счастье служения Мастеру, человеку редкого таланта и духовной силы, с магией личности которого вряд ли кто может сравниться в театральном мире наших дней. Нет, я не сетую и не живу только прошлым. Но порой, вспоминая мгновения былого, даже не верю, что все это происходило со мной. «Блажен, кто свой челнок привяжет к корме большого корабля», — эти пушкинские строфы сказаны и обо мне.

Написано специально для этого издания. Публикуется впервые.

[clxxxix] Беньяш Р. Мир в зеркале сцены // Нева. — 1983. — № 12. — С. 164 – 175. В этой обзорной статье есть страница о «Трех сестрах».

[cxc] См. Приложение 1.

[cxci] В. Э. Мейерхольд ставил оперу П. И. Чайковского в МАЛЕГОТе в 1935 г.; Ю. Х. Темирканов — в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова (Мариинском) в 1984 г.

[cxcii] См. Приложение 2.

[cxciii] Студент Товстоногов в защиту Мейерхольда / Беседу вел А. Алтаев // Театр. жизнь. — 1986. — № 19. — С. 18 – 19.

[cxciv] Иностр. литература. — 1985. — № 7. — С. 118 – 120.

Георгий Штиль
Я ЗНАЛ ТОЛЬКО ДВУХ ГЕНИЕВ

В БДТ я попал прямо из института, где учился на курсе И. О. Горбачева и Е. И. Тиме. Нас привел в театр Игорь Олегович Горбачев (тогда он был еще в хороших отношениях с Георгием Александровичем). Мы-то сначала всем курсом с Елизаветой Ивановной Тиме намеревались отправиться в Петропавловск-на-Камчатке — создавать театр. А Горбачев заявил: «Давайте-ка в БДТ!» Пришло нас человек пятнадцать. На показе я играл солдата из пьесы К. Чапека, мне подыгрывал Ваня Краско — из всех пришедших взяли лишь нас двоих. И когда я услышал, что принят, от радости даже заплакал — ведь я и мечтать не смел, что буду артистом БДТ.

И вот уж сорок пять лет, как я работаю в БДТ. Товстоногов во многом

определил мою актерскую судьбу, сыграв в ней главную роль, причем он замечательно ее играл и как режиссер, и как администратор, и как художник, и даже как композитор.

Первое, что я увидел у Товстоногова — «Варвары». Как Луспекаев играл со Стржельчиком, как играли Лебедев, Сева Кузнецов — с ума можно сойти! Думаю, и сейчас это был бы самый современный спектакль.

А «Мещане»?! Немцы говорили, что пьеса — дрянь, но когда мы приехали на гастроли, они в рецензиях писали, что Горький — великий драматург. В Лондоне про нас говорили, что это Брежнев собрал лучших артистов со всего Советского Союза; после нашего «Идиота» газеты писали, что актер, участвующий в массовке в сцене сжигания денег, может украсить любую лондонскую сцену. Мы же боялись провалиться со спектаклем «Я, бабушка, Илико и Илларион»: до нас побывал МХАТ и провалился с «Кремлевскими курантами». Там Ленин отправляется охотиться на уток, а для них утки — священные птицы. Там стоят памятники собакам, а у нас в спектакле собаку Мураду убивают. Однако на спектакле у нас весь зал рыдал, и мы вместе со зрителями.

Помню, приехал к нам английский артист — Ричард Харрис (он играл в картине «Такова спортивная жизнь»), привез нам пластинки «Битлз». А мы репетировали «Три сестры». Так он встал на колени с мольбой: «Дайте мне хоть три слова сказать в вашем спектакле».

Товстоногов всю душу вкладывал в спектакли, хотя, прежде всего, думал о зрителях и лишь потом — об артистах. Нередко случалось, что снимал актеров с роли, но мне повезло: со мной такого ни разу не произошло. С Товстоноговым я много работал, хотя роли у меня были не выигрышные (их получали народные артисты). С Георгием Александровичем мне всегда было легко, я даже не припоминаю никаких творческих сложностей: он умел делать все легким и понятным. Чуть подправит, похвалит — и готово.

Он всегда шел от актера. Помню, меня назначили на роль вместо одного артиста, игравшего принца Клауса в «Снежной королеве» (ставил спектакль Марк Рехельс). Товстоногов так пояснил возникшую неловкость: «Понимаете, Жора, этот артист не подходит для роли принца». Я, конечно же, заверяю в ответ (все-таки дали роль): «Хорошо-хорошо, спасибо», — и начал репетировать с Тамарой Коноваловой (она играла принцессу). Но как играть принца? Не знаю! У меня ничего не получалось. А потом зашел на репетицию Товстоногов: «Ну, что, Жора, как дела?» Я горестно пробубнил: «Да ничего не получается, Георгий Александрович». Он переспрашивает: «Что вы сказали?» Чуть громче повторяю: «Говорю, не получается ничего». Он же опять из зала: «Что вы там прогнусавили? Жора, Жора, да принц был же гнусавый!» И когда я начал говорить в нос, все пошло как по маслу. Мне самому стало интересно и даже смешно. Действительно, почему бы принцу не быть гнусавым? Но сам бы я никогда до такого не додумался.

Запомнился случай в работе над «Моей старшей сестрой», очень смешной и в чем-то даже трогательный.

Я не был занят в спектакле, но вдруг меня срочно вызывают. Являюсь, репетиция идет полным ходом, на сцене — Лебедев, Таня Доронина, Алина Немченко. И Товстоногов обращается ко мне: «Понимаете, надо бы сыграть абитуриента, поступающего в студию. А то Доронина одна перед комиссией декламирует — было б хорошо, если кто-нибудь перед ней появится». Спрашиваю: «Что же мне требуется сделать?» «Ну, выучите какую-нибудь басню, — тут же предлагает он, — любую, Михалкова, Крылова, что хотите».

Через пять минут я к нему подхожу взволнованный: «Георгий Александрович, простите, пожалуйста, а можно я выучу монолог Чацкого?» В ответ слышу: «Жора, да вы посмотрите на себя в зеркало! Какой вы Чацкий?», — звучало вроде бы унизительно и насмешливо, но как я мог на него обижаться?

Я ушел. Через пять минут вдруг является Валериан Иванович, наш тогдашний заведующий труппой: «Жора, тебя Георгий Александрович просит подойти к нему». Прихожу, а он говорит: «Учите Чацкого», — видимо, понял, о чем я столь страстно мечтаю, оценил мою жажду работать. Эпизод получился блистательный. Недавно его по телевизору передавали, так я смотрел с удовольствием.

Мне дали маленький эпизод в «Горе от ума», я играл полковника на балу. И Товстоногов поручил мне что-нибудь придумать для выхода. Я не спал ночами, сочинял. Мои усилия оказались не напрасны: потом, при появлении моего полковника в зале всегда звучали аплодисменты.

В общем, он принимал все, что я придумывал. Сильных расхождений, как правило, у нас не возникало. И все же при нем порой трудно и даже страшно было выходить на сцену. Он мог сказать все, что угодно, или же без обиняков заявить: «Мне не нравится, давайте другое». Впрямую не хвалил, делал это между прочим, впроброс.

Работать с ним было просто счастье. Хотя описать точно, как же он со мной работал, пожалуй, не смогу — я начинал, он подхватывал, так и шло… происходило нечто необъяснимое, фантастическое!

Как-то я спросил у Полицеймако: «Виталий Павлович, что главное для актера?» На что он ответил: «Ты видел вчера “Лису и виноград”? (я подсказывал ему текст в “Горе от ума”, “Лисе и винограде”). Так вот я в дерьме себя там ощутил, когда на сцену кошка вышла. Играть надо так, как кошка». А Паша Луспекаев говорил мне по этому поводу: «Жора, рассчитать невозможно. Сколько у тебя сегодня есть, на столько и играй».

Из тех людей, которых я встречал в жизни, про двух могу сказать «гений»: про Товстоногова и про Павла Борисовича Луспекаева.

Незабываемой работой, конечно, стал Васька в «Истории лошади». Когда я там пел, Георгий Александрович очень радовался, но порой подтрунивал надо

мной: «Жора, вы дэтонируете, дэтонируете». Слух у меня нормальный, но я не всегда попадал в тональность, и он как-то весело, со смешком, всегда это отмечал, поясняя сидящим с ним рядом гостям: «Наш Карузо». Ему ведь нравилось перед кем-нибудь похвастаться своими актерами.

Режиссера Марка Розовского я знал еще до репетиций «Истории лошади»: он человек талантливый. Мне кажется, он зря разобиделся на Товстоногова. Юрий Ряшенцев написал стихи от лица автора, будто сам Толстой комментирует происходящие на сцене события. Но поначалу мне казалось, что получается как-то несерьезно. С Розовским конфликтовал Лебедев. Конечно, замысел возник у Розовского, наверное, Товстоногов и не представлял, что рассказ Льва Толстого можно превратить в такое сценическое представление, но воплотил-то идею постановки Георгий Александрович.

Товстоногову, видимо, свыше дано было умение создавать зрелище. Даже спектакль «Правду, ничего, кроме правды!» он так поставил, что всегда был полный зал, а пьесы-то и не существовало, сценарий — сродни телефонной книге.

Далеко не каждому режиссеру такое под силу. К примеру, иногда репетируешь с Рехельсом, и получается занудно, скучно, при том, что он режиссер интеллигентный, знающий человек. Но не мог он вдохнуть жизнь в постановку, не было у него темперамента, чтобы заразить артистов. И мы угасали на репетициях. Помню, в институте русскую литературу нам читал замечательный педагог профессор Успенский. Здорово говорил, а мы слушали, слушали и… засыпали. Его уважали, не шумели, но с трудом боролись со сном. Нечто подобное происходило на репетициях Рехельса. Товстоногов же все вокруг себя преображал. Репетируя с кем-то другим, мы частенько говорили: «Вот Гога придет и сделает». Что обычно и происходило: «Историю лошади» за две недели изменил так, что она превратилась в сценический шедевр.

Георгий Александрович требовал от актера точности. Я видел, как он сердился на Смоктуновского за то, что тот не мог взять верный тон в роли Мышкина: «Роза, это не артист!», — говорил он Сироте. И снял его с роли. Но Сирота попросила две недели для работы. Помню, как Товстоногов говорил Смоктуновскому: «Кеша, отойдите назад, не мешайте играть артистам», — играли Лебедев, Стржельчик. Я, тогда еще студент, тихо, как мышка, сидел наверху со своими однокурсниками.

Две недели спустя я смотрел сцену, где сжигают деньги (потом и сам играл в этом спектакле, ездил с ним за границу), — мама родная, я уже никого не видел, кроме Смоктуновского. Он стоял в глубине сцены, протягивал руку вперед, словно вопрошая: «Братцы, что вы делаете?» А рука его была такая выразительная, хотя вроде бы ничего не играл.

Сирота с актером разбирала все по полочкам, но последнее слово было за Товстоноговым. Потом Сирота пробовала сама ставить спектакли, но Товстоногова из нее не вышло. Между тем, педагогом она была гениальным.

Товстоногов всегда искал и находил лучших художников, лучших композиторов. С Манделем он поставил «Римскую комедию» (я смотрел все репетиции). Доронина там играла Фурцеву, Лебедев — Хрущева, Стржельчик какого-то лауреата ленинской премии, Юрский — опального поэта, которому ходу не дает власть. Нет-нет, впрямую об этом не говорилось, артисты ходили в тогах, но все понимали о ком идет речь. Когда на спектакль явилось двенадцать райкомовских работников, было не до шуток. На обсуждении первым выступил секретарь петроградского райкома: «Как здорово! Потрясающе!» А их главный тут же на него матом: «Ты, твою мать…», — мы же все слушали за кулисами.

Лично у меня с Товстоноговым никаких «тет-а-тетов» не было. Я у него никогда ничего не просил, не захаживал к нему в кабинет. Однажды, правда, он пообещал похлопотать о квартире — знал, что я живу в коммуналке (тридцать шесть лет так в ней и прожил), но, наверное, забыл о своем намерении, а я не стал напоминать. Но другие актеры бывали у него в кабинете (Ковель, Медведев, Юрский, Стржельчик, Басилашвили), он многим помогал. Я же за тридцать лет ни разу туда не заходил, хотя ко мне он относился очень хорошо, называл «Жорочка».

Я запросто мог подойти к нему, рассказать новый анекдот. Чувство юмора у него было необыкновенное. Помню, как в Аргентине попросил его: «Георгий Александрович, подпишите на фотографии, пожалуйста, два слова на память!» — «Жора, не проблема». И пишет: «Жоре лично». Мог смотреть эстрадный концерт и хохотать громче всех в зале — не брезговал низкими жанрами. Был еще один человек, радостно откликавшийся на юмор — Паша Луспекаев. Поэтому мы просили его ходить на репетиции «Ревизора» — нам легче было играть под его хохот. И Товстоногов, и Луспекаев порой мне казались детьми.

Что бы Товстоногов ни сказал, я не мог на него обидеться. Он мог ругать, я на него молился. Никогда не ругал он Доронину, Копеляна, Лаврова — мог что-то в сердцах воскликнуть, но из себя никогда не выходил.

Артисты, которых хотя б раз в театре видели выпившими, у нас не задерживались. Вот Булдаков, который сейчас в кино генералов успешно играет, — начинал у нас (мы с ним Добчинского-Бобчинского репетировали). В нашем театре за кулисами даже пива не было. Царила железная дисциплина. Дисциплина необходима. Не зря же говорят: «Актеры — дети, только сукины». Полицеймако — актер божьей милостью, а тоже с ним сложностей хватало. С нежностью вспоминаю, как Георгий Александрович ему карманы зашивал, чтобы тот на сцене руки в карманах не держал.

Товстоногов никогда не навязывал артисту образ, а помогал создать его. Мне кажется, что Чхеидзе настоящий наследник Георгия Александровича: он тоже идет от внутреннего, а не от внешнего. Сейчас порой смотрю на московских актеров — много кривляются, это ужасно. У нас же, по большому счету, в БДТ ничего не изменилось с тех пор, как не стало Товстоногова. Конечно, зритель не тот, авторы не те. Жизнь стала другая — это главное.

Запись беседы. 2006 г. Публикуется впервые.

Сергей Юрский
ГЛАВНЫЙ РЕЖИССЕР МОЕЙ ЖИЗНИ

Имя его увековечено. Одно из лучших театральных зданий Петербурга — бывший Суворинский театр, бывший Театр имени Горького носит теперь это имя. Прекрасная труппа, играющая в этом здании, и на своих афишах, и на своих художественных знаменах несет его имя. Самым молодым из его учеников под сорок. А старшим, многие из которых уже ушли из жизни, было бы за шестьдесят, потому что он рано стал театральным учителем. Среди учеников немало заметных и выдающихся режиссеров. Вспоминая мэтра, все они говорят, что он учил, не подавляя, давая простор развитию индивидуальности. Поэтому ученики часто не похожи на учителя. Далеко не для всех из них определяющими в творчестве стали принципы, которые исповедовал сам учитель. Если позволить себе риск жестких формулировок, то я выделил бы три таких основных принципа во всех его работах:

1. Уважение к автору. Режиссура есть ВОПЛОЩЕНИЕ пьесы, а не первоначальный акт творения.

2. Любовь к актеру. Актер — тоже художник. Только через него может быть выражена идея и музыка речи спектакля.

3. Логика. Интуиция должна прояснять мысль, а не затуманивать ее. Театр способен выражать сложное. Но особенно ценно, когда сложное выражается через простое.

Другие люди, в том числе и некоторые из его учеников, исходят из других принципов, иногда прямо противоположных. И добиваются больших успехов и признания. Здесь нет преступления и нет отступничества. Его путь к театральной истине не единственный. Но он, если можно так выразиться, более человечный. Не космос, не виртуальная реальность и не масскультурная «доходчивость» интересовали его. Цельный человек в его неоднозначности, противоречивости был центром и смыслом его театра. Потому его искусство может быть названо слегка устаревшими, но все-таки прекрасными словами — гуманистическое, реалистическое, классическое.

Я не работал в театре его имени. Но двадцать лет проработал я под его руководством в Театре Горького. Я играл в сорока его спектаклях. Я не был его учеником. Я был его актером и впитал его школу через практику двадцати лет общения и нескольких тысяч представлений на сцене Большого драматического театра. Я бесконечно люблю его. «Бесконечно» — в буквальном смысле слова: судьба развела нас четверть века назад, и уже более десяти лет, как он покинул этот мир. И век другой. И я много лет иду своей дорогой по другому пространству с другими коллегами. Но сегодня, как и прежде, он остается Первым и Главным режиссером моей жизни.

Была такая страна — ТОВСТОНОГОВИЯ.

<…>

Когда я написал для первой моей книги главу о Товстоногове, я позвонил Г. А. и сказал, что хотел бы прочесть ему вслух то, что получилось. Чтение состоялось один на один в его кабинете. И после этого был разговор. В моем тексте я цитировал его реплики в наших беседах в начале работы над «Горе от ума». Тогда еще все было плотно впечатано в память — был конец 76-го года, и со времен грибоедовского спектакля прошло пятнадцать лет. Но главное — Гога был жив! Жив и царственно великолепен. Ведь дело не в скрупулезной точности цитирования давних разговоров. Есть воздух времени. Есть будоражащий воображение контрапункт двух атмосфер — времени самого события и времени явления этого события на бумаге. А тут была еще и третья атмосфера — наше сидение в кабинете, когда я, жутко волнуясь, читал Товстоногову повесть о нем самом. Мы сидели по обе стороны большого письменного стола. Г. А. непрестанно курил. Кажется, он тоже волновался. Хмыкал и похохатывал, когда картинка становилась узнаваемой. Я закончил чтение, тоже закурил и заметил, что у меня дрожат пальцы.

В этот день спало напряжение, которое было в наших отношениях уже несколько предыдущих лет. И оставалось полтора года до моего ухода из БДТ.

И вот теперь, когда минуло еще двадцать пять лет, и давно нету Гоги, и мы сами уже другие люди, живущие в другой стране и в другом времени, я не вполне доверяю своим воспоминаниям. Картинки, которые возникают перед внутренним взором, кажутся мне то слишком схематичными, то излишне раскрашенными. Но признаюсь — они волнуют меня, и я хотел бы передать читателю мое волнение.

Извинюсь и предупрежу: дальнейшее течение этой главы, которую я назвал «ТОВСТОНОГОВИЯ», будет отражать только мои личные с ним отношения в субъективном восприятии. Теперь будет проявлен скрытый смысл названия, и оно прочтется:

«ТОВСТОНОГОВ И Я».

Это не мания величия, не попытка уравнения. Все остается на своих местах: он — учитель, я — один из учеников, он — Папа, я — один из верующих прихожан. Но так уж вышло, что помимо иерархических сложились у нас с Г. А. и более непосредственные отношения. О них и речь.

Говоря откровенно, я артист довольно строптивый. Приказу подчиняюсь, только когда сам с ним согласен. При этом режиссуры я боялся с первых моих шагов. Не режиссеров, а режиссуры в себе — внутреннего контролера и указчика. <…>

Товстоногов ни разу (подчеркиваю — ни разу!) за двадцать лет, за сорок спектаклей, в которых я участвовал, не упрекнул меня в рационализме, в излишнем самоконтроле, в саморежиссуре. И за это я был ему безмерно благодарен. В работе с ним я всегда ощущал уверенность и подъем духа.

Вот пример. На выходе спектакль «Океан». Морской лейтенант Костик Часовников психанул и решил уйти с флота во что бы то ни стало. 2-я картина — пивной ларек на бульваре. Костик демонстративно напивается,

дебоширит, и его забирает патруль. Товстоногов проходит сцену раз… два… и останавливает репетицию. «Знаете, — говорит он, — я думаю, что надо вообще обойтись без этой сцены. То, что его арестовали, понятно из дальнейшего, а это просто иллюстрация». Я: «Но все-таки забавная сцена. Все говорим, говорим, а тут действие». Он: «Не вижу этого, все стоит на месте. Если сцена забавная, то смешно должно быть, а сейчас не смешно». Крыть нечем. Мы с Призван-Соколовой (она играет буфетчицу) сидим понурив головы. Мы сами чувствуем — «не идет»! Не цепляет сцена, и не слышно хмыканий шефа из зала. Репетиция катится дальше, а по окончании я подхожу к мэтру: «Георгий Александрович, на один раз оставьте “пьяную” сцену. Жалко ее. Мы сами попробуем ее наладить. Завтра посмотрите, будет не смешно — снимете». Поработали. Чуть сократили, убрали излишний «жим», уточнили логику. На прогоне услышали похохатывания Гоги и сдавленные смешки за кулисами. Сцена осталась и всегда шла на аплодисменты. А спектакль был сделан крепко — мы сыграли его 312 раз.

Это я к тому, что Г. А. мне доверял. Не случайно же, когда отмечали его юбилей в Тбилиси, на сцене Театра Руставели, он предложил мне быть режиссером и ведущим всей программы, а это был очень ответственный для него вечер. Не буду множить примеры. Хочу объяснить только: когда он предложил мне поставить спектакль на сцене БДТ, я не удивился, а только очень испугался.

Вернемся к той роковой для наших отношений встрече, когда в конце 60-х я принес написанную мною пьесу. Это была инсценировка романа Э. Хемингуэя «И восходит солнце…» («Фиеста»). Я был влюблен в этот текст. Я даже не знал толком, какую роль я хочу играть, я просто мечтал произносить эти слова.

Гога молчал долго. Только через месяц вызвал меня к себе.

— А как бы вы распределили роли? — спросил он меня с ходу.

Я стал называть варианты, но дипломатично (с бьющимся от волнения сердцем) сказал, что вам, Георгий Александрович, конечно, виднее… я полагал, что вы сами решите, если дойдет до…

— Я это ставить не буду. Мне нравится, но это не мой материал, — сказал он. — И потом, это не пьеса, это уже режиссерская разработка, все предопределено. Поставьте сами. А я вам помогу. Подумайте о распределении и покажите мне. Одно условие — вы сами не должны играть в спектакле. У вас хватит режиссерских забот. Терпеть не могу совмещения функций. Каждый должен заниматься своим делом.

Я был ошеломлен, испуган, захвачен врасплох, обрадован, и много еще чего было со мной в те дни. Я переговорил с коллегами-актерами — кто может, кто хочет, кто верит, народу в пьесе много. Сговорился с ярким московским художником Валерием Левенталем об оформлении, с Семеном Розенцвейгом о музыке к спектаклю. Согласились играть Зина Шарко и Миша Данилов — тут все очевидно, Зина была тогда моей женой, а Миша ближайшим другом. Но согласились идти со мной на эксперимент и такие востребованные театром и

кино мастера: Миша Волков, Владик Стржельчик, Гриша Гай, Эмма Попова, Володя Рецептер, Павел Панков — первачи БДТ. С этим списком я и пришел к Товстоногову.

Гога усмехнулся. Я увидел, что моя излишняя оперативность его слегка покоробила. Он просил только *подумать*, а я уже переговоры веду.

— Ну, начинайте, не мешая другим работам, — сказал он. — К какому примерно сроку вы рассчитываете показать в комнате?

— Через сорок репетиций. Значит, если все нормально, через шесть-семь недель.

— Какой же этап вы думаете показать через шесть недель?

— Готовый спектакль.

Гога загасил сигарету и закурил новую.

Откуда взялась эта цифра — сорок репетиций? Да из его же опыта — из ритма работы самого Товстоногова! У меня, признаться, мания счета — и сознательно, и машинально все считаю: ступеньки на лестнице, лампы в метро, шаги, вагоны в грохочущем мимо поезде. Считал я и репетиции и заметил, что настоящая, толковая работа всегда почему-то укладывалась в это число — сорок. Исключения бывали, но всегда по причине особых обстоятельств и редко шли на пользу делу. В книгах о постановках раннего МХТа, в сведениях о ритме работы театра Мольера, в беседах с Эрвином Аксером… — везде всплывала эта магическая цифра. Вот я и назвал ее. Но вполне сознаю, что такая жесткая определенность сроков работы у начинающего режиссера со стороны могла казаться самоуверенностью или даже наглостью.

Я свято верил Гоге. Сорок репетиций — это был его ритм работы, и я привык к нему, и я принял его. Он идеально угадывал «золотое сечение» времени, чтобы артисты подошли к премьере в наилучшей форме. И я старался ему подражать. Из его опыта я знал, сколько репетиций за столом (мало!), сколько в комнате (больше половины и до полного прогона), сколько на сцене и сколько генеральных (по возможности много). Объем работы мне был ясен. Я разделил его на сорок частей… и приступил.

По ходу дела я, конечно, заходил к шефу и докладывал, что и как движется, но ни разу не просил помощи (ошибка?). И Г. А. ни разу не выразил желания зайти на репетицию. Через сорок репетиций спектакль был готов к показу. Музыка сочинена (прекрасная музыка Розенцвейга!) и записана с оркестром. Эскизы декораций, выполненных Левенталем в виде больших картин, стояли на подставках по краям сцены. Слева — Париж, справа — Испания. И хотя дело происходило в репетиционном зале, все переходы от эпизода к эпизоду выполнялись самими и группой монтировщиков, как при зрительном зале.

Мы сидели рядом с Г. А. за режиссерским столом. Я смотрел на своих артистов, и у меня слезы наворачивались на глаза оттого, как хорошо они играют, от музыки Розенцвейга, от слов моего любимого Хемингуэя. Гога смотрел, курил и молчал. «Хмыков» не было. В антракте ушел к себе. По моему зову вернулся. Снова смотрел, курил и молчал. Мы закончили. Актеры сыграли финальную мизансцену, когда все персонажи бесцельно бродят по пустому

пространству сцены, каждый погружен в себя и не замечает других. Отзвучал финальный марш. Все остановились. Я сказал: «Занавес». Г. А. встал и вышел. Не прозвучало даже формальное «спасибо», обязательно произносимое по окончании репетиции.

Я опускаю наш разговор в его кабинете, куда я пришел за указаниями. Опускаю наше мрачное сидение с актерами в моей гримерной, когда угасло возбуждение и радость игры сменилась горечью непонимания. Прошло еще время, и были еще разговоры, и стало ясно — спектакль не принят. Причина не высказывалась. Условием возобновления работы Г. А. поставил снятие с главной роли Миши Волкова и требование, чтобы играл я сам. Это странно противоречило его приказу при начале работы — он же запретил мне играть. Это было совершенно невозможно этически — мы с Мишей крепко сдружились за время работы. И главное — на мой взгляд, он превосходно играл Джейка Барнса и очень подходил к этой роли. Я не мог его заменить.

Спектакль умер. Умер мой первенец. Что-то не пришлось в нем императору, и император приказал ему не жить. Это моя беда. Моя опора в том, что при желании теперь каждый может посмотреть мою «Фиесту» на экране и убедиться, как прекрасно играли в ней великолепные актеры БДТ. Я все-таки сделал своего Хемингуэя. Через два года я снял «Фиесту» на телевидении. И хотя я уже говорил об этом, все же повторюсь: при всей трагичности судьбы фильма (он был запрещен в связи с бегством Барышникова за границу) его успели посмотреть и коллеги, и зрители. Были просмотры, была бурная реакция и даже хвалебная пресса. На один из просмотров в битком набитый зал Дома кино пришел Георгий Александрович. Мне передали, что на выходе он сказал окружившим его: «Это самодеятельность. Сереже надо играть, зря он занялся режиссурой».

Это было клеймо. С ним я и пошел в дальнейшую жизнь.

<…>

Однажды Г. А. откровенно сказал мне: «Вокруг вас группируются люди. Вы хотите создать театр внутри нашего театра. Я не могу этого допустить».

Давно уже и отдельные люди, и объективные обстоятельства вбивали между нами клин. Когда идеологическое руководство страны и официальная пресса громили «Горе от ума», больше всего доставалось Товстоногову — зачем он взял такого Чацкого. В финальном обмороке Чацкого и в печальном уходе виделся «подрыв устоев». Мы держались монолитно, сняли дразнящий начальство пушкинский эпиграф и играли себе с шумным успехом, никогда не вывозя спектакль на гастроли. Гога понимал — опасно! Но официоз долбил свое — вредный спектакль. Потом пришла модификация — спектакль в целом, может быть, и ничего, но такой Чацкий — вредный. В ответ пресса либерального направления стала говорить: да в Чацком вся сила, он и есть достижение, а весь остальной спектакль — ничего особенного. И то, и другое было неправдой, политиканством, извращениями насквозь идеологизированного общества. Спектакль, на мой взгляд, был силен именно цельностью, великолепной соотнесенностью всех частей. Но что поделаешь, ведь и внутренний посыл его, и сумасшедший успех тоже стояли не на

спокойной эстетике, а на жажде проповеди, на борьбе идей. Мы не хотели быть всем приятными, мы хотели задеть зрителей. Люди в зале каждый раз определенно делились на «своих» и «чужих». В театральной среде своих было больше, в верхах большинством были чужие. Но разлом, разделение шли дальше — время было такое. Кто направо. Кто налево. Середины нет. Да и внутри театра (осторожно, подспудно, боясь обнаружить себя) начали бродить идеи реванша. Не рискуя выступить против Товстоногова, они подтачивали единство его ближайшего окружения. Все, что могло вызвать ревность, обиду друг на друга, подчеркивалось, подавалось на блюдечке.

Не стану заниматься социальным психоанализом. Если мы согласились, что Театр похож на Государство, не будем удивляться проявлениям сходных болезней. Монолит рухнул. Гога назначил на роль Чацкого второго исполнителя. Володя Рецептер, новый артист в театре, понимал в стихах и сам был поэтом. Он пришел к нам на волне большого своего успеха в спектаклях ташкентского театра и сольных выступлений с «Гамлетом». Володя, несомненно, личность в театре и ценное пополнение БДТ. Но…

Вы, может быть, ждете от меня, дорогой мой читатель, что вслед за союзом «но» последует перечень недостатков нашего нового артиста: «Читатель ждет уж рифмы “розы”»?.. Но… этого не случится. Володя очень хороший артист, интеллигент и профессионал. В те годы он был молод, честолюбив и полон энергии. Почему бы ему не играть Чацкого? Да потому, что наше «Горе от ума» было МОНОЛИТОМ (повторяюсь, но что делать, это важно объяснить). Клин забивали именно между мной и Г. А. И забили! Вернее, он позволил забить, назначив второго Чацкого. Теперь и свои раскололись на части внутри себя, и чужие… впрочем, чужие уже не проявляли интереса. Спектакль из явления общественно-художественного переменился просто в постановку классической пьесы. Я уж не говорю о том, что Гога изменил своему принципу раннего периода: никаких вторых составов, выпуск спектакля — рождение целого, всякая замена есть ампутация и трансплантация.

Я вспомнил об этом принципе, когда встал вопрос о замене Миши Волкова в «Фиесте». Я говорил об этом Г. А. Он не спорил. Он просто отказывал молчанием.

В 70-м году я сделал свою вторую режиссерскую работу для БДТ. На этот раз вне плана театра, по собственной инициативе. Это была совершенно забытая к тому времени, но прекрасная пьеса Бернарда Шоу «Избранник». Мы сделали мюзикл. Все тот же великолепный Семен Розенцвейг написал прелестные песни и музыку для речитативов. Наполеона играл я, Даму и ее мнимого брата — Тенякова, Офицера — Окрепилов, Трактирщика — Данилов. Аккомпанировал квартет под управлением В. Горбенко — музыканты театра. Художником была молодая Марина Азизян. Мы сыграли спектакль перед Товстоноговым. Он сказал «спасибо» и пригласил меня в свой кабинет. «Это не наш жанр, — сказал он. — Мюзиклами мы заниматься не будем. (До постановки “Истории лошади” оставалось еще шесть лет.) Может быть, вам это надо играть на эстраде для концертов».

Мы играли. Даже гастролировали в Москве. Даже получили премию. Но

без поддержки театра — мы все были сильно заняты в репертуаре БДТ — мы сыграли всего двадцать восемь раз. Спектакль быстро задохнулся.

Исчезло мое второе театральное детище.

У Михаила Булгакова в пьесе «Мольер» есть сцена королевского ужина.

В присутствии двора король приглашает Мольера разделить с ним трапезу. Честь невероятная! Булгаков подчеркивает в ремарках: король говорит вежливо, участливо.

Король. Как поживает мой крестник?

Мольер. Ребенок умер.

Король. Как, и второй?

Мольер. Не живут мои дети, государь.

Замечательный диалог. Кратко и как емко! Впоследствии мы с Олегом Басилашвили очень любили играть эту сцену.

В наших отношениях с мэтром образовался провис. Я злился, обижался и в своих обидах забывал иногда, чем я обязан этому великому человеку. Это обижало его, и он забывал, что я стал взрослым. Гога выпускал «Ревизора» с Лавровым — Городничим и Басилашвили — Хлестаковым. Я играл Осипа. Играл эксцентрично. Достаточно сказать, что крепостной человек был в пенсне и в грязных белых перчатках и проявлял себя как профессиональный мошенник. Г. А. нравилось. Но и тут официальная критика навалилась на спектакль в целом и отдельно на меня. Очень я их раздражал.

Вызвал Товстоногов. И сказал вдруг очень кратко и прямо: «Давайте забудем всю историю с “Фиестой”, не будем к ней возвращаться. Назовите мне пьесу, которую вы хотите поставить, и я включу ее в план сразу. Обещаю».

Через сутки я назвал «Мольера» Булгакова.

<…>

Фрагменты из повести «Четырнадцать глав о короле». Первая публ.: Юрский С. Игра в жизнь — М., 2002. — С. 241 – 254.

ПУБЛИКАЦИИ

Г. А. ТОВСТОНОГОВ
«РАЗБОЙНИКИ»
Трагедия в 5-ти актах Ф. Шиллера
Режиссерская экспликация

Эпоха

Германия 60 – 90 гг. XVIII века

В Европе отчетливо оформляется новый победоносный класс буржуазии, вступающий все в большие противоречия с господствующим классом дворянства. Капиталистическая формация вырастает и развивается в недрах старой дворянской формации. Все крепче затягивается узел классовых столкновений. Англия находится в стадии промышленного переворота, а Франция — накануне исторических боев Великой Французской революции.

Везде подготовлена почва для перехода в новый этап развития человеческого общества. Везде — кроме Германии. Экономическое и политическое развитие страны задерживается отживающим свой век зданием средневековой системы. В те годы, когда Лондон насчитывал около миллиона населения, а Париж отставал от него всего на сотню тысяч, Берлин населяло 130 000 человек.

«Это была одна гниющая и разлагающаяся масса. Ремесло, торговля и промышленность были доведены до самых ничтожных размеров. Крестьяне, торговцы и ремесленники испытывали двойной гнет — кровожадного правительства и плохого состояния торговли… Все было скверно, и в стране господствовало общее недовольство. Не было образования, средств воздействия на умы масс, свободы печати, общественного мнения. Везде только мерзость и эгоизм» (Ф. Энгельс).

Это экономическое состояние страны находило политическое выражение в следующей системе государственного управления.

Мелкая тирания

Разбитая на мелкие герцогства Германия управлялась отдельными князьями-тиранами, обладавшими неограниченной властью и военной силой. Военно-феодальным духом была проникнута эпоха. Военная деспотия царствовала в стране.

За внешней роскошью и помпезностью дворов скрывались гниль и разложение. Значит ли это, что в Германии почва для смены системы была подготовлена? Безусловно — нет. Не была она подготовлена потому, что «в народе не было такой силы, которая смогла бы смести разлагающиеся трупы отживших учреждений» (Ф. Энгельс). Другими словами, не созрел и был бессилен класс буржуазии. Отсутствовал — в современном смысле этого

слова — пролетариат. Единственным протестующим классом, классом на том этапе революционным, была мелкая буржуазия.

Литература

Литература этого времени является выражением взглядов и стремлений класса мелкой буржуазии. Протест против существующего строя, призыв к борьбе с насилием и феодализмом, идеал свободы — вот чем знаменуется эта литература.

«Позорная политическая и социальная эпоха была в то же время великой эпохой немецкой литературы» (Ф. Энгельс). Этот период в развитии немецкой литературы проходит под общим названием «Бури и натиска».

«Разбойники» — одно из самых характерных произведений этого периода. В литературе совершенно отчетливо определяются три тенденции тогдашней мелкой буржуазии.

1. Т. н. патриархальной, наиболее правой (Гете).

2. Средней, наиболее радикальной и левой (Лессинг).

3. И мещанской, бюргерской, самой неустойчивой и шатающейся (Шиллер). Наибольшую роль в оформлении идей мелкой буржуазии сыграло влияние Запада.

Наиболее близким к ней французским художником был Ж. Ж. Руссо. Таким образом, это экономическое и политическое состояние государства породило «революцию» в умах, в литературе, в идеологической надстройке, в сознании людей.

Но отсутствие экономических предпосылок для ведения конкретной революционной борьбы, сама сущность класса мелкой буржуазии, повели ее не к реальным целям переустройства человеческого общества, а к созданию общих форм протеста, общего пафоса борьбы, индивидуалистического, бунтарского и стихийного восстания, которое в реальной действительности либо разбивалось о военные штыки феодалов, либо простиралось до удовлетворения мелких, мещанских и часто личных интересов его вождей.

Ф. Шиллер

Иоганн-Кристоф-Фридрих Шиллер родился в 1759 году в семье бюргера-мещанина в Вюртемберге. Поколение ремесленников закончилось отцом поэта. Каспар Шиллер, сын булочника, приспосабливался к эпохе — он стал военным лекарем. Он отдавал дань времени.

Герцог Карл-Евгений Вюртембергский, местный тиран и властелин, распоясавшийся солдафон, увлекающийся муштрой, сходящий с ума от военных парадов, мучивший солдат и разыгрывающий из себя мецената и покровителя наук, открывает «военную школу для способных офицерских детей». Шиллер становится жертвой «педагогического призвания» герцога. Помимо его воли и воли его родителей (мечтавших сделать его пастором) его помещают в эту «Карлову школу».

В этой школе (которая не выдержала бы сравнения с солдатскими казармами царской России), с трудом вынося палочную дисциплину и

казарменный режим, под гул барабанного боя и пушечных салютов Шиллер пишет своих «Разбойников». Этим начинается его первый этап творчества, который заканчивается драмой «Коварство и любовь».

Характеристика этого творческого этапа Шиллера соответствует характеристике, данной уже литературе «Бури и натиска» вообще. Таким образом, останавливаться на нем нет надобности.

«Разбойники» получили большую популярность в революционной Франции. Конвент в 90-х гг. предлагает Шиллеру стать «почетным гражданином французской республики». И вдруг Шиллер, «обиженный» казнью Людовика XVI и «безумием озверелой толпы», не поняв всей глубины происходящих событий, отказывается от «почетного гражданства».

С этого момента начинается следующий этап его развития. Шиллер начинает праветь. К этому времени относятся его сугубо идеалистические и реакционные труды по эстетике (философия Канта). Уходит из-под влияния Шекспира в смысле построения формы драматургического произведения. Возврат к классицизму («Орлеанская дева» и др.). Лирика проникнута мещанской, бюргерской идеологией.

И, наконец, последний период. Шиллер получает звание дворянина. Он прославляет существующий строй, становится «великим патриотом». Провозглашение «национального духа святой Германии» и патриотизма — вот тема последних его произведений («Вильгельм Телль»).

Вот примеры из его последних стихотворений:

> Был кончен раздор, прекратилась война;
> Бесцарственны, грозны прошли времена,
> Судья над землею встал снова, и воля
> Губить у меча отнята[cxcv].

Или: «У каждого народа свой день в истории, но день немца — жатва всех времен — наступит, когда замкнется круг времени, и тогда засияет день немца».

К приезду русского царя императора Павла I он пишет патриотическую драму «Дмитрий», кот. не успел закончить.

Жизненный и творческий путь Шиллера еще раз подчеркивает линию этой третьей части мелкой буржуазии, названную Энгельсом линией «убогого мещанства», кот. теперь делает Шиллера певцом немецкого бюргерского и мещанского благополучия.

Идея произведения

«Разбойники» написаны Шиллером как романтическая трагедия, зовущая на бой со старым порядком. Карл Моор, олицетворение молодой интеллигенции революционного бюргерства, жертва травли и клеветы, обездоленный и нищий, поднимает знамя восстания и делается главой разбойничьей банды.

Типично для романтизма этого времени увлечение бандитом и разбойником, как представителем идеализированной оппозиции феодально-

монархическому строю. Идею автора можно выразить его же словами: «Закон не породил еще ни одного великого человека, а свобода [рождала] великанов и гениев».

Идея спектакля

Насколько приемлема для нас эта идея индивидуалистического бунта против феодализма? Имели ли место события, описанные Шиллером, в реальной действительности? Да, имели. Отдельные восстания вспыхивали, как искры, то в одном, то в другом уголке тогдашней Германии, происходящие в форме разбойничьих налетов и бывшие явлениями не редкими. Итак, приемлема ли для нас идея автора? Нет, неприемлема.

Неприемлема потому, что Шиллер заставляет Карла Моора добровольно отдаться в руки правосудия. Карл Моор до конца честен и благороден. Он идеал добродетели. Это сам Шиллер, вернее, его мечта.

Показывая просто революционность немецкого бюргерства к концу XVIII века и не показывая причин никчемности такой «революционности», идеализируя вождя таких форм протеста (т. е. идя по пути автора), мы, конечно, не справимся с задачей правильного показа исторической действительности.

Все дело в том, что, хотя факты таких бунтов и имели место, но гибель их была неизбежна не в силу «рока», не потому, что еще крепок [был] феодализм, а потому, что «в народе не было такой силы, кот. могла бы смести разлагающиеся трупы отживших учреждений», а мелкая бурж. революционна относительно, революционна только до удовлетворения мелких, мещанских и часто личных интересов своих вождей.

Вот это-то я и считаю необходимым показать на конкретных событиях и на конкретных героях, данных Шиллером в «Разбойниках».

Карл Моор уже не олицетворение благородства, а один из этих вождей. Это первая линия Карла Моора и является идеей этого спектакля.

Мы уже говорили, что Карл Моор — это мечта, это идея самого Шиллера. Так, может быть, мы ошибаемся, может быть, Шиллер своим жизненным и творческим путем доказал нам, что мечта эта не идеальна, а реальна? Мы уже видели, что это не так. Больше того, к концу своей жизни он сам потерял веру в свои мечты. Он пишет мещанскую драму «Невеста в трауре»[cxcvi] — своего рода продолжение «Разбойников». Полный апогей мещанского благополучия. Карл Моор в кругу своих детей (в количестве 10 детей) и златокудрой Амалии вернулся в лоно своего класса.

«Вся моя безнравственность “Разбойников” растворится в возвышенной морали», — говорит сам Шиллер по поводу этой драмы. Вывод ясен.

Показать линию Шиллера от протеста к прославлению существующего порядка, от страсти к счастью, от мечты к жизни — вот моя вторая вспомогательная задача.

Способы осуществления

Осуществления главной идеи я добиваюсь в основном сценическими средствами, кроме того, перемонтировкой текста и купюрами. В порядке

развития действия я делаю следующее:

1. Усиливаю момент второй картины первого акта, где Карл Моор категорически отказывается поддержать своих друзей, говоря, что отец его простит, а раз так, то ему больше ничего не нужно, он «счастливейший человек под солнцем». А становится он атаманом только в силу личных побуждений, возмущения и обиды, и без такого толчка (письмо Франца) он не пошел бы на это, несмотря на то, что он прекрасно видит и понимает весь ужас происходящего вокруг него.

2. В дальнейшем, вплоть до третьего акта, расхождения с автором нет. Здесь Карл Моор становится средством для показа средневековья и тирании. Это здесь он обрушивается на религию, громит подлость министров и суда, это самый неприкрытый показ действительности и формы борьбы с ней.

3. Акт третий. Эпизод с разбойником Косинским приобретает характер повторения линии Карла, как бы эхом. Он тоже «обижен». У него тоже отняли его Амалию. Тут же наступает перелом у Карла. Слово «Амалия» заставило его вспомнить невесту, доброго старого отца и тихое, такое желанное счастье. «Амалия. Батюшка, твой сын идет к тебе!» — кричит Карл, заканчивая 3-й акт.

4. Акт четвертый. Борьба «страсти с добродетелью». «С Амалией или с разбойниками» — вопрос, заставляющий мучительно колебаться Карла. Решение мстить Францу за его попытку отнять у него счастье (Амалию, отца и замок).

5. Акт пятый. Боязнь Карла за свое счастье: ведь он был разбойником. Но любовь сильнее. Амалия говорит: «Убийца! Дьявол! Ангел!» и бросается Карлу в объятия.

На призывы разбойников к его чести он разражается громоподобным монологом: «О, я глупец, мечтавший исправить свет злодеяниями и беззаконием…» и т. д.

В то время, как правительственные войска окружают оторопевшую шайку, он поднимается по лестнице угрюмого замка, неся на руках свою драгоценную Амалию, и говорит: «Счастливый путь. Карабкайтесь по позорным столбам на верхушку славы. В тени отцовских рощ, в объятиях моей Амалии, меня вдохновят другие радости.

Я счастливейший человек под солнцем».

Вторая моя задача (показа линии самого Шиллера) достигается вводом пролога и эпилога в виде пантомим и интермедий с минимальным текстом из произведений Шиллера.

Пролог

Карлова школа. Строй юнкеров перед занавесом. Барабанная дробь. Герцог Карл-Евгений объявляет строгий выговор слушателю Карлшуле Ф. Шиллеру за написание кощунственной драмы «Разбойники».

Темно. Казарма. За свечой Шиллер. Он только что прочел своим товарищам эту трагедию. Он призывает их к борьбе. Он говорит:

«Закон не породил еще ни одного великого человека, а свобода (рождает)

великанов и гениев»[cxcvii].

Гонг. Начало первого акта.

Эпилог

Через сто лет. Мраморная статуя Шиллера с четырьмя нимфами в городском сквере. Бюргер и его маленький сын.

Сын (у отца): «Папа, кто этот большой человек?»

Отец (сыну): «Этот великий человек сказал, что счастье и добродетель всегда в борьбе, но счастье всегда побеждает».

Образы

Карл: Он остается по Шиллеру честным и благородным, и линия его поведения объясняется тем, что его классовая сущность не позволяет ему действовать иначе. Внешне — это сам Шиллер.

Франц: Самый типичный феодал, всеми средствами цепляющийся за власть, но он тоже «благороден». Он даже галантен. Амалию он любит искренне. Это дворянин в полном смысле этого слова. (Диалог с пастором Мозером выпускается, т. к. Шиллер, вложив в уста Франца логику французского материализма, пытается ее этим дискредитировать.) Франц религиозен, т. к. отрицание религии для нас не отрицательно и для феодала никак не характерно. Внешне он красив.

Все остальные образы достаточно ясны из самого текста и нуждаются только в усилении их характерных особенностей, поэтому останавливаться на них нет надобности.

Чего же мы добиваемся, прочитывая таким образом Шиллера? Понимая «Разбойников» не как романтическую трагедию, а [как] реалистическую драму, мы достигаем следующее:

1. Правильно вскрываем историческую действительность.

2. Доносим нужную и живую на сегодняшний день идею.

3. Переносим образы с романтических облаков на конкретную почву. Дает ли нам текст необходимый материал для достижения наших целей? Безусловно, да.

А раз так, можно считать поставленные мною задачи выполненными.

Г. И. Т. И. С.
Режиссерский факультет
Товстоногов Москва, 1934 г.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ. Папка № 267, ед. хр. 1003. Учебная экспликация, сделанная Товстоноговым на курсе А. Попова и М. Лобанова в ГИТИСе в 1934 г. Пять страниц, напечатанных на машинке, с исправлениями от руки. На последней странице — подпись автора. Публикуется впервые. Анализ режиссерского замысла, изложенного в этом тексте, сделан Ю. С. Рыбаковым: Молодой Товстоногов // Театр. — 2003. — № 4. — С. 151 – 152. Эта и следующая режиссерская разработка студента Товстоногова («Коварство и любовь», 1935) сделаны в полемике («не объявленной», замечает Ю. С. Рыбаков) со спектаклем Сандро Ахметели 1933 года «Ин тиранос» («Разбойники»), прежде всего с романтическим Шиллером. У Товстоногова другие ориентиры — МХАТ, традиция

психологического театра, хотя вульгарного социологизма молодому режиссеру не избежать. В частности, Рыбаков пишет: «Трудно сказать, что получилось бы, будь у Товстоногова возможность реализовать свой замысел. Скорее всего, пьеса начала бы очень сопротивляться, встала бы на дыбы, уж очень умозрителен замысел… Сама же экспликация показывает нешуточную работу мысли, самостоятельность суждений, готовность бросить свой вызов и пьесе, и старшим режиссерским авторитетам…» (152). Все-таки Шиллер, так ни разу и не осуществленный в реальности, притягивал режиссера, потому что Т. Н. Чхеидзе он приглашал именно для постановки «Коварства и любви», сделанной в БДТ уже после смерти Товстоногова.

[cxcv] Из стихотворения «Граф Габсбургский» (1803).

[cxcvi] Пьесы с таким названием у Шиллера нет.

[cxcvii] Из монолога Карла Моора (действ. 1, сцена 2).

А. С. ГРИБОЕДОВ
«ГОРЕ ОТ УМА»
[*1935 – 1936*]
Режиссерский план. Г. А. Товстоногов

… Человек небольшого роста, желтый
и чопорный, занимает мое воображение…
Ю. Тынянов[cxcviii]

Один из самых веселых писателей, которых мы когда-либо читали, один из самых беззаботных, легкомысленных, смеющийся открытым и радостным, полным юмора и безудержного веселья смехом, без всякого намека на какую-либо слезу в этом смехе, смеющийся без (всякой) злобы или даже иронии — Марк Твен, всю жизнь писал какое-то произведение, которое он прятал в самый последний ящик своего письменного стола, которое он никогда никому не показывал и никогда никому не читал. В день своей смерти он позвал к себе свою любимую дочь и сказал ей: «Я всю свою жизнь лгал. Я лгал всему миру своим смехом. В последнем ящике моего письменного стола лежит моя рукопись. Это единственная правда, которую я сказал в этой жизни. Прочти ее всему миру».

Когда Алиса Твен, дочь великого (писателя), открыла рукопись, на титульном листе под заголовком она увидела надпись: трагедия. И когда она прочла эту трагедию, она сожгла ее, потому что испугалась того, что там было написано. Она испугалась за своего умершего отца[cxcix].

I

В начале прошлого столетия, в эпоху Александра и Николая, Бенкендорфа и Нессельроде, Пушкина и Чаадаева, Пестеля и Рылеева, одним словом, в самую страшную в истории России эпоху, в империи, которую один француз-путешественник назвал «империей каталогов» и потом добавил «блестящих каталогов», жил человек громаднейшего ума и ослепительнейших способностей, музыкант, математик, дипломат, писатель, стилист, психолог. Он представлял собой единственное явление. Может быть, рядом с ним никого нельзя поставить[cc].

Этот человек был Грибоедов.

Это самая двойственная фигура в литературе и наиболее характерная для этой эпохи.

«Какая страна! Кем она населена! Какая нелепая у нее история!» — восклицает Грибоедов.

«Везде чиновники одинаково гадки». Под чиновниками он имел в виду режим.

И этому же режиму он служил и служил блестяще.

Это он вел на Востоке колониальную политику, заставил разгромленных персов подписать унизительнейший колониальный мир. Он оставался в Персии, чтобы прессом полицейской милитаристской России выжимать последние соки из этой страны, чтобы для уплаты контрибуции спарывать пуговицы с платьев жен шаха, сдирать позолоту с трона шаха.

На одном из допросов по делу декабристов Грибоедов заявил: «В разговорах их видел <нрзб.> правительства, в коих сам брал участие».

А на другом допросе он сказал: «Я им говорил, что они дураки, 100 человек прапорщиков хотят изменить государственный строй России»[cci].

Под гром пушечных [выстрелов] в царском дворце он получил высочайшую награду в виде ордена и денег — и он же написал самое замечательное обличительное произведение своего времени.

Грибоедов был представителем того ума в России, который выражал собой появление первых авангардов просвещенной буржуазии, хотя был дворянского происхождения, которая стала предъявлять серьезные требования к русской жизни, но изменить которую она была не в состоянии. Несмотря на то, что существующий строй и экономически, и политически был обречен на гибель, он не [погибал], потому что это был самый ужасный период в истории классовой борьбы. Могильщик нового общества еще не в состоянии зарыть уже разложившийся труп старого общества. И Грибоедов со своим произведением — самое яркое проявление этого положения в идеологии.

Он внутренне, как гений, сознавал свою трагическую вину.

Последний раз, уезжая в Персию, он прекрасно знал, куда он едет, что его ожидает.

Он говорил о том, [что] там его могила. Будет ли это удар тайного убийцы из-за угла или ярость народной толпы — это не так важно. Это — Немезида. Взявший меч, от меча и погибнет. Кто является [надсмотрщиком] в соседней стране, тот должен знать, что пользуется всеобщей ненавистью. И Грибоедов знал это. И здесь двойное поражение его ума, — не только тем ятаганом, который сорвал его гениальную голову, но и морально, поскольку он понимал сущность своего времени и своего [«сардаря»][ccii]: о нем он обыкновенно отзывался с подозрительной сдержанностью, за которой скрывается немалое количество (негодования) и ненависти[cciii].

И вот «Горе от ума» — в результате этого внутреннего сдерживаемого негодования.

И вот эта форма — комедия.

II

Идея — это вертел, на который нанизывается Спектакль <…>

«Горе от ума» — так называется это произведение.

О чем говорится в этой пьесе?

Комедия «Горе от ума» — это драма о крушении ума в России, о ненужности ума в России, о скорби, которую испытал представитель ума в России.

Это точный, совершенно точный самоотчет, как умирает в России умный человек. Это можно назвать темой спектакля. Откуда пришел этот ум, откуда он взялся и что это за ум?

Ведь если Фамусов и не очень умен, то были также вельможи, у которых ум (черт не съел), ведь даже его сиятельство граф Бенкендорф был, вероятно, не дурак.

Еще на лекциях по политэкономии меня мучил вопрос: почему это вопрос, <нрзб.> для меня такой ясный и простой, а для Генри Форда, который, вероятно, не глупее меня, непонятен [cciv]. То, что может понять еще не культурный и политически малограмотный рабочий без особого напряжения, то недоступно пониманию умного и образованного буржуа.

Здесь важно понять одно, что ум — не просто биологическое явление, а прежде всего проявление прогрессивного классового миропонимания.

Когда мы говорим об уме в этой пьесе, мы говорим о Чацком. Чацкий говорит о том, о чем всю жизнь не говорил Грибоедов.

И ум Чацкого есть результат врастания в Россию капитализма.

Это идеология, которая опередила социальные условия, в этом трагическая роль такой идеологии. Это, прежде всего, сам Грибоедов, это Пушкин, который восклицал: «Догадал меня черт родиться в России с умом и талантом»[ccv], это Чаадаев, написавший самую умную книгу в тогдашней литературе и провозглашенный безумцем [ccvi]. (В первоначальной редакции Чацкий был — Чадский)[ccvii].

Это трагическая роль в письме Бенкендорфа Пушкину:

«Его величество при сем заметить изволил, что принятое вами правило, будто бы просвещение и гений служат основанием совершенству, есть правило опасное для общего спокойствия, завлекшее вас самих на край пропасти и повергшее в оную толикое число молодых людей.

Нравственность, прилежное служение, усердие предпочесть должно просвещению неопытному, безнравственному и бесполезному».

Возникновение прогрессивного ума в сердце гибнущего класса, из его же собственной среды, видящего, с чем нужно бороться, но не знающего, как бороться, — есть, прежде всего, симптом гибели этого класса, а во-вторых, ум этот обречен на гибель, если не на физическую, то на моральную. Такова идея спектакля.

Отношение мое к Чацкому, [если] формулировать таким образом идею, становится <нрзб.> положительным. И всякое иное отношение к нему будет, на

мой взгляд, не историческим и, стало быть, неверным. А если встать на такую точку зрения, что Чацкий — это донкихотствующий болтун, смешной в своих методах борьбы, то в этом случае надо отказаться от постановки этого спектакля, т. к. тогда выпадает основной стержень драматического действия, конфликт, в данном случае, конфликт между Чацким и обществом. Говоря сегодня о «Горе от ума», нельзя обойти <нрзб.> как Мейерхольд, над этой пьесой.

Вопрос о декабризме Чацкого. Мне кажется ошибочной трактовка Мейерхольда[ccviii]. Даже отбрасывая и такой момент, как отсутствие каких бы то ни было оснований, исторических или автобиографических, для такого рода толкования, сама по себе наклейка такого ярлыка на Чацкого ровно ничего не дает. Надо усилить его действенно-активную роль в пьесе, а не доводить до сведения зрителя, что Чацкий принадлежал к тайному обществу. От этого только поднимутся требования к нему, а действует он в сценических условиях так же, как и не декабрист.

Т. о. вместо усиливающего фактора такая трактовка становится ослабляющей![ccix]

III

Я — веселый писатель?
Я создал веселую комедию?
Это Фамусова-то? Скалозуба?
А. С. Грибоедов.

На музейном автографе первого списка «Горе от ума» написано два слова: «Горе уму», — и между этими двумя словами другими чернилами вписано третье слово «от», а буква «у» переделана на букву «а». В итоге, вместо пламенного, эмоционального, уничтожающего, страстного восклицания, после которого хочется поставить восемь восклицательных знаков, — холодная и рациональная констатация факта — «Горе от ума». Дело, конечно, не в названии, но мне хочется больше верить первому Грибоедову, который еще не обмакнул свое гусиное перо в красные чернила страха перед цензурой и III отделением.

Один из первых вопросов, который возник передо мной, это был вопрос жанра. Комедия ли это? Первое впечатление после прочтения пьесы, а оно бывает самым правильным, (как впечатление) было не веселым, а мрачным. Начнем с названия. Пусть не «Горе уму». Пусть даже «Горе от ума». Разве это название для комедии?[ccx]

Мы настолько свыклись с этим названием, и настолько точно у нас вызываются ассоциация с произведением, которое мы всю жизнь привыкли называть комедией, что этот вопрос даже не возникает перед нами. Название, по-моему, никак смех не вызывающее. Что же за названием в этой комедии? Горе уму, который был провозглашен безумием, уму, от которого все отвернулись, уму, которому лучшая, красивейшая, наиболее самостоятельная девушка из тех, которые фигурируют на сцене, предпочла подлую натуру. Это

все не комическое впечатление создает. Это с точки зрения сюжета. [Теперь] с точки зрения текстового материала. В самых больших по объему ролях Чацкого и Софьи вы не найдете ни одного смешного места. Откройте любое место «Ревизора», и вы будете смеяться.

Почему все-таки «комедия в 4 актах»?[ccxi]

Когда Горький впервые ознакомился с развратом, эксплуататорской гнилью Франции, он написал: «Хочу в твое прекрасное лицо харкнуть желчью и кровью».

«Харкнуть желчью и кровью» хотел Грибоедов в лицо тогдашней официальной России, в лицо тогдашних правящих классов, правящей бюрократии. Но для этого надо было придумать форму. Это не так легко. Ну-ка харкни не только желчью, а просто хорошим плевком! Мы знаем, что так плюнул Чаадаев и погиб, если не физически, то политически и граждански. Значит, нужно было взять такой тон, в котором можно было и царям, и подцаренкам говорить правду. Давно известна для этого шутовская форма, в которую можно кое-что протащить. И вот в итоге <нрзб.> — комедия.

«Коли цензура ваша не пропустит ничего порядочного из моего “Горя”, пусть укажет на сомнительные места, я бы как-нибудь подделался к общественной глупости, и тогда весь III акт можно поместить в альманахе». (Из писем Грибоедова.)

И, наконец, самое главное, то, что должно дать ключ к пониманию этой «комедии».

«Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его». (Из черн. набросков «Горя от ума».)

Так давайте поможем Грибоедову харкнуть так, как он сам того хотел, но что до конца ему сделать не удалось.

Давайте поднимем комедию до того «высшего значения», о котором мечтал автор. Но здесь нельзя не учесть одного <нрзб.> важного обстоятельства. Художественное воплощение и идейный замысел, под влиянием целого ряда серьезнейших и глубочайших причин вступили, как мы видели, в разлад, и слепо следовать за замыслом, не учитывая тот «суетный наряд», в который Грибоедов все-таки облекал свое произведение, было бы большой ошибкой. Комедийные элементы так или иначе налицо, а раз они налицо, то значит, налицо и смех. Значит, найти такой характер смеха, который бы не противоречил основному, на наш взгляд, драматическому звучанию спектакля, соответствующему той большой идее, которую необходимо пронести через него, — вот та задача, которая передо мной на очереди.

Блаженной памяти экс-студентка нашей группы Драновская говорила когда-то: «Смеха бывают разные», и надо отдать ей справедливость: в этом она была права. Можно смеяться с широко раскрытым ртом, далеко откинувшись на спинку театрального кресла, и никакая мысль не скрывается за тем комическим явлением, которое вызвало в нас этот смех. Этот ли смех должен вызываться в советском театральном зале, когда на театральных подмостках идет спектакль «Горе от ума»? Конечно, нет. Можно смеяться издевательски,

так, как можно смеяться над еще не побежденным, но уже не страшным врагом, смехом разящей сатиры, политического гротеска, острой и злой шутки.

Это ли нужный нам смех? По-моему, тоже нет, хотя, может быть, пьеса и дает для этого материал. Когда человек чувствует полную победу, тогда появляется легкий юмор, чувство <нрзб.> иронии над чудаком, обывателем чеховского типа, который, конечно, гадок, — но можно ли брать его всерьез? Он заслуживает только того, чтобы его посыпать далматским порошком, так (как) это в конце концов только — клоп.

Но когда до этой победы еще далеко, когда бюрократическая николаевская машина еще долго и верно работала, и эксплуататорский [строй] еще твердо упирался в русскую почву, когда Фамусовы и Скалозубы являются правителями страны, и их режим [есть] длящееся преступление, — не место свободному, легкому и даже сатирическому смеху.

Разве когда-нибудь, даже через 100 лет, фашизм, дикое варварство, средневековая мораль, звериный шовинизм, расовая теория, стерилизация будут смешными?

У Грибоедова не было другого выхода, ну а мы, если не конгениальны ему, то свободны в своем искусстве, и мы умнее его на 100 с лишним лет, которые отделяют нас от дня его смерти, и нам нужно найти сегодняшний характер его смеха. Потому что смех все-таки — факт, с которым нельзя не считаться, и характер его, по-моему, в том, чтоб зритель сказал, «ты смешон, но ты страшилище». Смех над объектом, который вызывает презрение, но за презрением следует чувство отвращения, а за отвращением — негодование!

Это смех. Когда после взрыва смеха в сознании проносится мысль, что так ведь было, что это прошлое, но реальность, объективная норма, — от этой мысли становится страшно.

«Смешно по форме и страшно по содержанию» — так коротко бы формулировал я то решение комической грани пьесы, которое находилось бы в полном соответствии с основным драматическим решением спектакля.

Утро, чуть день брезжится…

В полной темноте скрипичное звучание медленного, меланхолического, почти московского (грибоедовского) вальса[ccxii]. Полное пианиссимо. Скрипки в оркестре постепенно убираются, и остается одна флейта. Она настойчиво выводит все время повторяющийся мелодический рисунок. Часы бьют 8. Медленно идет занавес.

С левой стороны — белая мраморная лестница, сквозь голубой шелковый занавес виден <…> уютный женский будуар с небрежно разбросанными вещами. Спальня Софьи. Она видна как бы через голубую дымку. Софья сидит за фортепьяно спиной к публике. С раскрытием занавеса мелодия вальса переходит в звуки фортепьяно. Вальс играет Софья. Ладонью подпирая подбородок, задумчиво облокотившись на рояль, стоит Молчалин. Их освещает мерцающий свет свечей, стоящих с двух сторон ламп в бронзовых вычурных подсвечниках. Свечи стоят за ними, и они освещены контражуром <…> — силуэты двух фигур и золотое облако волос Софьи. На первый план [дана] проекция окна, падающая на пол, и завертывающаяся часть голубого занавеса,

[все охвачено] чуть-чуть розоватым светом рассвета.

По лестнице, держа в руках свечу и закрывая ее ладонью со стороны публики, спускается медленно Лиза. С тем, как она спускается, в противоположную сторону, по кругу, уходит лестница. С ходом действия проекция окна становится все ярче, постепенно становясь из розовой — желтой и, наконец, белой. Молчалин за занавесом тушит свечи. Там темно. Замолкает музыка.

«Светает!.. Ах! Как скоро ночь минула!»

Разговор через занавес.

«Зашла беседа ваша за ночь».

«Который час?»

С правой стороны сцены — высокие часы. Лиза заводит их и пританцовывает под булькающие звуки часовой музыки, копируя фигуры, танцующие классический менуэт. Сцена с Фамусовым.

Выходят Софья с Молчалиным[ccxiii].

Архив Товстоногова в БДТ. Ученическая тетрадь, исписанная от руки. Публикуется впервые.

[cxcviii] Эпиграф взят из вступления к роману Ю. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара». В 1935 году роман вышел пятым изданием. Книга оказала на Товстоногова явное влияние. Даже первая фраза первого раздела режиссерского плана представляет собой пересказ цитаты из романа Тынянова: «Случайный путешественник-француз, пораженный устройством русского механизма, писал о нем: “империя каталогов”, и добавлял: “блестящих”» (Тынянов Ю. Сочинения: В 3 т. — Т. 2. — М., 1994. — С. 3). Интересно, что научная статья Тынянова о сюжете «Горе от ума» была опубликована только после смерти автора, в шестидесятые годы, и студент Товстоногов, конечно, не был с нею знаком.

[cxcix] У Твена не было дочери Алисы. Дочерей Твена звали Сюзи и Джин, и обе умерли еще при жизни Твена, еще раньше он потерял жену и брата и умирал в одиночестве. Источник, которым пользовался Товстоногов в описании последнего часа Марка Твена, неясен.

[cc] Сказывается увлеченность режиссера героем, автором комедии. Люди «грибоедовского типа» не были «исключительны» в те годы, достаточно вспомнить В. Одоевского, М. Виельгорского, В. Кюхельберкера, П. Чаадаева.

[cci] Грибоедов на допросах в Главном штабе в качестве аргумента своего несерьезного отношения к тайному обществу приводил образ Репетилова, комического болтуна из «Горе от ума», который спьяну извещает Чацкого: «У нас есть общество, и тайные собранья по четвергам. Секретнейший союз…» Товстоногов в 1962 году также не соединяет Чацкого с декабристами, но тут имел значение артистический характер исполнителя главной роли, Сергея Юрского, лирического и «студенческого» Чацкого.

[ccii] Государь *(перс.)*.

[cciii] Негодование в жанре комедии, то есть сатира. Из всех видов комедии сатира Товстоногову наиболее близка (в «Помпадурах и помпадуршах», «Балалайкине и К», «Смерти Тарелкина», «На всякого мудреца довольно простоты», «Энергичных людях»).

[cciv] Прямолинейный и вульгарный социологизм, характерный для этого периода Товстоногова, запальчивый и иногда — агрессивный, как в сопоставлении своей догадливости и недогадливости Генри Форда.

[ccv] Именно эти пушкинские слова стали эпиграфом «Горе от ума» 1962 года в БДТ и были вынесены на занавес, но после просмотра спектакля партийное руководство города потребовало снять эпиграф.

[ccvi] «Философическое письмо» было напечатано в русском переводе в 1836 году в

журнале «Телескоп» и стало причиной так называемого «морального» осуждения автора властями — объявления его сумасшедшим. Еще восемь «Философических писем» составили главное литературное наследие Чаадаева. Книга целиком была издана в 1913 – 1914 гг.

[ccvii] Прообразами главного героя, как предполагали исследователи комедии в XX веке, были Чаадаев, Кюхельбекер, Байрон. Отчасти это и сам Грибоедов.

Пушкин был уверен, что Грибоедов написал комедию «на Чедаева». Комедия «Горе от ума» задумана в 1816 (возможно, и раньше), закончена в 1824 году. В 1821 успешная карьера Чаадаева как адъютанта и придворного чиновника внезапно завершилась отставкой. Так что историю с мнимым сумасшествием Чаадаева Грибоедов напророчил.

[ccviii] «Горе уму» в ТИМе поставлено в 1928 г., мнение студента Товстоногова — современная оценка первого варианта спектакля Мейерхольда.

[ccix] Очень интересное размышление, бросающее свет на все творчество Товстоногова, в частности на значение политических аллюзий, в которых его упрекали. Товстоногов, что называется, брал «дистанцию», чтобы прямые аналогии не стали «ослабляющим» фактором замысла.

[ccx] Спектакль БДТ все-таки назывался «Горе от ума». Нет оснований думать, что Товстоногов совсем отказался от прежнего понимания названия. Но, во-первых, прилагательные «холодное» и «рациональное» к 1962 для режиссера потеряли свой однозначно отрицательный смысл, а, во-вторых, в 1962 году «Горе уму» было бы слишком смелым напоминанием о Мейерхольде, реабилитация которого проходила постепенно и вполне осторожно. Наконец, простое подражание Мейерхольду или кому бы то ни было еще, не характерно для Товстоногова. «Оптимистическую трагедию» он соотносил с первым спектаклем А. Таирова, но пошел своим путем — даже дважды.

[ccxi] Спор с обозначением жанра грибоедовской пьесы продолжился в спектакле Товстоногова. Это была, конечно, не вполне комедия, хотя и основные роли, и основные положения разыгрывались с замечательным юмором и комедийной свободой. Режиссер решил не искать точного определения жанра. Особенный «характер смеха», о котором дальше говорит режиссер, был близок к сарказму. С другой стороны, образ Чацкого поначалу ассоциировался для Товстоногова с Кюхельбекером — «нелепым, нескладным, чудаковатым человеком», а комедия была вовсе не комедией, а «яростным публицистическим документом, написанным в форме пьесы». Игравший позже в очередь с С. Юрским В. Рецептер придал Чацкому портретное сходство с Грибоедовым.

[ccxii] Сохранились два написанных Грибоедовым вальса (ми-минор и ля-бемоль-мажор), используемые обычно во всех постановках комедии. В «Горе от ума» БДТ на основе симфонической разработки тем этих вальсов композитор Исаак Шварц построил музыкальное оформление всего спектакля.

[ccxiii] В спектакле 1962 года ничего не осталось от студенческого замысла, хотя автором сценографии был сам режиссер. Он построил симметричную декорацию с широкой лестницей в центре. Игра на флейте и фортепьяно поначалу только слышалась, но видно играющих не было. Начинал вращаться сценический круг, и музицирующие Софья и Молчалиным представали на несколько мгновений перед зрителями, потом вновь исчезали.

ЧТО ТАКОЕ РЕПЕТИЦИЯ?
Беседа главного режиссера Г. А. Товстоногова с труппой театра 16 марта 1967 г.

ТОВСТОНОГОВ: Я хочу, чтобы наша очередная творческая встреча была посвящена вопросу о том, что такое репетиция? Речь должна пойти не о культуре репетиции, а о творческих условиях, в которых максимально раскрывается личность актера. Ведь очень часто репетиция просто превращается в организационный обговор. Тот же вопрос, который ставлю я

сейчас, связан с проблемой подготовки актера и режиссера к репетиции дома. Ни от кого от вас не хочу делать секрета; ведь очень редко и я, да и вы все тоже, вероятно, уносите ощущение удовлетворения от репетиции, от самого процесса, когда возникает работа подсознания в результате наших усилий. Я говорю о редких мгновениях вдохновения. А репетиция должна быть сочетанием мучительства и радости. Если эти компоненты существуют по отдельности — это уже не то, всегда они должны сочетаться.

Как же максимально раскрепостить свой организм? Как через простые физические действия подойти к идейным, философским открытиям? Как отшелушить привходящие проблемы, такие, например, как: что лично я думаю? Как я выгляжу? И т. д.

Львиная доля ответственности здесь лежит, конечно, на режиссере. Но и на актере тоже, причем на молодых, неопытных — одна, на заслуженных — другая. Все эти разные вещи могут создать ансамбль только в том случае, если мы все вместе выкуем нечто новое в процессе репетиции. И этот вопрос становится все более животрепещущим, т. к. в театральный коллектив вливаются новые силы — и молодые, и опытные.

Подсознание все время должно находиться в сфере роли. Если не происходит этот подспудный процесс — ничего не получается. Если на репетиции удалось провести некоторую творческую борозду, а потом, во время, проходящее до следующей репетиции, это не подкрепляется, борозду эту как бы припорашивает снегом. Организм наш всегда должен быть разогрет, как пластилин в руках скульптора. Ежели пластилин будет лежать кучей на подоконнике — холодный и неразмятый, опять же ничего не получится. Этот процесс разогревания должен происходить дома. Именно дома мы должны, лепя свой организм, отсекать, как говорил Роден, все лишнее.

Вот круг вопросов, о котором я бы хотел сегодня поговорить. Причем, наша дискуссия также должна происходить в состоянии разогрева, а не в холодных рассуждениях «по поводу», после которых все расходятся по домам и все продолжается без видимых изменений.

БАСИЛАШВИЛИ: Все рассуждения Станиславского о системе физических действий [ccxiv] оставляют меня равнодушным. Всякое действие должно быть эмоционально подперто. Пока я не получу некий эмоциональный укол — я пуст.

И еще. Иногда наши репетиции носят как бы экзаменационный характер. Нужно ли это? Зачастую главным импульсом для актера становится страх перед режиссером [ccxv] — именно перед Георгием Александровичем. Актеру становится известно, что в понедельник Георгий Александрович будет на репетиции — вот тогда он начинает работать по-настоящему дома. Как с этим быть?

ТРОФИМОВ: Я невольно буду сравнивать два театра[ccxvi]. То, что я ощутил в вашем театре, совершенно не похоже на то, что было в том. Например, сидеть за кулисами и жить ролью в перерыве между выходами считалось там чуть ли не плохим тоном. Даже наоборот: если ты стоишь, треплешься, а потом — выбежал, сыграл — вот тогда ты настоящий артист. В этом отношении БДТ —

театр благополучный, грех нам жаловаться на отсутствие творческой обстановки.

На одной репетиции получается, на другой — нет. Потому что ты не разогрет, остановился, живешь от репетиции к репетиции, в промежутках занят другими делами. Так нельзя.

МАКСИМОВ: Многие актеры нашего театра очень мне нравятся в процессе репетиций. Например, Лебедев. Даже, казалось бы, в посторонних разговорах он постоянно накапливает материал для роли. Или Юрский. И мне кажется, что это происходит от внутренней свободы этих артистов — от «небоязни» сделать плохо, от отсутствия мнительности. Это право на свободу надо завоевать. А ведь часто происходит так, что актер на репетиции делает «для Товстоногова», «выдает». Количество граней той или иной роли должно быть выяснено на репетиции. А то спектакль поставлен, я в нем играю, и вдруг начинаю понимать, что можно еще и так, и этак, тысячи вариантов. Но роль закреплена. Я говорю о возможности импровизировать. И вот не хватает смелости возвращать главного режиссера к себе, приставать к нему со своей «хворью».

ТАТОСОВ: Я тоже хочу сказать об атмосфере экзаменационности. Так бывает постоянно: если Георгий Александрович сказал «плохо», — то все, в том числе другой режиссер, говорят «плохо», меняя зачастую свое первоначальное мнение буквально на 180 градусов. Я вспоминаю эпизод с Р. М. Беньяш на репетиции «Бабушки» [ccxvii]. Тогда Георгий Александрович сказал «плохо», она подтвердила, а потом Георгий Александрович сам признал, что был не прав.

ЮРСКИЙ: Я очень много готовился к репетициям раньше и меньше сейчас — не оттого, что я стал [играть] халтурнее, а оттого, что я что-то понял в соотношении репетиций. Попытаюсь объяснить.

Вчера и позавчера я наблюдал, как снимался Папанов в роли Лоханкина и Хуциев в роли Гигиенишвили. Хуциев весь был в физических действиях, он садился, вставал — репетировал — и снялся довольно хорошо. Но с Папановым сравнить нельзя. Папанов этим жил, он был пропитан «Золотым теленком» насквозь, он уже сыграл две роли из романа в театре. Он пришел на съемку с ощущением целого. Ведь искусство — это воздух вокруг предмета. Только когда актер приходит на репетицию с ощущением всего романа, пьесы — только тогда он играет на одной доске с партнерами. Ошибка Тани Дорониной в последнее время заключалась, на мой взгляд, в том, что она приходила архиподготовленная, со своей концепцией, и играла белыми на одной доске, а все остальные играли черными — на другой. Никого и ничего более не принимала и не признавала. Я удивлялся, как легко и просто слушал Папанов, как он все принимал, как он был податлив, как в него все входило без труда. И, наверное, так же с блеском он сыграл бы и Бендера.

Я вспоминаю Тузенбаха. Как мне было внутренне трудно (а внешне легко) идти к нему. Теперь мы все пропитались этой атмосферой — и спектакль стал лучше. Появился тот самый воздух.

И еще я хочу сказать о присутствии на репетициях чужих. Все мы помним,

как нам подчас мешала группа Арановича на репетициях «Трех сестер»[ccxviii]. Но зато они ведь сделали отличный, уникальный фильм, и мы должны быть им за это благодарны. Конечно, должны быть и такие репетиции, на которые не нужно никого пускать. Но в принципе все мы знакомы с чувством, когда хочется проверить себя на других, и просто жаждем, чтобы нас посмотрел кто-нибудь «из чужих».

МАКАРОВА: Я тоже за воздух, о котором говорил Сережа, но за воздух, посаженный на скелет. Только если знаешь, что делать, появляется воздух. Приведу пример из «Мещан». С Рецептером[ccxix] я знала, что делать, и была атмосфера. Пришел Борисов — приспособления другие, а костяк-то должен быть тот же. Но я не могла ему объяснить, что же это за костяк. И сцена у нас явно не получается.

СИРОТА: В нашем театре есть несколько сложностей. Одна из них — отрицание Георгием Александровичем режиссерской экспозиции пьесы. Я целиком за это, и тем не менее — это сложность. И я столкнулась с этим недавно, во время репетиций «Традиционного сбора».

Надо уметь отрешиться от своего опыта. Надо испытывать доверие к пьесе, желание ее разгадать. Общая ткань складывается из простейших задач, из находок различных пружинок, из скрупулезности. Привычки к работе быть не должно. Каждое слово есть ход в сверхзадачу. Вот в последней роли Копелян строит роман жизни Каменева[ccxx]: что снимает Каменев? какой фильм? что у него в этом фильме не получается, какую героиню он ищет? Все важно. Поразительно интересно прочитал роман жизни Бессеменова Лебедев. То же можно сказать о Юрском.

ТОВСТОНОГОВ: Товарищи, время наше вышло, пора идти на репетицию. Я хочу сказать заключительное слово, ответить на вопросы.

Сережа, то, что вы называете воздухом, я называю талантом. Но к воздуху надо подойти.

Олег, с вами я согласен: действие должно быть таким, чтобы перейти в эмоцию, а не рационально понятым и ни к чему не ведущим.

Об атмосфере экзаменационности, о которой больше всего говорили. Мне кажется, что от нее никуда не денешься. Если мы ее ликвидируем, надо нам прощаться и искать другой авторитет. Катастрофа может быть в другом случае: актер пробует, и в этих своих пробах он может быть и нелеп, и смешон. Если он во время этих проб подвергнется цинизму режиссера, его сарказму — вот тогда плохо. По-моему этого-то как раз у нас нет. И я согласен с вами, Сережа, в том, что, конечно, должны быть такие репетиции, на которых не может быть посторонних — и мы об этом предупреждаем. Но большинство из них должно происходить при других людях — тогда у нас есть шанс проверить, обсудить. Я уж не говорю об этих людях, для которых наши репетиции есть факт чрезвычайной творческой радости.

Я надеюсь, что на следующей творческой встрече мы продолжим разговор на эту тему.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ. Машинописная стенограмма. Товстоногов ставит

перед труппой вопросы общие — о наполнении репетиции творческим содержанием, актеры отвечают ему своими вопросами о конкретных трудностях. В заключение Товстоногов отвечает практически каждому из них. Из достаточно скупых высказываний (к тому же отделанных стенограммой) все-таки выясняется немало внутренних проблем БДТ этого вполне успешного периода — и текущих, и глобальных. По разным причинам Татосов, Максимов, еще позже Рецептер ушли из театра. Юрский и Сирота нарушали автономию Товстоногова-постановщика своей режиссурой в БДТ и тоже покинули БДТ. Борисов трудно вписывался в ансамбль. Все это прочитывается между строк беседы. Одна фраза Р. Сироты звучит неожиданно: «Отрицание Георгием Александровичем режиссерской экспозиции пьесы», и может быть понята в свете общей ситуации в театре и разногласий между Товстоноговым и Сиротой. Позитивное для актерского творчества сочетание Товстоногова и Сироты хорошо описал В. Рецептер в статье «Режиссер — Сирота» (Роза Сирота. Книга воспоминаний о режиссере и педагоге. — СПб., 2001. — С. 191 – 206), рассказав о том, как они втроем работали над образом Петра в «Мещанах».

[ccxiv] Товстоногов считал, что метод физических действий, который он использовал в театре и в учебном процессе, — «самый совершенный прием работы с актером». (См.: Товстоногов Г. А. О методе физических действий // Товстоногов Г. А. Классика и современность. — М., 1975. — С. 68). Этому же посвящены и другие, весьма многочисленные устные и письменные его высказывания.

[ccxv] Товстоногов вызывал страх не только у актеров (наряду с уважением и даже восторгом). Об этом говорится в разных воспоминаниях, и авторы их по-разному объясняют его.

[ccxvi] Н. Трофимов — для БДТ человек новый, он пришел сюда в 1964 г. из Театра комедии. Первая роль на сцене БДТ — Чебутыкин в «Трех сестрах».

[ccxvii] Спектакль «Я, бабушка, Илико, Илларион» ставил Р. Агамирзян. В. Татосов играл роль Зурико.

[ccxviii] Во время репетиций «Трех сестер» кинорежиссер С. Аранович снимал телефильм об этой работе. Первый показ телефильма «Сегодня — премьера» совпал с премьерой спектакля (1965).

[ccxix] О. Борисов вводился на роль Петра в «Мещанах» в 1966, но играл ее редко. Лучшим исполнителем был В. Рецептер.

[ccxx] В спектакле «Традиционный сбор».

«СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА»
Ноябрь – декабрь 1983 г.

[На репетициях присутствуют:
Д. М. Шварц (зав. литер, частью)
В. Вербин (автор либретто)
А. Н. Колкер (композитор)
Э. С. Кочергин (художник)
И. Л. Гафт (балетмейстер)
В. Б. Шабалина (режиссер)

Актеры:
О. В. Волкова
М. Д. Волков
В. П. Ковель
И. Э. Комарова

Е. А. Лебедев
С. В. Лосев
В. Е. Матвеев
В. А. Медведев
А. И. Романцов
Н. Н. Трофимов
А. Б. Фрейндлих]

18.XI.83

Репетиция начинается с повторения сцены выхода Чиновников под предводительством Варравина, когда, узнав о смерти Тарелкина, они появляются в его квартире. Чиновники вваливаются толпой в квартиру Тарелкина и зажимают носы — гроб смердит ужасно.

ГЕОРГИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ *(балетмейстеру)*. Можно разделить чиновников на две половины? Пусть они появляются не из одной двери, а из двух.

ГАФТ. Но будет всего одна дверь.

Г. А. Можно пренебречь бытовой правдой, иначе все выглядит очень невыразительно — они толпятся, мешают друг другу.

ГАФТ. Может быть, они войдут в одну дверь, а потом разбредутся?

Г. А. Давайте попробуем.

(Чиновники вваливаются толпой пытаются разделиться на две равные половины, путаются друг у друга под ногами.)

Г. А. Нет, так не пойдет. Пусть выходят, уже разделившись. *(Волковой.)* Вас не должно быть в этот момент видно. Спрячьтесь за столом, где стоит гроб. *(Чиновникам.)* Чиновники не должны сразу появляться, держась за носы. Сначала они должны войти в квартиру, почувствовать запах, а уж потом хвататься за носы. А в музыкальной паузе пусть будет слышно учащенное их дыхание — сопение.

КОЛКЕР. У меня еще осталась музыка, целый кусок!

Г. А. Тогда так: пусть один из чиновников, смельчак, подошел к гробу, нюхнул и потерял сознание. Другой его унес. Лосев, попробуйте.

(Лосев делает эту пантомиму. Забавно падает в обморок. Соляков и Томашевский его уносят, жестом извиняясь перед Варравиным.)

Г. А. *(Волковой)*. А вы, сидя за гробом, тут неожиданно появляетесь. Чиновники в ужасе вскрикивают, оценка должна быть сильной. Александр Наумович, не будет ли большим музыкальным нарушением, если сыграть весь этот кусок вдвое медленней?

КОЛКЕР. Можно.

РОМАНЦОВ *(предлагает)*. Пусть Лосев, подойдя к гробу, жестом покажет, мол, ничего страшного, и к этому можно привыкнуть, и только потом падает в обморок.

(Пробуют в предложенном Романцовым варианте. Появление

Маврушки — все вскрикивают, а она голосит. Звучит хорал. «Гроб» медленно уезжает ввысь, все, стоя спиной к зрителю, поднимают вверх руки. Варравин — центр этой композиции.)

МЕДВЕДЕВ *(Варравин)*. Может быть, Варравин предложит чиновникам: в складчину, господа! И тут-то все отступают, намереваясь скрыться.

ЛОСЕВ. Каждый из нас
Брату подаст,
Но не сейчас,
В следующий раз…

Эту фразу он произносит уже в дверях, захлопывая их с шумом.

Сцена Варравина и Мавры.

Г. А. *(Медведеву)*. Общайтесь с нею, сидя на оттоманке, и не смотрите в ее сторону, ведите допрос. После предложения Мавры «сбегануть за бумагами» — начинается погоня. Догнав ее, Варравин хватает ее за шиворот. Хорошо бы было, если б вы, Вадим, могли поднять ее за воротник или за кофту, как котенка.

(Медведев и Волкова пробуют, но это не получается.

Чтение секретной бумаги кухарки — письма Тарелкина.)

Г. А. *(Медведеву)*. Читайте письмо Тарелкина, сидя на авансцене, ногами в оркестр. Читайте его, недоумевая. Что это? Шифр? Доходит до подписи «Кандид». Тут принимает решение. Не надо злиться на Мавру, просто принимайте решение — буду искать бумаги: «Обдеру всю квартиру, а бумаги найду!»

ШВАРЦ. У меня есть вопрос: если чиновники отказываются хоронить Тарелкина в складчину, не дают денег, то как же его все-таки похоронят?

КОЛКЕР. Вот гроб уйдет вверх. Это и будет нужный символ. Чиновники согласны хоронить, но платить не согласны.

РОМАНЦОВ. Но они же не могильщики! Дело именно в деньгах.

Г. А. Хотелось бы, чтобы вопрос с похоронами здесь уже решился. А он действительно остается открытым. Хотелось бы прервать диалог Варравина с Маврой (когда он ее ругает и держит за шиворот) напоминанием об интимных бумагах, о тех, что людей пускают по миру.

(Чиновники, одетые в плащи, т. е. как бы «фантомы», появляются из всех щелей и поют рефрен об интимных бумагах. Варравин грустно смотрит в зал.)

Г. А. Я хочу, чтобы появление здесь фантомов воспринималось, как тайные мысли самого Варравина.

(Повторяют сцену с момента чтения письма Тарелкина.)

На следующей репетиции начнем со сцены ограбления квартиры Тарелкина. Хотелось бы, чтобы она уже была подготовлена с балетмейстером. Репетиция окончена.

23.XI.83

Г. А. Начнем с ограбления квартиры Тарелкина.

(Артисты репетируют сцену ограбления, поставленную накануне балетмейстером.)

Пожалуйста, это все сначала и вместе с Романцовым, Волковой, Комаровой.

(Репетируют с начала I акта до чтения секретного письма Мавры.)

Г. А. Здесь впервые возникает слово «Кандид». Это совершенно непонятно. Какой Кандид? Что-то связанное с Вольтером? До этого Тарелкина так не называют.

КОЛКЕР. Может быть, когда чиновники узнают о смерти Тарелкина, кто-то скажет «Кандид»?

ВЕРБИН. Можно в арии Варравина сделать так:

> Как страшно, как жестоко
> Со мной Кандид Тарелкин поступил.

Или «пошутил», это все равно.

(Утверждают в этом варианте.)

Г. А. *(Комаровой)*. У вас все получается пока слишком бытово. Совсем нет эксцентрики. Это опера-фарс. Пластика должна быть острее. *(Романцову.)* Сцену «репетиция реквиема» нужно провести именно как репетицию, а у вас получается что-то невнятное. Он — режиссер, можно даже жесты подсказывать.

(Пробуют выполнить это предложение режиссера.)

(Комаровой.) А вы — ученица, он вас обучает, вы стараетесь, ведь иначе не получите денег. И иногда на нас тоже смотрите. Увидели, что он показывает, и на нас развернулась, пробует.

(Повторяют этот кусок сначала.)

(Романцову.) Я бы убрал трагическую концовку: «Мы погибли». Это не срабатывает. Мы, зрители, следим за его напором, за его дерзкой выдумкой, куражом и вдруг какие-то трагические нотки. Это все «сажает».

РОМАНЦОВ. Но мне кажется, что Тарелкин не может быть до конца уверен в своей победе, у него всякие предчувствия.

Г. А. Я понимаю, почему у вас возникает такая потребность, но для всей сцены в целом такой ход оказывается мелким, надуманным. Лучше так, как предлагал Лебедев *(все в зале поддерживают Г. А.)*, помните? Он, проходя мимо гроба и глядя на него, вздыхал: «Мы погибли!» Давайте еще раз, со сцены с Маврушей.

(Повторяют сцену репетиции реквиема.)

Г. А. *(Комаровой)*. У вас много реплик-оценок Тарелкина в этой сцене. Почему вы их обращаете к нему? Это же явно следует обращать к нам, зрителям, лишь кивая на него. Получается, что вы ему сообщаете, что он «будто нехристь проворен». К нему нужно лезть с лестью и послушанием, а к нам с ехидцей, чтобы было ясно, она его за монету продаст.

(Романцову.) Когда Тарелкин предлагает ей монету за исполнение реквиема, то пусть крутит ее у нее перед носом, как кусочек мяса перед носом собачонки, дразня. А потом покажите ей «шиш». И у вас тоже не хватает оценок. Вам не нравится, как она голосит. Можно даже от нее отойти, потом снова взяться за обучение.

Возвращаюсь к разговору о фразе «Мы погибли!». Понимаете, здесь по смыслу должно прозвучать нечто вроде: «Будь что будет!», ведь мы застаем Тарелкина в момент упоения в бою.

РОМАНЦОВ. Но тогда получается, что Тарелкин выходит из сцены с легким сердцем, а это тоже неверно.

Г. А. Пока Тарелкин один, он верит в успех, а вот встретится с Варравиным, чиновниками и начнет «дрейфить».

КОЛКЕР. В музыке как раз и прописана его жуткая неуверенность.

ШАБАЛИНА. Можно спросить? Что хочет Мавра? Денег?

Г. А. Да.

ШАБАЛИНА. Тогда почему она всерьез плачет?

Г. А. Что значит всерьез? Она старается угодить Тарелкину.

ВЕРБИН. Кстати, они сообщники и сожители.

ВОЛКОВА *(Мавра)*. Они предвкушают, как ловко всех обведут.

Г. А. *(Романцову)*. Хотелось бы побольше озорства в этой сцене. Учите ее истовее, нет, мол, предела совершенству! Если уж вам так дороги сомнения Тарелкина в своей победе, то пусть они будут у него в паузах — пожалуйста, поищите для этого моменты, — но потом он преодолевает свои опасения. В борьбе с самим собой это будет интересно.

(Повторяют сцену с реквиемом до появления Варравина с чиновниками.)

КОМАРОВА *(«дочурка»)*. Генерал приказал собрать деньги на похороны. Может быть, мне начать их всех обходить с протянутой рукой? А все увиливают.

Г. А. Хорошо. *(Комаровой.)* Когда вы поете: «Не оставьте милостями, барин, ваша честь…», нужно встать с колен, поправить юбку, волосы пригладить и идти к столу с бумагами в легком, сексуальном танце. Не надо петь тут арию, в танце пройдитесь.

(Повторяют сцену с выходом чиновников.)

Перерыв.

Г. А. Пожалуйста, сначала весь акт. *(Чиновникам.)* Когда выясняется, что у Варравина похищены бумаги — больше злорадства у всех. Все тайно радуются, на давящем смехе общайтесь. *(Волкову.)* Появление ваших мыслей — фантомов — нужно подготовить. Вы не на Мавру смотрите, а в зал, в скорбном, так сказать, молчании.

(Репетируют сцену чтения письма Кандида.)

(Волкову.) Вы должны, читая, страшно удивляться. Что за шифр? Что за тайный смысл? А Мавра, стоя рядом, хвастается, чуть ли не соблазнить его пытается, вспоминает своего Кандида и млеет.

(Повторяют сцену чтения письма — до грабежа квартиры Тарелкина.)

24.XI.1983

Г. А. Давайте начнем с ограбления квартиры Тарелкина.

ГАФТ. Может быть, Варравин даст разрешение на грабеж?

Г. А. Это не логично, ведь он еще не нашел своих бумаг. Чиновники шли в пустую квартиру, но наткнулись на Варравина, тогда испугались и замерли.

ЛЕБЕДЕВ. Предлагаю, чтобы монолог Тарелкина, заканчивающийся словами «Я умру, чтобы жить!», звучал бы так: «Я умер, чтобы жить!» И показать на гроб. И с этим уйти.

Г. А. Ну и что это дает?

ЛЕБЕДЕВ. Более трагично.

Г. А. Нет, это только кажется.

(Романцов и Лебедев пробуют пластический рисунок выхода Тарелкина.

Лебедев предлагает решительную, наступательную, грозную поступь. Романцов — наоборот: шаг вперед, два шага назад.)

Г. А. *(Романцову)*. Почему вы так решили?

РОМАНЦОВ. Ну, как же, он боится, что сейчас его разоблачат. И в музыке прописана детективная напряженность.

Г. А. Если будет так пятиться, то, конечно, разоблачат. Идите уверенно, а музыка здесь ляжет хорошо.

(Репетирует Лебедев — сцена чтения завещания.)

Г. А. Давайте сделаем так, чтобы на словах: «Как аукнется, так откликнется» появились фантомы и обступили бы Варравина.

ЛЕБЕДЕВ. Пусть чиновники суетятся вокруг Копылова в надежде что-то от него получить. Кто-то подобострастно склонился, кто-то стул подает.

Г. А. Обязательно, ведь они здесь узнают, что существует завещание! Когда чиновники слышат об этом, должен быть сильный акцент. Чиновники забеспокоились: как? Можно еще что-то вернуть? А сейчас вы пропускаете! Для того, чтобы чиновники могли вовремя выйти в облике фантомов, нужно найти место, где им удалиться на переодевание. Это можно сделать тогда, когда Варравин слышит, что для него есть приписка к завещанию. Чиновники навострились подслушивать, а он их прогоняет. Чиновники уходят и возвращаются в плащах. Эта сцена должна кончиться полным поражением Варравина, но победой Копылова. Когда Копылов читает приписку, Варравин с каждым словом бледнеет и отступает прочь. Он буквально вздрагивает на каждую фразу. Причем не бойтесь здесь пластики острой, широкой. Не обытовляйтесь.

(Репетируют сцену чтения завещания.)

Г. А. А что если на веселый музыкальный проигрыш, который здесь есть, Копылов беззвучно рыдает? Это по контрасту получится смешно. Сейчас проигрыш пустой. Копылов просто копошится в своем свертке.

(Повторяют сцену с выхода Копылова.)

Г. А. Нет аргументации, почему Копылов отказывает генералу Варравину в его просьбе прочесть завещание? И почему генерал так легко с этим соглашается?

КОЛКЕР. Но Копылов из другого департамента, он этому генералу не подчиняется.

Г. А. Да, все это понятно, но почему он все-таки отказывает, на каком основании? Из упрямства, что ли? Там дальше он говорит про «юрисдикции правила», вот хорошо бы, чтобы он предстал здесь неподкупным законником и на этом основании отказал.

КОЛКЕР. Пусть скажет: «Не положено!», тем более, что это прозвучит в паузе, и на музыку не повлияет.

Г. А. Маленький человек Копылов опирается на закон и потому могущественный генерал должен отступить. Может быть, это зарифмовать?

ВЕРБИН. Завтра будет четверостишие.

КОЛКЕР. Это много, пауза, конечно, есть, но нельзя же ее держать до бесконечности, достаточно будет и двустишия. Это не финал акта, а у нас будут сплошные паузы!

ШВАРЦ. А разве не достаточно того, что он говорит: «Я его душеприказчик!» Это понятно, и этого вполне достаточно.

Г. А. В финале, когда Тарелкин поет свою заключительную арию, когда ушел Варравин, мне нужно, чтобы он оказался в трактире, где сидит за столом какой-то маленький человечек и смеется над ним. На этом смехе я хочу кончить второй акт и начать третий с этой же сцены. Это попробуем на завтрашней репетиции.

25.XI.83

Г. А. Давайте начнем с самого начала, выход чиновников-фантомов. Этот выход должен быть более вольготным, чем у нас сейчас, не надо шествия, прогулочно.

(Медведев, Лебедев, Волкова; репетируется весь акт.)

Г. А. В финальной сцене — чтение завещания — у Медведева неправильное самочувствие. Варравин здесь повержен, это его поражение, а у вас во взгляде, в пластике — угроза и самоуверенность. Отступайте от Копылова, который вас огорошивает словами завещания, в ужасе хватайтесь за голову, безумный взгляд в зал… Кроме того, нужно услать чиновников только после отказа Копылова брать деньги. И то — через паузу, через оценку: вот так невидаль, не берет денег!

ВОЛКОВ *(Варравин, в пару с Медведевым)*. Но тогда Варравину нужен еще текст, иначе нет связки, ведь дальше идет текст Копылова: «День умница…»

ЛЕБЕДЕВ. Пусть сразу после слов: «Есть приписка, генералу Варравину», он ушлет своих чиновников, чтобы не подслушивали, ведь они тут сразу уши навострили.

(Пробуют. Г. А. утверждает этот вариант.)

Г. А. Нужно найти место, где Тарелкин, который на авансцене поет свою финальную арию, снова превращается в Копылова. Может быть, на последнем куплете?

ЛЕБЕДЕВ. Это будет мельчить арию, отвлекать. Пою и переодеваюсь — нет значительности. Пусть уж лучше переодевается в трактире.

Г. А. На глазах у Расплюева?

ЛЕБЕДЕВ. А тот пусть сидит спиной, он не видит.

(Пробуют. Этот вариант окончательно не утвержден.)

Объявляется перерыв.

Г. А. *(после перерыва)*. Начинаем с начала второго акта.

КОЛКЕР. Не забудьте, что будет оркестровое вступление. *(Играет.)*

(Знакомство Копылова с Расплюевым.)

Г. А. После того, как Расплюев говорит: «Не спешите!», нужно, чтобы Расплюев взял стулья и поставил их для Копылова и для себя, жестом приглашая Копылова сесть. И потом, все время нужно оценивать слова Копылова. Вот ведь какая чертовщина, вроде он искренне говорит, а в бумагах другое! А сейчас вы похожи на диктора, который, едва поспевая за смыслом, на ходу меняет интонацию. Понимаете, по действию должно быть так: здесь, в бумагах, какая-то ошибка! Вы не ловите его на вранье. Он все время повторяет: «Копылов, Копылов», потому что знает, что и у них в полиции могли что-то перепутать. Сейчас вы ведете прямой допрос — это мелко. Используйте любые музыкальные паузы. Расплюев потеет, сам страдает от этой неразберихи. Когда вы в третий раз говорите «Копылов?» — подложите: «Ну, что за дьявольщина!»

(Репетируют кусок до появления Брандахлыстовой.)

Г. А. Каким же образом Брандахлыстова оказывается здесь, в трактире? Она же на квартире у Тарелкина появляется. Копылов с Расплюевым напились и пошли к Тарелкину.

КОЛКЕР. Но ведь когда мы смотрели макет, Вы говорили, что Расплюев «зарядил» Брандахлыстову заранее, за дверью трактира. Это его Дама Пик.

Г. А. Тогда, когда идет текст о «Даме Пик», распахните дверь и введите Брандахлыстову. Еще раз сначала весь кусок.

(Повторяют сцену Расплюев — Копылов.)

Г. А. Расплюев представляется Копылову: «Я ваш квартальный» — тут сделайте такой танцевальный проходик, но не танец в полном смысле. И когда общаетесь с Копыловым, то должно быть у Расплюева: не надо меня бояться.

(Повторяют сначала.)

Г. А. поднимается на сцену и показывает Трофимову, как коротенький Расплюев поднимается на цыпочки, чтобы огорошить Копылова своей Дамой Пик.

(Выход Брандахлыстовой.)

Г. А. Нужно найти место Копылова в этой сцене. Расплюев с нею связывается (он привел, она к нему апеллирует и т. д.), а вот Копылову пока делать нечего. Хореография сцены поставлена отдельно от самого объекта — Копылова. *(На сцене.)* Трофимов может просто, развалившись, сидеть на стуле и наблюдать, а вот Копылова нужно загонять в угол. Сейчас у нас все отдельные номера: «Брандахлыстова», «дочурки».

ЛЕБЕДЕВ. А я что, не знал, что у Копылова есть дети? Вернее, я же твердо знаю, что у Копылова нет детей. Делайте здесь что хотите, хоть на голове стойте, — нет детей, и не запугаете! Это полицейская выдумка, и я на нее не поддамся. Я мщу! Я буду на все спокойно взирать. Номер с Брандахлыстовой у вас, Расплюев, не пройдет!

Г. А. Но это не ляжет на текст!

ЛЕБЕДЕВ. Все равно: впервые вижу и ничего не знаю, так по правде.

ФРЕЙНДЛИХ *(«дочурка»)*. А почему, собственно, Копылов-Тарелкин так уж уверен, что детей нет? Откуда он может точно знать? У Тарелкина точно нет, а у Копылова все может быть.

ЛЕБЕДЕВ. Потому что он мой бывший сосед, и я все знаю!

Г. А. Ну это вряд ли.

КОБЕЛЬ. Мы тут с балетмейстером делали эту сцену иначе. Можно показать?

(Показывают дуэт с Брандахлыстовой. Гафт — за Тарелкина. Она на него наступает, тот пятится в ужасе, падает на стол, сползает с него.)

ГАФТ. Здесь нужно гротесковое решение.

ЛЕБЕДЕВ. Это не оправданно! Мне это не нравится! И вообще: с самого начала нужно репетировать вместе с режиссером, а не ставить сначала танцы. Потом учить поты.

Г. А. Но так принято в оперном театре!

ЛЕБЕДЕВ. А у нас БДТ, а не оперный. Где логика? Почему он должен бояться Брандахлыстовой и ее девиц?

Г. А. У Тарелкина священный ужас перед полицией, а здесь явная ловушка! Это стержень пьесы — его пытаются загнать в угол! У Сухово-Кобылина то же самое.

ЛЕБЕДЕВ. Мне пока не ясно, пусть попробует Романцов.

Г. А. Романцов, давайте сначала всю сцену, с выхода Брандахлыстовой.

(Романцов и Ковель. Романцов играет удивление, когда видит впервые Брандахлыстову, все время недоверчиво смотрит на Расплюева, пытаясь понять, его ли эта каверза. Ковель-Брандахлыстова наступает на него, «загоняет в угол». Копылов плюхается на стул, спасаясь бегством. Она победно усаживается к нему на колени.)

Г. А. Когда Брандахлыстова показывает ямочки, нужно выйти на авансцену — идет откровенная демонстрация. *(Романцову.)* А вы апеллируйте все время к Расплюеву: ничего, мол, не знаю! И Брандахлыстова, добиваясь своего, тоже все время обращается к Расплюеву.

РОМАНЦОВ. Когда я пойму, что еще и дети (жил с нею или нет, это одно, а вот дети, это похуже будет), то возьму стул и буду как бы «слушать концерт».

Г. А. Да! Но в каком самочувствии? Взявшись за голову и ища выход!

(Романцов поет: «Не женится, так раскошелится!»)

Г. А. Здесь все обступают Копылова, и образуется некий семейный портрет.

КОЛКЕР. Здесь терцет! Его нужно очень чисто пропевать!

КОВЕЛЬ *(Брандахлыстова)*. Нельзя, чтобы «дочурки» все время были такими панельными девицами. Наоборот, они играют в благовоспитанных и только иногда срываются на панельный лад, то запели, то юбки задрали.

ФРЕЙНДЛИХ. А Брандахлыстова их сразу одергивает! Пусть будет на контрасте! Юбку подняли — по носу! Заплясали — по носу!

Г. А. Пожалуйста, сначала весь второй акт. Сцена в трактире.

(Репетирует Романцов.)

Г. А. *(Романцову)*. Когда вы объясняете Расплюеву, что вы одиноки, что вы как «лермонтовский парус», то не проговаривайте, а втемяшивайте это ему в его пустую голову. Перед вами олух.

(Проходят весь акт до сцены «семейного портрета».)

29.XI.83

Сцена встречи Расплюева и Тарелкина.

Г. А. *(Трофимову)*. Не надо стараться попадать точно с началом музыки, когда вы идете вашей танцующей проходочкой. Вы начните вашу проходочку, а музыка вступит за вами, как бы возникая от вашей проходочки. И когда вы будете останавливать Тарелкина: «А, не торопитесь!», — не надо суетиться, вставать со стула, сидите спокойно, он и так уйдет.

(Репетируют сцену до выхода Брандахлыстовой. Появление Брандахлыстовой.)

КОВЕЛЬ. Мне кажется, что у нас не происходит здесь настоящего столкновения.

Г. А. Абсолютно с вами согласен, поэтому я и остановил сейчас вашу сцену. Все нужно подать острее. Она, повинуясь указаниям своего режиссера — Расплюева, загоняет Тарелкина в угол. А он обалдел. Не надо во время пения двигаться — для этого есть отдельные паузы. Сейчас разыгрывается своеобразная шахматная партия, где каждый ход продумывается. Пока что получается дивертисмент. *(Романцову.)* Почему вы так равнодушно взираете на появление Дамы Пик?

РОМАНЦОВ. Да я же не знаю, чего от нее ждать.

Г. А. То есть как? Вы же понимаете, что ничего хорошего. Мы, зрители, это понимаем, а вы ведь не должны быть глупее нас. *(Трофимову.)* Вы до появления Дамы Пик играли с ним под дурака, но сейчас ваше поведение тоже должно перемениться. Не надо Расплюева совсем уж оглуплять.

(Появление Брандахлыстовой.)

Г. А. Идет большой музыкальный проигрыш и ничего не происходит! *(Ковель.)* Или вы будете появляться с последним аккордом, или используйте весь музыкальный кусок на выход. Или музыка предвосхищает выход, или она целиком драматически используется. Это важно понять, ибо это существенно для всей оперы. Это принцип.

(Появление Брандахлыстовой. Расплюев распахивает перед нею дверь, используя музыкальный проигрыш. С последним аккордом появляется Брандахлыстова и становится в позу.)

Г. А. Расплюев в сцене явления Дамы Пик — режиссер. Вот она стала в позу, а Расплюев ей указывает ее место и откуда начинать. А то получается бытовая сценка втроем. *(Романцову.)* А вы сразу плюхаетесь на стул! Иначе все выглядит так, будто он, как равнодушный зритель, приготовился смотреть. А ведь он в изумлении величайшем! *(Ковель.)* Не надо вплотную сразу приближаться к Копылову.

(Несколько раз начинают с выхода Брандахлыстовой, добиваясь, чтобы она оказалась по центру, на почтительном расстоянии от Копылова и как бы по указке Расплюева.)

Г. А. *(Романцову)*. Не стоит сразу смотреть вопросительно на Расплюева — отыграйте Брандахлыстову. На ее «испепелю!» — он в ужасе вскакивает. *(Ковель.)* А вы схватите его за край плаща — удерживайте. Нужно всем фиксировать пластические позиции, тогда не возникает ощущения грязи.

КОВЕЛЬ. Здесь, может быть, откровенная игра для Расплюева? Мол, спрашивает у него, видна наша связь или нет?

Г. А. Перед тем, как плюхнуться на колени к Копылову, — обманите его. Идите к Расплюеву, мол, хорошо ли я все устроила? Копылов — вне поля вашего внимания сейчас и… Неожиданно уселась на колени!

КОВЕЛЬ. А пусть бы она под конец маленько увлеклась Расплюевым?

Г. А. Сейчас важно другое: нежно Копылову поет, и вдруг резко — то к груди прижмет, то на колени усядется. А вы, Тарелкин, отступайте, как Борис Годунов, что ли: «Чур меня, чур!» Сейчас вы говорите: «Да знать тебя не знаю!» на низком градусе, в том самочувствии, какое было у вас в начале сцены. Вещаете ровным голосом. Для чего тогда был весь кусок сыгран только что? Вы в полном обалдении, в прострации! Она его уговаривает: пятна, шрамики и т. д. А он уже в таком состоянии, что поддается. Велит смотреть — смотрю, велит видеть — вижу (правда, в первый раз). Стоит, еле держась на ногах, спотыкается — вот какая пластика! А она его атакует.

(Артисты пробуют — сцена происходит уже на полу, когда Брандахлыстова соблазняет Тарелкина.)

Г. А. Можно так: пусть он даже сексуально взволновался, но только вдобавок к общему обалдению. Он сам не понимает, что с ним происходит! Безумные глаза в зал. *(Романцову.)* Как вы только опускаете глаза или взгляд становится осмысленным, — все исчезает, все сразу очень рационально получается. И только когда она ногу на ногу закинула, — вот тут только он отрезвел. Оценка как можно более резкая. Сбросил ее ногу, вскочил, отпрянул, прогоняет ее истово!..

У меня есть предложение. А что если здесь появится уважаемый хор с текстом: «Идет игра!». Каждая временная победа Тарелкина в спектакле будет оцениваться хором. Это станет принципом постановки.

КОЛКЕР. В принципе это хорошо, но для этого нужно найти место в музыке. Может быть, во время пения Брандахлыстовой на полу?

Г. А. Нет, это не годится. Главное — победа Тарелкина мнимая, иллюзорная. «Идет игра! Идет игра!» — не менее двух раз, иначе получается как-то куцевато, но только в момент мнимого торжества Тарелкина. Причем, во второй раз нужно, чтобы пели тихо и как бы растворялись в темноте.

(Пробуют вместе с хором.)

Г. А. Отсюда очень органично по смыслу и по музыке возникает новая атака Брандахлыстовой — дети. *(Романцову.)* Копылов весьма своеобразно может отреагировать на появление «дочурок». Он к этому моменту уже находится в таком состоянии, в такой прострации, что, забывшись, может даже у зрителей спросить: «Какие дети?»

(Г. А. поднимается на сцену, чтобы показать, как пластически решить сцену, когда Тарелкин реагирует на появление «дочурок». Он на непослушных ногах, неуверенными шагами идет к авансцене, волоча за собой стул, утомленно садится.)

Г. А. Он приготовился смотреть, какие это еще дети?! Мальчики? Девочки? И когда видит всю эту компанию в дверях, в прострации падает на

приготовленный стул. А Расплюев в это же время пересаживается тоже поближе к зрителям. Мне важно, чтобы Копылов, обессилевший уже в борьбе с Брандахлыстовой, бился в сцене с «дочурками» уже в последних судорогах.

КОБЕЛЬ. А «дочуркам» строго приказано: папу добить, поймать, заставить раскошелиться. Вот они и усердствуют!

Г. А. *(«Дочуркам»)*. Хорошо бы, чтобы характер пения и внешний вид «дочурок» были по принципу контраста. «Матерые» в пении и ангелочки в пластике.

РОМАНЦОВ. Мне кажется, что уже много и долго длится прострация Тарелкина. Вся сцена с Брандахлыстовой — прострация опять? Может быть, наоборот, — здесь я уже озлился? Пытайте меня, добивайте меня — все равно вы меня не сможете доконать.

Г. А. Нет, это важно, чтобы вы здесь [были] без сил после борьбы с Брандахлыстовой.

(Выход «дочурок».)

ТРОФИМОВ *(Расплюев)*. Пусть они тогда проходят мимо Тарелкина, повернувшись к зрителю задом, тогда прозвучит моя реплика: «А с торца, просто дьявол как похожи!» И после этого они приподняли юбки.

Г. А. Давайте попробуем в режиссуре Трофимова!

(Выход «дочурок».)

А вы, Тарелкин, упадите на колени и оттуда взывайте к Богу. После того, как они спели свои куплеты, Тарелкин идет на провокацию. Сначала обходит всех «дочурок», находя для каждой ласковый жест, — и вдруг рванул к двери. Нужно сыграть так: «любящий папа» и… бегство. Вы ищите удобный случай и способ обратиться в бегство.

(Повторяют с выхода «дочурок».)

Г. А. *(Трофимову)*. Когда «дочурки» поймали Тарелкина, то вы свою арию про «стражу матери и ребенка» пойте назидательно. Отсюда начнется переход к идиллии — семейной сцене — картине на авансцене.

Есть предложение, чтобы слова: «Травят словно волка в поле», которые сейчас принадлежат Тарелкину, спел бы у нас хор, стоя за их спинами. Здесь театр как бы говорит: вы думали, нашего героя так легко победить? Нет, он еще поборется! «В клетку лезть по доброй воле поищите дурака!»

Поскольку выходы из-за колонн уже надоели, попробуем, чтобы хор появлялся в дверях, как чиновники в сцене ограбления. Но при этом хористы одеты в плащи и цилиндры.

(Репетируют до сцены сговора Расплюева и Тарелкина.)

Г. А. Сцену сговора Расплюева и Тарелкина мы назвали «Искушение святого Антония». Так вы и играйте эту тему — искушение. Отказ от выпивки у Расплюева должен быть построен на вожделении. Он отказывается от рюмки, страстно к ней вожделея. Один (Тарелкин) искушает, другой (Расплюев) пробует устоять, но хитрый Тарелкин водку ему прямо в ладонь ставит (хорошо бы, чтобы Расплюев сумел удержать рюмку на вытянутой ладони!), и это оказывается свыше всяких сил!

(Появляются фантомы: «Идет игра!»)

Вот здесь появление фантомов очень кстати! *(Трофимову.)* Сыграйте абсолютно, в дымину пьяного человека. И мы вдруг поймем, что это тоже провокация (ведь он сейчас заговорит о снах). Это снова видимая, иллюзорная победа Тарелкина. Тут станет ясно всем — и нам, и Тарелкину, что Расплюева голыми руками не возьмешь!

(Репетируют сцену спаивания Расплюева.)

Г. А. *(Трофимову)*. Спросите его о снах, не выходя из позы спящего и очень пьяного человека. Тут у нас будет большая пауза. В ней Копылов, победно улыбаясь, широко обходя сцену, собирается уйти, скрыться в переулках Москвы, да не тут-то было. «А сны вам снятся?» — тут есть хороший музыкальный акцент, где можно резко обернуться. *(Романцову.)* Не нужно все время апеллировать к публике. Это мешает вам обыгрывать обстоятельства драматического действия. Вы не понимаете, чего это он вдруг про сны? Загадочно. Вместо того, чтобы уснуть с перепоя-то… в этом вопросе для вас кроется что-то зловещее. Вы даже не замечаете, как вовлеклись с ним в разговор. Вы заворожены его странным поведением. Станиславский говорил, что талант артиста измеряется степенью его оценки.

(Расплюев играет в карты.)

(Трофимову.) Нужно, чтобы все картежные операции точно ложились бы на музыку, а не были самоцелью. Сейчас они отдельно.

(Условная интермедия перед занавесом. Расплюев и Копылов, которые успели еще в несколько трактиров заглянуть.)

Мне бы хотелось, чтобы сцена кончилась на «Шерше ля фам!» Лучшей точки у нас не будет. Возможно ее как-то перемонтировать? Нужно решить с либреттистом и композитором. А сейчас выход чиновников — сцена ограбления.

2.XII.83

Г. А. *(Колкеру)*. Сыграйте, пожалуйста, начало третьего акта.

(Чиновники поют: «Тарелкин вор! Но вот умора…»)

Это сейчас преждевременно. Начните лучше с темы жандармов. Тот кусок, где говорится об их необходимости.

(Чиновники поют.)

Вот так будет лучше. Занавес полностью открыт, сцена пуста. Хор здесь в плащах. *(Соколову, помощнику режиссера.)* Стол уберите с центра, он перекрывает нам хор, поставьте его по диагонали. *(Колкеру.)* Вообще-то хотелось бы, чтобы перед началом третьего акта прозвучала короткая увертюра. Мы как бы напомним, что речь идет об опере.

КОЛКЕР. Я могу написать увертюру. Состоящую из отрывков различных [знакомых] зрителю арий. Попурри из лейтмотивов спектакля.

Г. А. Мы здесь на плунжере поднимем оркестр, после увертюры опустим плунжер.

КОЛКЕР. Маленькая справка из истории оперного театра: увертюра, как правило, писалась за три часа до премьеры.

Г. А. Мы почти полностью следуем славной традиции… Выход здесь

чиновников-фантомов нужно построить так, чтобы он напоминал пролог первого акта. Прогулочным, свободным шагом, переговариваясь, выходят фантомы, — и вдруг резко перестроились и запели.

(Гафт ставит пластику.)

Г. А. *(Гафту)*. Выстройте их так, чтобы монтировщики в таких же плащах и цилиндрах смогли бы за их спинами быстро сделать перестановку. *(Чиновникам.)* Вы в этой сцене — хор от театра. В вашем проходе больше свободы, общайтесь, ирония во взглядах, улыбках. Предвосхищайте события: сейчас, мол, вы такое увидите!

МАТВЕЕВ. Мы с Мироненко сразу после пролога остаемся в облике Качалы и Шаталы. Как быть с переодеванием?

Г. А. Спрячьте каски под плащами, а их после пролога отдайте соседям. Тогда прием (открытый прием) будет воплощен до конца. *(Хору.)* Поймите, что наши фантомы — это своего рода полемика с оперным хором. Иронии больше.

КОЛКЕР. Полемика с тем, что, согласно Юлиану Тувиму, называется «хорины» и «хористы». Вы не массовка, которая должна успеть на выход и честно спеть синхронно с оркестром. Вы — ведущие спектакля.

Г. А. Вы — интонация спектакля. Вы, читавшие Гоголя и Салтыкова-Щедрина, вы, знающие, что такое чиновничество. Вы — XX век. Вы, вобравшие в себя опыт десятилетий и веков, сейчас рассказываете нам эту старую историю. Про Тарелкина, про легендарного, ставшего нарицательным Расплюева.

(Выход хора. Переодевание двух «хоринов» в Качалу и Шаталу. Появление Расплюева?)

Г. А. Мне не нравится, что Трофимов поет свою арию, стоя на авансцене, прямо в зал. Тоже мне jeune premier!.. Постройте все вокруг стола. Картинка: чиновник за работой, у себя в кабинете. Начальник размышляет, как вести дело. Не теряйте тему кабинета, когда поете. Он устал после вчерашней попойки, тело тяжелое, кости ноют. Глядите на портрет (за вашей спиной портрет императора — Александра II). Играйте: ответственность перед народом, царем. Общайтесь со своими подручными. *(Качале и Шатале.)* Вот он спел, что «ущипните», так вы угодливо подбегите, готовые исполнить просьбу начальника. А он их с досадой прогонит.

ТРОФИМОВ. Это мне подходит. Тогда я прямо с портрета и начну.

(Ария Расплюева, в конце которой он забирается на два стула и оказывается под портретом. Жандармы от усердия, подпевая своему шефу, далее тянут дольше, чем хватает музыки. Расплюев их обрывает?)

Г. А. Сейчас выразительно получается. А теперь жандармы снимают его прямо со стулом — спускается с небес на землю. Это был кусочек фантасмагории, начинаются будни. Несите ему стул на прежнее место, он будет сейчас опять начальником.

(Выход дворника.)

Г. А. *(Трофимову)*. Преобразился сразу в следователя, как только ввели дворника.

КОЛКЕР. Вся прелесть в том, что дворник не свидетель, а *сидетель*. А

Неведомский выговаривает это сейчас нечетко.

Г. А. *(Неведомскому)*. Учтите, пожалуйста, пожелание. *(Трофимову.)* Расплюев ласков с дворником, показушно, конечно, и жесток с подчиненными. Такая у него тактика.

ТРОФИМОВ. Он у меня здесь вообще будет большой тактик. Когда решает, кто кого будет «двигать» по морде, то весь очень напрягается, будто решает сложную творческую проблему. Теоретически ее разрабатывает, а потом практически воплощает.

(Трофимов показывает, как Расплюев выстраивает Качалу, Шаталу и дворника, а дворник, от удара покачнувшись, падает на Расплюева.)

ТРОФИМОВ *(лежа на полу под дворником)*. Вот и не рассчитал! Все продумал теоретически, а не рассчитал!

Г. А. Действительно, здесь весь юмор — в подготовке к удару, а не в неожиданности его.

(Повторяют сцену допроса дворника.)

Перерыв.

Г. А. Пока дворник дописывает свой крест, появляется Интеллигент. *(Богачеву.)* Сразу обнаружьте, кто здесь начальник. Эти два мордоворота — мелкие сошки, вы это поняли, а вот и начальник. Ему и жалуйтесь!

(Шатала и Качала волокут Интеллигента. Тот буквально висит у них на руках.)

Г. А. *(Богачеву)*. Вы здесь чувствуйте себя героем, хозяином положения. Сейчас все станет на свои места, вы их всех сейчас тут образумите. Нужна высота, чтобы прозвучало его крушение.

Я не понимаю только, при чем тут «Половецкие пляски»? Я говорю об арии Интеллигента. Половецкие пляски ассоциируются с чем-то радостным, задорным. Воспринимается как цитата из хорошей оперы, по смыслу неточно. Нужно попросить автора либретто, чтобы предложил что-нибудь более зловещее.

(Богачеву.) Когда вы препираетесь с Расплюевым, то даже ногой топните. Нахально так, можно даже ему по ноге вмазать. И тут-то ему, интеллигенту, покажут, как начальство калечить. *(Качале и Шатале.)* Вы его так встряхните, чтобы он остался на полу. После всех своих протестов и грозных арий.

(Сцена выхода Интеллигента. Крушение Интеллигента.

Выход Брандахлыстовой.)

Г. А. Появляйтесь во время разговора с дворником и станьте за спиной у Расплюева.

(Расплюеву Брандахлыстова закрывает глаза, чтобы он отгадал, кто там у него за спиной прячется.)

ГАФТ. *(Ковель)*. Вы ходите здесь балетной походочкой.

(Появление «дочурок».)

Г. А. *(Трофимову)*. Защищайтесь табуреткой от них. Вы же знаете, чего от них ждать. А они уже вас обступили и водят вокруг хоровод. На этом мы сегодня закончим.

1.XII.83

Г. А. Начнем с ограбления квартиры Тарелкина.

(Репетируют сцену ограбления.)

Г. А. Если снова не звучит здесь имя Тарелкина, то непонятно, кто брал до среды трешницу. Пусть скажет: «Ну, Тарелкин, так значит, трешницу ты брал до среды?» У чиновника, которого играет Томошевский, плохой текст: «Что я кую ренту свою?», даже при том, что он все слова четко выговаривает. Пусть автор либретто над этим подумает.

(Репетируют сцену до выхода Варравина.)

Г. А. В этой сцене Варравин появляется в виде солдата. Возьмите костыль.

МЕДВЕДЕВ. Здесь в роли написано, что я фигура, а не солдат.

Г. А. Какая еще фигура?

МЕДВЕДЕВ *(читает роль)*. По сцене ходит фигура в темных очках.

Г. А. «Фигура» в том смысле, что непонятно, кто перед нами, — некто, персонаж. Но мы поймем, что это и есть солдат. И не надо лишних переодеваний, их и так слишком много. *(Колкеру.)* Хотелось бы еще раз прослушать музыку до появления Варравина и его выход.

КОЛКЕР. Здесь в музыке колокольный звон.

Г. А. Отлично, значит, его можно сколько угодно тянуть. Тогда протяните так, чтобы Варравин мог дойти до рампы. *(Медведеву.)* У вас здесь точное есть действие — осмотр разграбленной чиновниками квартиры. Сейчас вы просто ходите по сцене, демонстрируя себя в качестве фигуры.

(Сцена появления Варравина-солдата.)

КОЛКЕР. Сейчас прозвучала музыка, во время которой Варравин ищет и находит бумаги.

Г. А. Это слишком рано! Это решающее обстоятельство! Его нужно особо подготовить. Нужна музыка для поиска бумаг, когда Варравин будет перерывать все, что оставили здесь чиновники.

КОЛКЕР. Разрешите, я попробую.

(Звучит новый музыкальный кусок — поиск бумаг.)

Г. А. Сценически это будет решено так. Тарелкин, уходя, с помощью клейкой ленты, на рампу, почти у самого оркестра, наклеит бумагу с текстом о гибели Копылова. Наклеит так, что мы, зрители, ее будем видеть, а персонажи нет. Жанр позволяет такие условности. На сцене всюду разбросаны обрывки бумаг — единственное, что оставили после себя чиновники. Здесь в музыке есть лихорадочность. Это хорошо ложится на тему Варравина: что же делать? *(Медведеву.)* Поищите пластическое решение тому, как Варравин ищет нужные ему бумаги.

(Медведев пробует искать бумаги. В пылу поисков забывает про костыль и резво перемещается на двух ногах.)

Г. А. Это вы хорошо с костылем придумали. Но все быстрее, лихорадочнее. Времени очень мало, сейчас заявятся хозяева квартиры. Вы же вор в квартире — это нужно доносить до зрителя, а не подразумевать. Ищет, ищет — нету. В раздумье — что же делать? — садится на рампу и как бы невзначай (я это подчеркиваю — непроизвольно) кладет руку на бумагу, нащупывает ее.

КОЛКЕР. И здесь в музыке будет акцент — ах, вот это что!

Г. А. Здесь тоже должна быть сильная оценка, такая, как когда Варравин читал письмо.

МЕДВЕДЕВ. Мне не нравится тут текст арии «Поскольку был в бреду, то без причастья…»

Г. А. Что именно вам не нравится?

МЕДВЕДЕВ. Одно из другого не вытекает, был в бреду и без причастья — это ясно, а когда следствие («то») — не всем ясно.

КОЛКЕР. Почему? Это по старинному русскому обычаю: тех, кто в бреду, не причащали. Могу пригласить фольклориста…

Г. А. Лучше автора, а не фольклориста… *(Медведеву.)* Я согласен с композитором — все ясно в этом куске. А вот в том, как вы читаете найденную бумагу, — не все. Вам, прежде всего, нужно понять смысл документа. А вы сразу ошеломлены им. Вы ведь еще не до конца осознаете, что прочитали: какой-то странноприимный дом, какой-то Копылов, которого вы недавно тут лицезрели, а здесь сказано, что он скончался, что его больше нет… На постижение сего документа нужно много времени, кстати, музыка позволяет это сделать. Вы сразу играете отношение.

МЕДВЕДЕВ. Музыка здесь элегическая какая-то…

КОЛКЕР. Это музыка раздумья, можете назвать ее элегической, это не противоречит сути.

Г. А. Нельзя ли сыграть еще раз этот музыкальный кусок? Сейчас в нем есть место для оценки события, но нет времени, чтобы сыграть момент торжества. Может быть, ту же мелодию, но в ином выражении сыграть?

(Колкер играет. Г. А. одобряет предложенную мелодию. Репетируется сцена до появления Расплюева и Копылова.)

Г. А. *(Медведеву.)* На бумагу нужно наткнуться органично, а у вас совсем наоборот. Я уже говорил: вы рано радуетесь найденной бумаге. Вы искали ведь не эту бумагу, совсем другую, а нашли эту, тоже, как выяснилось, подходящую, но ведь это должно прочитаться! А сейчас вы играете, что нашли бумагу, которую у вас когда-то украл Тарелкин.

МЕДВЕДЕВ. А может быть, здесь поставить что-то вроде каннибальского танца Варравина?

Г. А. Пожалуйста, главное — сыграть все этапы оценки.

ВОЛКОВ. Пусть он сначала даже ее выбросит вон, не то, мол. И только через секунду осознал: постойте, постойте, что это там про Копылова?

Г. А. Верно. Автоматически прочитал, автоматически выбросил, и вдруг осенило!

МЕДВЕДЕВ. Тогда пусть он два раза ее прочитает.

Г. А. Если вы сыграете так, как мы решили, то этого не потребуется.

МЕДВЕДЕВ. Мы все время проверяем психологией, и все сцены строим по психологическому принципу. А здесь другой жанр, и принцип сцепления сцен тоже особый.

Г. А. Ничего подобного! Музыку надо подчинять психологии в любом жанровом выражении. И хорошо бы, чтобы еще пластически она выражалась

тоже.

(Гафт показывает, как Варравин реагирует на найденную бумагу. Показывает ее зрителю и в восторге потирает руки.)

Г. А. *(Медведеву)*. Вы можете предложить что-нибудь от себя, пожалуйста.

(Медведев повторяет сцену в рисунке балетмейстера.)

Г. А. *(Медведеву)*. Вы видите приближающихся Тарелкина и Расплюева и прячетесь, уходите в дверь, но не в ту, из которой они сейчас появятся.

(Появляются Тарелкин и Расплюев, пьяные.)

Г. А. *(Трофимову)*. Вы с ним прощайтесь: «Прощайте, мой любимый, мой родной!» — на поцелуе. Тянетесь к нему губами, а тот отвечает. *(Романцову.)* Вы сейчас просто подыгрываете смешному Расплюеву, а у вас, между тем, есть четкое действие. После всех приключений с Брандахлыстовой, после всех расплюевских выходок вы знаете — это крепкий орешек. Все время были срывы, никак его не удавалось обойти, и только деньги сыграли свою решающую роль. Вы торжествуете. Единственный человек, который мешал Тарелкину, куплен. Вы должны удостовериться: все ли в порядке? Не подведет ли теперь? А вы играете просто пьяного Тарелкина, что нам здесь совсем не важно. Вы торжествуете и проверяете его одновременно. Впереди у вас встреча с солдатом. Нужна высота, с которой падать.

(Появляется Варравин-солдат.)

Г. А. Здесь должно быть то же самое, что и впереди. Как Варравин не узнавал в Копылове Тарелкина, так Тарелкин не узнает его сейчас в облике солдата. *(Медведеву.)* Не следует обращаться только к Тарелкину, ведь перед вами двое.

МЕДВЕДЕВ. Но я же знаю, кто передо мной!

Г. А. Но не должны и виду показывать!

МЕДВЕДЕВ. Я не понимаю тут текста: что такое «парабежками и вниз»?

КОЛКЕР. Это солдатский лексикон: юмор солдатский. Только не «парабежками» — это абракадабра, а «перебежками». Как на фронте.

МЕДВЕДЕВ. Тогда, конечно, понятно.

(Сообщение о наследстве.)

Г. А. Здесь есть мелодия из «дочурок». Это прочтется только тогда, когда будет сыграно сумасшествие Тарелкина. Узнав о миллионном наследстве, тот чуть не спятил, почти что спятил. И в оркестре пианиссимо. Нельзя играть в точности, как было с «дочурками».

(Повторяют сцену чтения завещания.)

Здесь очень важно, чтобы сообщение солдата о наследстве Тарелкина совершенно Копылова деморализовало, выбило из седла. Он совершенно обезумел. Своим рассказом солдат доводит его до того, что он даже парик с себя срывает. Он в полной прострации.

МЕДВЕДЕВ. А пусть Варравин поможет ему разоблачиться. «Вот тут подправим…» И снял с него парик, повесил на костыль.

Г. А. Сильнее будет, если вы его словами, а не руками будете разоблачать. Психологически оправдывая каждое слово.

МЕДВЕДЕВ и ВОЛКОВ. Может быть, Варравин здесь тоже предстает в

своем настоящем облике?

ШВАРЦ. Нельзя громоздить два превращения сразу.

Г. А. «Чуток подправим…» — этот текст уже звучит как издевательство, это уже танец на трупе.

ТРОФИМОВ. А как мне себя вести?

МЕДВЕДЕВ. Подождите, вы все тянете одеяло на себя! Сейчас решается другой вопрос.

Г. А. Вполне закономерно, что Трофимов беспокоится. Он на сцене, он — представитель власти, а тут такое творится. На том этапе, пока вы не знаете, кто перед вами (солдат или Варравин) — вы союзник Копылова. Он к вам апеллирует, вы его поддерживаете. На белое говорите черное, ибо вам заплатили.

КОЛКЕР. К тому же, Тарелкин тут же ему обещает еще 10 снов (т. е. три тысячи рублей). За такие сны он его еще долго будет выгораживать.

Г. А. *(Романцову)*. Тарелкин здесь мечется: к одному, к другому. И всюду ищет защиты. *(Медведеву.)* А вы момент преображения из солдата в генерала проакцентируйте. Идите к столу, сбрасывая на ходу шинель, потом широко пройдитесь спиной к Расплюеву и на определенный музыкальный аккорд повернитесь.

(Репетируется сцена сообщения о завещании в пользу Тарелкина до разоблачения Варравина.)

Г. А. *(Романцову)*. Когда Варравин достает бумагу о смерти Копылова, вы там, на авансцене, зачем-то гуляете. Вы уже понимаете, чем это вам грозит, и все внимание сосредоточиваете на Расплюеве. Как он себя теперь поведет?

РОМАНЦОВ. А я рвану к тому месту, где я оставил эту бумагу. Копылов шарит руками по порталу, а бумаги нет.

Г. А. Это верно. Когда Тарелкин попытается сбежать, в дверях его остановят Качала и Шатала. Здесь мне нужно, чтобы сцена связывания Тарелкина была бы решена пластически выразительно, *(Гафту.)* Пожалуйста, продумайте этот эпизод. (Романцову) Вы почему-то на переодевание Варравина реагируете так же, как Расплюев. Это совершенно неверно, фальшиво. Вы-то уже знаете, кто перед вами. И мы знаем, уже являлись фантомы и шептали: «Варравин». Так зачем же так удивленно реагировать? Наоборот — нас интересует не генерал, а квартальный.

(Репетируют сцену связывания Тарелкина.)

Г. А. Движения Качале и Шатале тоже нужно четко выстроить. Пусть один сажает на стул, другой тянет веревку, один вяжет руки, другой ноги. Пока что только у Трофимова выразительна пластика в этой сцене.

Запись Д. М. Шварц

Из архива Д. М. Шварц. Машинопись. Публикуется впервые.

В разные годы были сделаны записи следующих репетиций Товстоногова: «Три сестры», 1964 – 1965 гг. Запись репетиций Н. С. Пляцковской (Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2 т. — Т. 2. — Л., 1980. — С. 118 – 167), «Король Генрих IV», 1968 – 1969. Запись репетиций Д. М. Шварц (Там же. С. 188 – 221); «Прошлым летом в Чулимске», 1973 – 1974. Запись репетиций Д. М. Шварц (Там же. С. 222 – 261), «Ревизор», 1972. Запись репетиций

Д. М. Шварц (Товстоногов Г. Беседы с коллегами. — М., 1988. — С. 278 – 311); «Дачники», 1975 – 1976. Запись репетиций Д. М. Шварц (Там же. С. 312 – 365); «Волки и овцы», 1979 – 1980. Запись репетиций Д. М. Шварц (Там же. С. 366 – 342), «На всякого мудреца довольно простоты», 1984 – 1985. Запись репетиций Д. М. Шварц (Там же. С. 443 – 525), «Мастер и Маргарита» («“Мастер и Маргарита” в БДТ»: Неопубликованные репетиции Г. А. Товстоногова: (1965 – 1989) // Театр, жизнь. — 1991. — № 24 (дек.). — С. 18 – 19).

А. И. Романцов репетировал роль Тарелкина, но не играл ее на сцене. Практически за месяц до премьеры на роль был назначен В. М. Ивченко, который и стал единственным исполнителем Тарелкина. Первоначально планировался Тарелкин — Лебедев, но из-за болезни, а также по причинам творческого характера он так и не приступил к репетициям, хотя присутствовал на них и помогал советами и подсказами. М. Д. Волков и В. А. Медведев по очереди играли роль генерала Варравина. О. В. Волкова и И. Э. Комарова в очередь играли роль Маврушки. С. В. Лосев — корифей «хора» чиновников. В. Е. Матвеев — Шатала. А. Б. Фрейндлих была предложена в качестве «разминки» для нее в новой труппе роль одной из «дочурок».

«ЖИТЬ, ДУМАТЬ, ЧУВСТВОВАТЬ, ЛЮБИТЬ»
Монолог Г. А. Товстоногова из документального фильма

Идут годы, идут десятилетия работы в театре. Меняются времена. Но самым главным для меня всегда было то, что искусство театра — искусство правды, цель которого — достучаться до совести зрителя.

В искусстве театра все открыто. Там не может быть никакого секрета. И вот поэтому во времена, которые теперь мы называем эпохой застоя, особенно пристально работала цензура, высоко стоящие организации, ведающие искусством, которые очень умели выполнять эту миссию. Но все-таки за эти десятилетия что-то удалось сделать в этом направлении. Может быть, поэтому высокие руководители нашей страны говорят о том, что театр в эпоху застоя подготовил перестройку. И мы, деятели театра, во всяком случае, те, которым это удавалось, мы этим гордимся. Потому что внешне выглядело все более чем благополучно. Награды, ордена, высокие звания артистам, государственные премии, и мне в том числе, но за этим шла внутренняя борьба за ту правду, о которой я говорил.

В годы войны я работал в Тбилиси, и мне посчастливилось встретиться с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко, который привез группу артистов Художественного театра. Однажды Владимир Иванович пришел на поставленный мною в учебном театре спектакль. Это была пьеса Александры Бруштейн «Голубое и розовое». Пьеса о женской гимназии 1905 года. Немировичу-Данченко очень понравился спектакль. Можно себе представить, как был счастлив я, тогда еще молодой режиссер. Он встретился с участниками спектакля, говорил с ними по существу спектакля, а потом мы несколько раз с ним встречались. Он приглашал меня к себе в номер гостиницы, где мы беседовали. Впрочем, беседой это не назовешь. Это был скорее монолог Владимира Ивановича, который я внимательно слушал и который во многом остался в моей душе до сих пор.

Это был сорок третий год, еще до Сталинграда, но он был совершенно уверен в победе, говорил, что мы скоро вернемся в Москву. Какое-то время

Художественный театр еще будет существовать по инерции, а потом он перестанет быть художественным театром. Останется только «Чайка». Он говорил о том, что каждый театр принадлежит своему поколению. Новый театр возникнет только тогда, когда появятся новые люди, с новой программой, отвечающей новому времени. Сегодня мы видим, как поразительно точен был его прогноз.

И вот, проработав более трех десятилетий в Большом драматическом театре, я должен с грустью сказать, что сам теперь принадлежу уходящему поколению, и будущее театра зависит оттого, как новый лидер и новый творческий коллектив будут справляться с теми высокими задачами, которые мы ставили перед собой, и оттого, как они будут решаться.

Я пришел в пятьдесят шестом году в Большой драматический театр в период его развала. В театре сидело десять-двенадцать зрителей, миллион дефицита, в театр не ходили. Спектакли были ужасные. Кроме великих стариков, которые еще были живы, таких, как Софронов, Лариков, Полицеймако, и нескольких сильных артистов, которые остались потом в театре, таких, как Стржельчик, Копелян, Макарова, все остальные были балластом. Мне удалось освободиться от этого балласта и привлечь группу артистов, которые стали моими единомышленниками и которые и определили эти три с лишним десятилетия нашей совместной работы.

На что мы опираемся?

Я исповедаю методологию Станиславского. Я хочу быть правильно понятым. Как сегодня мы должны воспринимать эту методологию? Законы органического поведения человека на сцене — это суть системы. И она не изменяется. Она вечная. Нельзя оглянуться раньше, чем тебя позвали. Нельзя ответить раньше, чем тебя спросили. Эти извечные законы человеческой психологии, которые совпадают с законами условных рефлексов Павлова и с положениями Фрейда. Это то, без чего нет сценической правды. Но вся эта методология мертва, если она не положена на беспрерывный импровизационный поток. Только в этом случае вся эта методология не будет догмой, не будет мертвой схемой, а будет живым процессом. Вот к этому я стремился в своей работе с актерами, и это, мне кажется, художественное и этическое единомыслие создало ту творческую платформу, без которой невозможна была бы деятельность Большого драматического театра. Это единомыслие не предполагает идиллии. Наоборот, это предполагает конфликтность, но только на общей основе, когда мы боремся за то, что лучше, исповедуя одно и то же, лежащее в основе нашего дела. Это вовсе не вероисповедание, это борьба за искусство, за подлинное искусство.

Для меня дорог артист, который обладает чувством органической правды. Как музыкант без слуха не может быть музыкантом, так и актер является актером, если он обладает интеллектом, гражданственностью и может разделить и увлечься режиссерским замыслом. Третье качество, необходимое актеру, — дар импровизации. Вот те три составных элемента, без которых я не мыслю подлинного артиста.

В своей профессии я исповедую, если пользоваться политическими

терминами, принцип добровольной диктатуры. Я подчеркиваю слово «добровольной». Диктатуры, построенной не на власти, не на страхе, а на доверии, уважении и заразительности. Режиссер обязан увлечь артиста. Владимир Иванович Немирович-Данченко сказал, что режиссер должен быть сам прирожденным артистом и любить артиста. Без этого нет режиссера. Вот эта любовь к артисту определяет так называемую деспотию. Если существует любовь, то никакая деспотия не может присутствовать. Присутствует истинная заразительность.

Каждая постановка — это некий художественный заговор. Как покушались на царя? Роль каждого, от лидера, который это задумал, каждого участника, который выполняет ту или иную часть общего плана, до того человека, который стоит за углом и дает знак, что, вот, едет карета, в которую надо бросить бомбу, — роль каждого одинаковая. Потому что на любом этапе этого заговора малейший срыв лишает нас возможности достигнуть цели. В театре, искусстве синтетическом и коллективном, художественный заговор делает всех в этом смысле одинаково важными, независимо от той функции, которую человек в театре выполняет.

Я старался воспитать это за тридцать лет в театре, и мне кажется, что я многого достиг в том смысле, что у нас любой радист, не говоря о заведующем этим цехом, любой осветитель — я не могу перечислить сейчас всех — чувствуют себя участниками этого заговора. Не исполнителями, не подчиненными, даже мастерски владеющими своими профессиями. Этого мало. Они участники художественного заговора. Мне кажется, если такая этическая атмосфера создана в театре, то это гарантия, так сказать, художественного результата.

У нас были провалы. Самое неприятное, когда ты достиг чего-то истинного — и тут тебя встречают препятствия не по существу. Скажем, я ставил спектакль о Нероне и Сенеке[ccxxi]. Я привожу один из многочисленных примеров. Естественно, что за коллизией о Нероне стоит ассоциация с культом личности Сталина. И вдруг мне один из руководящих товарищей говорит: «Не слишком ли много ассоциаций?» Не понимая, что ассоциация — это природа театрального искусства. Без ассоциаций нет театра, и именно эту задачу мы ставили перед собой. Именно по этому месту нас били. Запреты были. Их было не так уж много. Мне запретили «Донбасс» Б. Горбатова в театре им. Ленинского комсомола и прекрасную пьесу Л. Зорина «Римская комедия», которая, кстати, тоже была на культовскую тему. Но помимо запретов была беспрерывная борьба, которая отнимала больше сил и энергии, чем художественное творчество. Вот что было тяжело. Такие спектакли, как упомянутый мной «Нерон и Сенека», «Три мешка сорной пшеницы», «Телевизионные помехи» и многие другие — огромный список спектаклей, все время находились «на грани», а мы — в состоянии страха за его выпуск.

Застой казался счастьем после того, что все-таки исчез страх. Новым поколениям трудно понять это время. О том, чтобы протестовать, не могло быть и речи. Солженицын осуждает народ — рабски покорный. Был случай, когда на улице одну женщину хотели арестовать, она вдруг подняла крик, и ее

оставили в покое и не арестовали. Был случай, когда безграмотный следователь спросил, какая кличка была у подсудимого, который признался, что он английский шпион. Тот сказал: «Шерлок Холмс». Когда дело дошло до Москвы, там осведомленные люди разобрались и решили, что все это ахинея. Но это все анекдоты, исключения.

Меня исключили из института, с четвертого курса, как сына врага народа. Через год Сталин сказал, что сын за отца не отвечает, меня восстановили, и я поехал доучиваться.

Я одного года рождения с К. Симоновым, считаю его очень умным и интеллигентным человеком. Но читаю у него про Сталина такую фразу: «я ему верил, а он мне доверял». Симонов многого не понимал, может быть, потому, что был приближен к власти, так сказать. Мне кажется, что, как я сегодня понимаю, так я все понимал в тридцать седьмом году. У меня ничего не изменилось в оценке этих событий. Мне было все ясно тогда.

К семидесятилетию Сталина я поставил спектакль «Из искры…». Это был приказ. Я взял грузинскую пьесу Ш. Дадиани, космополит Блейман перевел эту пьесу, абсолютно ее переписал, и я поставил спектакль, за который получил Сталинскую премию. Но сначала пьесу запретили здесь, в Ленинграде, потому что они прочли тот экземпляр, который был утвержден, а мы написали новую пьесу. Начальник реперткома, Сонин, сказал, что не может разрешить. Меня спасла случайность. Начальником театрального отдела Управления культуры был Юрский, отец Сережи Юрского. Он пришел на репетицию с каким-то человеком. Как оказалось, это один из редакторов газеты «Правда», по фамилии Щербина. Юрский попросил: «Можно я со своим товарищем приду, посмотрю прогон?» — «Ну, пожалуйста». Он начальник театрального отдела, мне неудобно было ему отказывать. Они посмотрели спектакль. Сегодня мне запретили его, а через день — подвал в «Правде» под названием «Страницы вдохновляющей борьбы»[ccxxii] о моем спектакле. Пришлось разрешить. Бывали в жизни такие казусы. Все двенадцать человек получили за этот спектакль сталинскую премию.

Говоря о режиссуре, я бы хотел сказать об еще одной важной для меня проблеме. Я против понятий «режиссерский театр», «актерский театр». Мне кажется, что эти понятия фальшивые. Режиссер и актер — понятия неразделимые, как я уже пытался объяснить. Но существуют режиссерские «заболевания». Одно из них именуется режиссерским самовыражением. Драматическое произведение становится предлогом для неких соображений режиссера, которые его волнуют, но напрочь не существуют в драматургическом материале. Мне кажется, это очень опасное и вредное для театра заболевание. Мне кажется, что режиссер обязан раскрыть автора. Он должен погрузиться в его мир и открыть сценическую сторону литературного материала, который задан писателем, раскрыть его художественную природу. И перевести по существу в другое искусство, сценическое. Стало быть, найти природу чувств актерского существования, которая соответствует Чехову, Толстому, Горькому или любому современному писателю. Это высшая цель режиссуры. Если есть индивидуальность и личность, и мы с каким-то другим

режиссером будем ставить перед собой эту задачу, все равно спектакли будут разные. Потому что объективно личности разные, но если мы субъективно будем самовыражаться, то непременно изуродуем писателя.

Раскрыть автора важно не только для спектакля, главное — для самого режиссера. Встречаясь каждый раз с новым автором, режиссер обогащается. А в первом случае он как бы находит раз и навсегда ему близкую эстетику, которую он спокойно вгоняет каждый раз и становится монотонным, однообразным. Таких примеров, к сожалению, довольно много и сегодня. Вот поэтому мне кажется, что самое важное — суметь погрузиться, по-своему, естественно — иначе все равно не удастся. Войти в авторский мир, заразить этим артиста и создать ту природу существования, которая отвечает данному писателю.

Для меня автор должен стоять на первом месте. А я между писателем и зрителем. Почему классика является классикой? Потому что она обладает возможностью в течение иногда столетий, иногда десятилетий, в зависимости от социально-общественной обстановки, поворачиваться новой гранью к новому зрителю. Если говорить точно, то объективно замысел спектакля уже существует в зрительном зале. Заранее. То есть — есть позиция зрителя. Но этот зритель — инженер, врач, рабочий, учитель — не обладает профессией. Я — режиссер, обладаю, и я обязан его взгляд на классику раскрыть, потому что я, профессионал, владею этой возможностью. Концепция должна не сочиняться, она должна быть угадана в будущем зрительном зале. Вот мой главный режиссерский принцип.

Если я не умею угадывать, если я не чувствую времени, сегодняшнего зрителя, я не имею права заниматься этой профессией.

Каждого режиссера всегда радуют аплодисменты и реакция зрительного зала, когда он смеется или аплодирует. Но я тем не менее ничуть не уклоняюсь от правды, говоря, что для меня самые главные минуты спектакля — сосредоточенная тишина, когда я чувствую, что в зрительном зале идет работа воображения, когда зритель разбужен, и он живет в том законе, в мире тех ассоциаций, которые возбуждает это произведение и связывает с сегодняшним днем, которым сейчас живет зрительный зал. Вот это для меня самое дорогое. Вот тут я получаю наивысшее удовлетворение. Без успеха работник и деятель театра не может существовать, но самое дорогое, повторяю, — вот эти минуты сосредоточенной тишины, работы воображения зрительного зала. Тут происходит то, ради чего выбрана пьеса, ради чего она поставлена, и где я угадываю: удалось мне нащупать эту концепцию, так сказать, что нужна сегодня зрительному залу, или не удалось. Поражение или победа.

Теперь о будущем театра. Меня часто спрашивают: «А кто ваш восприемник?» Вспоминая Владимира Ивановича, который сказал, что у нового поколения должен открыться новый лидер, я думаю, что так оно и должно быть. Сегодня воспитать внутри театра такого преемника — вещь невозможная. Потому что режиссер, сформировавшийся как режиссер, должен идти в самостоятельный театр. Иначе внутри театра возникают две программы. Это разрушает театр.

Вот у меня был такой случай, когда у меня работал молодой режиссер, не буду называть его имени, который мне показался способным, и он мне помогал, он учился. Потом настал момент, когда он в другом театре поставил спектакль, пригласил меня на него, я посмотрел, и спектакль мне понравился. Режиссер сказал: «Ну, теперь Вы мне дадите ставить у себя в театре?» Я сказал: «Нет. Вы теперь сформировались как режиссер, я сделаю все, чтобы вы получили театр. Вы имеете право им руководить». И мне удалось это сделать. Он стал руководителем ленинградского театра [ccxxiii] . Но воспитать преемника, мне кажется, вещь немыслимая. Он должен возникнуть таким образом, чтобы реализовать те задачи, которые стоят перед театром, чтобы за ним шел коллектив. Воспитать преемника не удалось ни Станиславскому, ни Немировичу-Данченко, ни Мейерхольду, ни Таирову. Можете вы мне назвать преемников этих великих мастеров театра? Нет. И это естественно. Не потому, что они этим не занимались или пренебрегали, а потому, что это художественно невозможно. Я просто хочу верить, что такой лидер возникнет, и что после моего ухода театр будет жить, продолжать существовать и быть художественным организмом, который отвечает потребностям нашего общества.

Я самый обычный человек. Самое главное, что, будучи по положению и самим собой поставлен над коллективом, над людьми, я должен соблюдать какую-то внутреннюю дистанцию. Потому что без этого невозможно руководство, при всей, так сказать, общительности и нормальных человеческих взаимоотношениях. Материал писателя — бумага, художника — холст и краски, а у меня — люди, самое сложное. Артисты — мой материал. А я сам такой же человек, как они. Ничто человеческое мне не чуждо. Мне иногда приходится говорить горькие слова артисту, но никто не знает, что мне это тяжело. Иногда я не сплю ночами. Мне приходится говорить артисту, что мы с ним расстаемся, а он мне говорит, что ему нечем кормить ребенка. И я иду на компромисс и понимаю, что, с одной стороны, по-человечески, наверно, поступил гуманно и справедливо, с другой точки зрения, я нанес зло делу. Это противоречие меня всегда мучит. Если я просто железно иду, так сказать, своим путем, тогда бы все было проще. Но мне это не свойственно. Самые простые человеческие чувства владеют мною, как всяким.

Очень часто мне бывает одиноко. То, о чем я сейчас говорил, хотя и звучит для всего мира, с которым я делюсь, все-таки существует где-то внутри. Это очень усложняет жизнь. С другой стороны, я думаю: если нет подлинного чувства добра, то и в искусстве ничего не сделаешь. Я говорил о том, что нужно прикоснуться к совести человеческой, но для этого надо стать самым обыкновенным человеком. Без этого ничего не получится, и для этого не надо быть титаном, монументом. Нужно быть просто человеком, и это лежит за профессией.

Синхрон звуковой дорожки телевизионного документального фильма «Жить, думать, чувствовать, любить». Эфир 1988. Запись с эфира. В названии фильма использована строка Б. Л. Пастернака из стихотворения «Во всем мне хочется дойти до самой сути».

[ccxxi] «Театр времен Нерона и Сенеки» по пьесе Э. Радзинского. Н. А. Товстоногова считает, что Г. А. постепенно приходил к полной для себя ясности по поводу личности Сталина и его роли в нашей истории.

[ccxxii] Правда. — 1949. — 14 дек.

[ccxxiii] Примерно такой путь прошли Владимиров, Агамирзян, Корогодский, Аксенов. По иному складывались судьбы других учеников и стажеров Товстоногова: Гинкас не захотел пройти через испытания так называемым «датским спектаклем», так и не найдя в Ленинграде применения сил; Додин поставил на малой сцене БДТ в 1983 г. «Кроткую» по Достоевскому, обозначив этим спектаклем разрыв с диктатурой режиссуры Товстоногова. Во главе ленинградских театров при Товстоногове были Падве (Малый драматический театр) и Голиков (недолго был главным режиссером МДТ, Театра комедии и Театра на Литейном). А. Г. Товстоногов был главным режиссером тбилисского Русского театра им. Грибоедова и московского Театра им. Станиславского. Ныне Яновская и Гинкас возглавляют московский ТЮЗ, четыре года руководил театром на Литейном Тростянецкий, возглавляет «Наш театр» Стукалов, Ветрогонов — главный режиссер омского ТЮЗа, но это произошло уже после Товстоногова. Для Товстоногова тема преемника, к которой его периодически возвращали журналисты, критики, коллеги и к которой он неоднократно возвращался сам, была и актуальной, и болезненной. В одном он всегда, с первых лет профессиональной деятельности и до конца, оставался уверен: молодому таланту необходима свобода и автономность, театр по наследству не передается. Самое позднее публичное высказывание Товстоногова об учениках и наследниках см. в статье «Монолог об учениках» (Театр. жизнь. — 1987. — № 23 (дек.)).

Ирина Шимбаревич
УРОКИ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ПРЕВОСХОДСТВА
Фрагменты записей 1979 – 1987 гг.

Декабрьский вечер 1979 года.

Предбанник кабинета Г. А. Товстоногова. Я и Г. А. Товстоногов. Почувствовав, что мэтр расположен еще посидеть с сигаретой, решилась задать вопросы, ответы на которые необходимы мне для дальнейшей работы с ним.

И. Ш. Георгий Александрович, в чем видите вы главную цель своей работы?

Г. А. Растревожить сознание зрителя, пробудить в нем потребность задуматься о себе, о своем существовании в мире. Когда зрители признаются мне, что после спектакля долго не могут заснуть от нахлынувших мыслей и чувств, это высшая похвала.

И. Ш. Помимо таланта, чем, на ваш взгляд, должен обладать театральный режиссер?

Г. А. Прежде всего, весьма высоким — выше среднего — уровнем знаний в самых разных областях: в искусстве, истории, науке, даже в политике… Он должен свободно и грамотно ориентироваться в происходящем вокруг, схватывать всякие общественно важные явления или события, уметь понять его причины и его суть. Режиссер непременно должен быть в курсе художественной жизни, а, может быть, и мировой, особенно литературной.

Если появился талантливый писатель, режиссер должен об этом знать. Ему необходимо иметь вкус к изобразительному искусству, понимая его природу,

различая эпохи. Без развитого чувства пространства, пропорций, цвета, пластики нет режиссера.

Необходим также контакт с музыкой. Ведь всякий подлинный спектакль музыкален, даже если в нем не звучит ни одной ноты. Есть внутренняя музыкальность, гармония, вне которых нет театрального спектакля.

Способность к лидерству — одно из важнейших качеств. Если режиссер не может собрать вокруг себя людей, заразить и повести за собой, увы, он, несмотря на талант, будет бессилен.

А знаете, Ира, разницу между волей и характером? Я недавно определил это для себя. Воля — это способность воздействовать на себя, а характер — способность воздействовать на других. Я, вот, абсолютно безвольный человек: столько лет не могу бросить курить! Так вот, режиссеру, на мой взгляд, нужно иметь не столько силу воли, сколько характер! И если у вас нет органического чувства правды, нельзя стать режиссером. Но это, пожалуй, слагаемые таланта, как и чувство времени.

И. Ш. А что для вас самое интересное в профессии режиссера?

Г. А. Сотворить свою модель мира в каждом спектакле, открыть автора зрителю. Не заниматься самовыражением и самовыявлением, а именно открыть пьесу, найдя ключ к ней. У каждого автора есть своя тайна и свое богатство.

И. Ш. А самое трудное, Георгий Александрович?

Г. А. Преодолеть сопротивление материала. Я завидую художникам, писателям, музыкантам. У них материал целиком в их власти. У меня же, режиссера, материал — человек. Да не один, со своей, независимой от меня, жизнью. Коллектив актеров с разными возрастами, интересами, вкусами, да и разной степенью одаренности и профессионализма. Как их объединить, подчинить своей воле без силового приема? Главное, чтобы участники спектакля поверили тебе и в тебя.

И. Ш. А что самое важное в профессии главного режиссера?

Г. А. Необходимо, чтобы тебе поверили и добровольно подчинились не только участники данного спектакля, но весь коллектив театра. У меня есть понятие «добровольная диктатура». А вообще, жизнь главного режиссера требует отдельного разговора.

Поехали по домам!..

24 января 1980 года.

Встреча с представителями немецкой культуры.

Г. А. Методика работы за границей коренным образом отличается от работы в собственном театре. Поэтому я буду говорить о работе дома. Три черты актера для меня основополагающие: разделить, понять, оценить замысел будущего спектакля. Понять концепцию, но и быть соучастником, который разделит чувство ответственности за будущий спектакль…

Спектакль сравним с политическим заговором. Программа и идея заговора. Допустим, она ложная. Террористический акт — убить императора. Все члены заговора должны эту идею драматически вести. До человека, ведущего карету, и человека, бросающего бомбу. Если согласиться с этой аналогией, нет малых и

больших исполнителей. Промашка будет стоить дорого всем. Все участники действительно должны разделять идею заговора как соучастники в данном случае художественного заговора. Если не способен — нет артиста. Не признаю даже добросовестного исполнителя. Артиста-исполнителя, артиста-марионетку.

У нас есть направление в советской режиссуре, где режиссер интересен себе сам и сам по себе. Меня интересует режиссура как искусство только в живом, реальном воплощении в актере.

Второй принцип. Это, наверное, аксиома. Но я должен об этом сказать. Данные артисты должны быть органически правдивы от природы. Как у музыканта — слух. Это кажется примитивным, но это необходимо. В жизни не всегда это есть.

Третье. Импровизационное начало в природе актера. Хорошие артисты без этого свойства… невозможны.

При этих трех условиях возможна реализация замысла.

В чем же методология? Я исповедую принципы Станиславского. Когда я встречаю за рубежом коллег, вижу недоразумение. «Станиславский» — лица становятся скучными: натурализм, эстетика бытового театра и т. д. Есть принципиальная разница между Станиславским с позиции эстетики Художественного театра начала века и законами органичного существования актера.

Эстетика Станиславского умерла. И не может быть иначе. Она связана со временем. Как и эстетика абсурдистского театра, Брехта. Ими открыты законы органичного поведения человека, без соблюдения которых на сцене возникает ложь, которую не выдерживает никакая эстетика.

Так же, как Леонардо да Винчи открыл законы перспективы, а дальнейшие поколения сознательно их осваивали. Хотя эстетика была иная. Даже [нрзб.] эстетика их отвергала, она отвергала их, не зная их. То же со Станиславским.

Это законы правописания, грамматики. Если не соблюдать эти законы, сценическое искусство становится неграмотным.

Я видел великие спектакли абсурдистского театра [поставленные] по законам Станиславского. В том плане, о каком я говорю, противопоставление Брехта и Станиславского неуместно… Я видел «Берлинер-ансамбль» в эпоху расцвета. Видел Буша.

Мало того, что Станиславский открыл эти законы, он придумал способ тренажа, воспитания актера. Мы учим этому пять лет, а не три года.

Перейду к практике создания спектаклей, предполагая, что артист воспитан в этом заговоре.

Мы занимаемся так называемым действенным анализом. Каждое произведение — цепь событий. В каждом конфликте — действие. Этот конфликт, который может быть философским, нравственным, [должен] привести к элементарному, конкретному физическому действию. Что в конечном счете выражается в малом действии.

Если представить на сцене встретившихся Канта и Спинозу, этот конфликт выражается в малых сценических действиях.

Многие понимают физическое действие ужасно упрощенно. Идет сцена.

Она поставлена, сыграна. Хорошо бы, чтобы они пили чай. Сопроводительная иллюстрация, похожая на жизнь.

Психофизика. Курю — это не действие, разговор с вами — действие. А вот найти в ваших глазах отклик — это психофизическое действие.

Метод действенного анализа мы обсуждаем с актерами. Стараюсь быть максимально демократичным. Чтоб это было не насаждено сверху, а рождалось изнутри. Нанизано должно быть на единую цепь. Научить актера мыслить действенно.

Период поиска театральных средств. Этап поиска темпоритма спектакля. Был случай, когда румынскую комедию «Общественное мнение» Баранги поставили за две недели. Это капустник! Пародия на директора, на вахтера. Узнаваемо все… Сатира. А вот «Генрих IV» — пять месяцев. В кабаке «Баранья голова» принц Гарри и Фальстаф. В сцене восемь событий. Разобрали, сыграли этюд. Разобрали — а теперь давайте сыграем. Этого эффекта я больше никогда не добивался.

Должен быть внутренний закон: тот артист интересен, преобладает, который владеет даром импровизации. Как катализатор творческого процесса. Который возбуждает стихию импровизации. Только тогда методика имеет значение.

Если этой атмосферы нет, ничего не получится. Тогда я ставлю спектакль «сверху».

Подлинный процесс — взаимодействие актера и режиссера. Как слоеный пирог. Даешь туда, получаешь оттуда. И обратно.

Мучительный процесс, который должен сочетаться с радостью.

Радость плюс мучительный поиск и есть творческий процесс.

Я сегодня работаю с ощущением того, что я ничего не знаю. Ищем вместе. Другое дело, что я что-то знаю.

Этика совместного поиска.

А [если] к нам приходит режиссер, который «все знает», он погибнет… Я сам за двадцать пять лет создал эти законы — теперь я их жертва. Никого не могу пригласить.

А учеников в искусстве не бывает. Парадокс, но это правда.

Могу сказать, кто мои учителя. Пусть другие скажут, кто их учителя.

У Мейерхольда учеников не было.

У Станиславского тоже.

У Брехта тоже. Сегодняшнее состояние «Берлинер-ансамбля» тому подтверждение.

Вопрос. Вопрос воспитания режиссеров. Что нового?

Г. А. Я не знаю, что новое, я знаю, что старое, проверенное. Как обстоит дело с моими учениками. Я беру способного человека. Он мне помогает. Делает самостоятельные работы. Но если спектакль не находится на уровне театра, я довожу до конца. Могу подписать или не подписать.

Вопрос. Если я режиссер, поставил в другом театре спектакль. Большой успех. Получу ли я в вашем театре работу?

Г. А. Нет.

Вопрос. Что такое лаборатория режиссеров?

Г. А. Приезжают режиссеры с периферии. Обсуждаем проблемы. Но их спектаклей не видел. Не могу судить… Я не говорю, что эти лаборатории не имеют смысла. Для общего развития. Но это не школа.

Главное несчастье нашей школы — малый контакт с актерами. Умозрительное обучение.

Одна из задач малой сцены БДТ — пробовать молодых режиссеров, но в пределах своего театра.

У нас театр — определенная форма общественной жизни… Мы не хвастаемся полным залом. Нужно иметь свою тактику, стратегию… Я вспоминаю, как смотрел итальянские неореалистические фильмы в пустом зале. А теперь?!

Театр должен быть впереди зрителя. Воспримет тот слой, который может воспринять. Но уважает его. А бывает, зритель смеется, а потом выходит и говорит: «Чепуха!»

<…> Проза обогащает театр. Инсценировки должен создавать каждый театр для своего театра. Это происходит не только потому, что хороших пьес нет.

<…> Когда я кончил институт, мы встречались со Станиславским. Он рассказывал об импровизационном поиске. Если вы овладеете методом, то будете работать быстрее, чем сейчас.

<…> Современный театр без Брехта невозможен. Я очень люблю в современном театре Питера Брука. Мне очень интересно с ним общаться. [У нас] многолетняя дружба. Я видел почти все его работы. Шевелит мозги, как у нас говорят.

4 марта 1980 года.

Пьем чай с Г. А. в его кабинете после разъезда гостей. Я спросила, почему режиссер, не будучи хорошим артистом, великолепно показывает актерам? По-моему, Е. Б. Вахтангов, никогда в руках не державший кий, блестяще показывал, как надо играть в бильярд, забивая в лузы все шары. И есть масса подобных примеров.

Г. А. Да! И, знаете, объясняется все очень просто: психологическое превосходство!!! Я — артист несравненно хуже Лебедева, Лаврова, Стржельчика и Басилашвили. Но, если вижу, что не получаю от них ожидаемого, покажу очень точно, чего я от них добиваюсь! Иногда бывает очень нужно направить импровизационный поиск актера по нужному руслу.

26 октября 1980 года.

Г. А. Товстоногов и С. Е. Розенцвейг.

Г. А. В опере все проходит в музыке, весь драматизм заложен в музыке. Задача оперного режиссера — пластически, мизансценически не разрушить процесс в музыке. Совпасть с музыкой. Оперные артисты подчас забывают о том, что опера — разновидность театра и надо уметь играть. Только у гения получается и петь, и играть. Я живьем не слышал в опере Ф. И. Шаляпина, но

он играл, как драматический артист. Остальные кое-что обозначают или кое-что изображают. Мне предложили ставить «Хованщину» Мусоргского в «Ла Скала». Дирижер — Темирканов, художник — Левенталь. И я отказался — авантюра!

С. Е. Да почему?

Г. А. Сложный вопрос. На своем опыте постановки оперы Верди «Дон Карлос» я убедился, что оперная режиссура полностью зависит от музыки, и, потом, это было в Финляндии, на острове Савонлинна. Сцена — этот замок — создавала ощущение, что сделано все возможное. Приспособление к природой созданным условиям. А приехать в Милан — музыкальный, оперный центр мира — для этого много нужно.

С. Е. А Юрий Любимов решился!

Г. А. Но я не такой авантюрист!

4 февраля 1984 года.

Встреча Товстоногова с американцами после спектакля «Смерть Тарелкина».

Г. А. Эта трилогия была запрещена. Цензор написал, что она вызывает содрогание, и запретил. «Содрогание от зла — есть высшая форма нравственности», — написал Сухово-Кобылин.

Вопрос. Когда впервые была поставлена эта пьеса?

Г. А. Всю трилогию Мейерхольд ставил. Я видел «Свадьбу Кречинского».

Отказавшись от фонограммы и предпочтя живой оркестр БДТ, мы потеряли в вокале, но выиграли в живом действии.

Вопрос. Как происходил процесс создания? Ваша идея или мысль композитора?

Г. А. Колкер предложил готовый вариант оперы, который в процессе работы преобразовывался.

Вопрос. Сколько времени длились репетиции?

Г. А. Год — музыкальные. Сам композитор работал концертмейстером весь год с 14 января 1983 года. А я девять месяцев ставил.

Вопрос. А вы когда-нибудь ставили пьесы Сухово-Кобылина?

Г. А. Нет.

Вопрос. Часто ставится трилогия?

Г. А. Нет. Сейчас идут в Театре музкомедии первые две части: «Дело» и «Свадьба Кречинского». Тот же композитор. Те — больше мюзиклы, чем оперы. А это — опера-фарс.

Вопрос. Что еще пишет Колкер?

Г. А. Много пишет для эстрады, кино, самостоятельные произведения.

Вопрос. Что вы думаете о реакции зрителей?

Г. А. Вы слышали сами.

Вопрос. У вас же премьера. Как вы думаете, можно ли экспортировать ваш замысел, поставить эту оперу или такие же? Вас можно пригласить поставить спектакль?

Г. А. Меня часто приглашают.

Вопрос. Мусоргский мог бы знать Сухово-Кобылина, мог бы привлечь этот материал?

Г. А. Мог бы! Хотя сатирическое начало не очень свойственно Мусоргскому, ему больше подходит «Борис Годунов» <…>

Вопрос. Есть ли какая-нибудь связь вашей «Истории лошади» и «Истории лошади» в Европе?

Г. А. Есть. И самая неприглядная. Они смотрели наш спектакль. Гарнир: экзотика, русские романсы, уводящие от философии Толстого. Режиссер был здесь, и я слышал, как он сказал, что у него это под влиянием виденного в Ленинграде спектакля.

Вопрос. Вы абсолютно правы.

Г. А. «История лошади» сначала возникла как эксперимент на малой сцене, а потом на большой.

Вопрос. Как часто проводятся музыкальные занятия?

Г. А. Часто. Я придаю этому большое значение. Перед каждым спектаклем — тренинг.

Вопрос. Расскажите о себе и о театре.

Г. А. Начинал я в Грузии. Я наполовину грузин. С детства увлекался театром. В эту эпоху был очень сильный грузинский театр: Марджанов, Ахметели — мои отроческие впечатления привели в театр. Я поступил в ТЮЗ, понимая, что без освоения профессии актера, режиссером стать нельзя. Меня послали учиться в ГИТИС. И на каждых каникулах мне давали возможность поставить в родном театре спектакль. Мой дипломный спектакль был не первым, а седьмым.

Вопрос. Вы родились режиссером?

Г. А. Можно сказать и так. После этого я был приглашен во «взрослый» театр, Театр им. Грибоедова, где я проработал всю войну. После войны я поехал в Москву и поступил в Центральный Детский театр, где сделал спектакль, который прошел с большим успехом, и после этого был приглашен в Ленинград в Театр им. Ленинского комсомола. Здесь я стал главным режиссером, проработал семь лет. В 1956-м году был приглашен сюда (БДТ), и вот двадцать восемь лет здесь. Биография несложная.

Вопрос. Труппе повезло с таким режиссером. Сколько человек в труппе?

Г. А. Семьдесят пять…

3 марта 1984 года.

Диалог Г. А. с С. В. Дружининой.

Г. А. Импровизационность — основа любого творческого процесса.

Все инсценировки импровизируются. Например, расстрел оркестра в «Тихом Доне» — не хватало переломного момента в драматургии, и эта сцена выполнила эту миссию. Здесь другие традиции, не киношные.

Посмотрел «Неизвестного Чаплина» и убедился, что без импровизации не может быть искусства: он ведь начинает и не знает, чем кончит.

«Когда цветет акация» Винникова — нормальная, даже средняя пьеса. Привлекли ремарки с юмором. А мы иронизировали над самим текстом. Я

придумал и посадил ведущих, которые импровизировали текст, комментировали, произносили с юмором ремарки. Высеклась добрая ирония ко всем персонажам. И спектакль имел успех. Винников приехал и поразился: ведь пьеса шла во всей стране и не стала явлением. А у нас долго была в репертуаре — и благодаря моему ходу, и благодаря молодежи (З. Шарко, К. Лаврову).

Этот закон — импровизация — определяет самочувствие актеров, способ их существования на сцене. Импровизация — это вообще отличие живого театра от мертвого, если говорить по Бруку.

Хочу написать об импровизации статью.

24 июня 1984 года.

Диалог Г. А. Товстоногова с артистом М. Д. Волковым, зашедшим «на огонек» в кабинет после спектакля «Смерть Тарелкина».

М. Д. Что вы видели сейчас в Западном Берлине?

Г. А. «Три сестры» Чехова в постановке Петера Штайна. Новый Чехов. Очень сильное впечатление. Один недостаток — не хватает юмора и иронии. Реплика Соленого о том, что он изжарит ребенка, играется и воспринимается всерьез. На полном серьезе! И так же реплики Чебутыкина. Больше всех понравилась Ирина — потрясающе! И еще видел «Ретро» А. Галина: избавили от всех бытовизмов. Зритель плачет — вытянута человечность. Даже удалось проникновение в русский характер.

М. Д. А как Вам работалось над «Мудрецом»?

Г. А. Очень хорошо! Полная сосредоточенность на главном и никаких забот. Только творчество. Вечер свободный. Отдыхал, слушал музыку и готовился к репетиции. Здесь же я на тридцать процентов занимаюсь организационными, административными делами.

26 октября 1984 года.

В кабинете Г. А. Во время спектакля «Амадеус».

Вернувшись с премьеры в «Доме кино» с премьеры фильма Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин».

Г. А. Ирочка, вам понравилась картина?

И. Ш. Да, очень, только плохо слышала, видимо, слишком близко сидела.

Г. А. А у меня впечатление двойственное. С одной стороны, Герман человек очень талантливый — это несомненно. Фильм смотришь с невероятным интересом. Но я слежу за всем происходящим, но не влюбляюсь в героев, я не сопереживаю, я не успеваю слиться с ними. Осталось созерцание. Он точно рисует всем знакомые тридцатые годы, этот быт… Но художественный прием — наслоение одновременных разговоров, звуки на улице, в общем, бесконечное количество звуков не дает вообще возможности что-либо понять из текста. Иногда получается документальность ради документальности…

А какие есть кадры, аж дух захватывает! Помните эту пристань с чемоданами и пароход? Есть просто эйзенштейновские кадры. А вот Андрей

Миронов — Ханин мне мешал — слишком известен. И начинаешь думать, как Миронов играет. Играет хорошо, но своей знаменитостью мешает. Надо было взять никому не известного актера…

А Русланова — сильная актриса! Темпераментная, земная…

Во время нашего разговора звонит Алексей Герман. Г. А. его поздравляет и высказывает ряд замечаний. Герман говорит: в том, что ничего не слышно, виноваты акустика и аппаратура. Он хотел показать фильм у Эфроса в театре, но пришлось отказаться. Техника жуткая.

24 октября 1984 года.

Разговор в кабинете с фотокорреспондентом В. А. Генде-Роте.

Г.-Р. Георгий Александрович, Темирканов в разговоре со мной сказал, что не любит рисованные декорации. Колонны должны быть не рисованные, а настоящие.

Г. А. С режиссерской точки зрения это абсолютно безграмотно. Все дело в решении, в жанре. Ведь невозможны настоящие колонны в «Красной Шапочке», согласитесь. Каждое оформление должно соответствовать условной природе автора. Смотря какое произведение вы ставите и каким ключом собираетесь его открывать.

Г.-Р. Спасибо. Поделюсь вашим мнением с Юрием Хатуевичем Темирканом. Сейчас он ставит «Пиковую даму». А вы смотрели «Евгения Онегина»? Понравилось?

Г. А. Понравилось. На уровне оперной режиссуры. А что касается музыки, тут Темирканов бог. Ненавязчиво, скромно, с достоинством поставил.

14 ноября 1984 года.

Разговор об инсценировке повести Гарсиа Маркеса «Полковнику никто не пишет», сделанной учеником М. О. Кнебель Георгием Цхвиравашвили. Г. А. и я.

Г. А. К сожалению, инсценировка абсолютно не получилась. Нет ощущения театра, чувства театра. Не выстроил сквозное действие, что бедный полковник никак не может получить пенсию. Одно дело, когда в литературе убивают человека, а потом покойник встает и действует, — это литературная метафора. Но когда в театре человека убивают, и он встает и действует дальше, это непонятно. В театре действуют абсолютно другие законы.

Я боялся, что невозможно петуха на сцене выставить, думал, как это сделать. Ведь без него нельзя!

Маркес гиперболичен, страшен. Его делать надо просто, прозрачно. Каждая фраза пронизана маркесовским юмором, философична по-особому.

Обсуждение макета.

Разговор с Г. Цхвиравашвили.

Г. А. Вам не кажется, что все надо опустить, снизить: сейчас палаццо, а нужна хибара запущенная. Пространство большое при небольшом количестве действующих лиц разрушает атмосферу.

Фактура найдена хорошо.

Г. Ц. Мне не столько кино важно, сколько цвет.

Г. А. Как меняется место действия? На кино?

Г. Ц. Кино на дверях. Это и дом полковника, и мир, в котором они живут. Вот что мне важно.

Г. А. Цветово все увязать и оставить, например, картину и кресло.

Г. Ц. Из этого дома полицейские делают кинотеатр. Ставят скамейки. Никто, кроме них, не приходит.

Фильм начинается в щели, а потом серая декорация превращается в цветную. Фильм цветной, внешняя Латинская Америка, карнавальность. То, чего нет в этой реальной Латинской Америке. И петух цветной. Кино и петух — знаки той жизни.

Г. А. Продумайте условную технологию. Я не призываю к бытовизму. Закон-то надо найти, чтобы воображение зрителя работало так, как вам нужно. Например, закрыть циновкой не нужные вещи: возникнет абстрактное пространство.

Задать проблему пенсии — сквозное. Я не почувствовал режиссера. Создать драматургию. Эпическое произведение у Маркеса. Первое: пенсия. Второе: тема погибшего сына. Третье: петух. Смелее задать тему изначально: человек ждет того, чего не может дождаться.

Вы делаете вещи антитеатральные. Покойник, вставший в театре, — не убит, не покойник.

Маркес так все усложнил, что, чем проще вы сделаете, тем сложнее будет автор, его гиперреализм. Мальчик в конце должен выстрелить. Функция его? «Мочится тонкой струйкой» — как это в театре?

Я очень хочу, чтобы на малой сцене пошел Маркес. Критику воспринимайте положительно.

Если зададите тему пенсии, финальный монолог очень выстрелит.

Что еще пропало у вас, это неистребимая любовь Маркеса к своим персонажам.

Идея с кино мне нравится. Сохраните ее, пожалуйста[ccxxiv].

18 ноября 1984 г. 23 час.

Жду Г. А. в театре, в кабинете. Уже закончился спектакль «Амадеус», уже разошлись зрители. Г. А. уезжает на один день в Москву, к врачу. Должен приехать, оставить «мерседес», пересесть к Коле в «Волгу-пикап» и уехать на вокзал, к «Красной стреле».

Г. А. приехал в начале двенадцатого. Возбужденный. С порога:

— Ирочка, привет, нам невероятно повезло. Мы нашли пьесу к XXVII съезду партии! Только нужно бороться, дело непростое. Пьеса молодого рижского драматурга Дозорцева «Последний посетитель». Это вторая его пьеса. Никому не известный автор. Обязательно возьмите, прочтите, у Дины. Сейчас скажу только главное, не могу удержаться. Герой — зам. министра здравоохранения. Начинается с разговора его со своим референтом, из которого ясно, что он вот-вот будет министром. Ну, пока радоваться не будем — еще,

мол, нет приказа. А сегодня — прием по личным вопросам. Входит посетитель и говорит, что надолго. Зам. министра спокойно отвечает, что не получится: есть еще посетители. «Нет, никого нет. Я об этом позаботился». — «Ну, я вас слушаю.» Посетитель: «Вы должны подать заявление об уходе с этого поста». Вот с такого парадоксального хода начинается пьеса. И весь диалог — это цепь обвинений, предъявляемых посетителем зам. министра. И больных он брал оперировать только так называемых «верняков», исход операции у которых был заранее известен. Те же больные, которых нужно было оперировать с известной долей риска, отвергались им по разным причинам. «Да, но зато я построил кардиологический центр, получив Гос. премию», — говорит зам. министра. «Да, но ценой смерти людей, нуждавшихся в вашей помощи».

Пришедшая с посетителем женщина тоже предъявляет ему обвинение. Она — жена молодого журналиста, посмевшего написать критическую статью в адрес зам. министра и лишившегося таким образом работы и куска хлеба.

В результате этого острого диалога зам. министра пишет заявление об уходе.

Суть и ценность приема в том, что к герою приходила в образе посетителя совесть, понимаете? Его собственная совесть!

Мне кажется сейчас это очень важным. Во-первых, жгуче насущны сейчас проблемы медицины. А они неразрывны с понятиями этики, нравственности, совести особенно. Ведь каждый раз это разговор о здоровье и жизни человека. А во-вторых, герой получается все-таки положительный: совесть, значит, у него все-таки есть.

Сегодня днем в театр приезжал Кирилл Лавров, прочел пьесу и остался очень доволен. Мы, таким образом, решаем очень важную проблему юбилея Лаврова: хорошая роль для него…

И всю дорогу до вокзала в машине, на платформе, пока шли к вагону, и в купе (я чуть было не уехала в Москву: выпрыгнула уже на ходу), мы обсуждали пьесу, приглашение автора на обсуждение, говорили об актуальности и даже злободневности затронутых в ней проблем.

26 декабря 1984 года.

Разговор с Г. А. Товстоноговым о «Пиковой даме» в постановке Ю. Х. Темирканова в Кировском театре. Г. А. был на премьере 25 декабря 1984 г.

Г. А. У меня двойственное впечатление. Первая часть просто скучна. Когда начинается сцена у канавки, интимные сцены, это звучит и смотрится лучше. Но вообще очень помпезная постановка. Все громоздко выстроено, настоящий Летний сад. Нет образов, нет фантазии. Банальное оформление. Поют плохо. Лучше всех Герман, молодой украинский певец, закончивший Консерваторию в Ленинграде — Стеблянко. Партию Графини неплохо поет Ирина Богачева. Оркестр звучит великолепно, но в Темирканове иногда побеждает и прорывается симфонист. И где оркестр звучит «forte», *позы*, просто пантомимические сцены, актеров не слышно. Очень затянута пастораль.

И мне, конечно, тяжело было и слушать, и смотреть, так как я видел спектакль Мейерхольда. Гениальный спектакль! Именно поставленный. Во-первых, Мейерхольд перенес действие в XIX век, а здесь XVIII! Вместо Летнего сада у него разворачивается игорный дом. И потом, просто режиссерски сделанный спектакль. Когда Герман сходил с ума, из разных углов комнаты появлялись шесть или восемь графинь, как видение, — он в ужасе отшатывался. А финал как был решен! Здесь выстрел, упал — и все. Банально. Мейерхольд помещает Германа в больницу для психически ненормальных людей, в белой робе. И он, из-за решетки выглядывая, поет: «Тройка, семерка, туз!!!»

1 февраля 1985 г.

После спектакля «Дядя Ваня» в кабинете у Г. А. занятия с завлитами Сибири и Дальнего Востока, Риги и других городов. Руководитель семинара А. М. Смелянский.

Вопрос. Что для вас самое главное в работе с завлитом? Расскажите на своем примере.

Г. А. Для меня главное — доверие, общность позиций в искусстве, понимание друг друга с полуслова. Особенно важна работа с завлитом над инсценировками. Тут дело важное. Я — враг всеядных инсценировок, рассчитанных на все театры… Мы бескорыстны, рассчитываем только на себя, на свой театр. Таким образом, инсценировка рождается из замысла режиссера. Написали «Тихий Дон», первый акт. И не знали, каким будет второй. Сцена с оркестром. Расстрел красного оркестра белыми. Одного за другим играющих «Интернационал». У Шолохова этого не было. Мы сделали Григория Мелехова свидетелем — достаточно эмоциональный момент, чтобы повернуть сквозное. Психологическая основа для Григория, чтобы перейти к красным… Питер Брук смотрел «Поднятую целину», которая тоже рождалась импровизационно… Но есть тип режиссера, которому не нужен завлит, вернее нужен для отпора графомании. Если нет творческой близости, взаимопонимания, то роль завлита сводится с чиновничьей.

Вопрос. Ваш театр тоже обращается к «новой волне». Ощущение тенденции?

Г. А. Мы уже обратились к пьесам Яковлева и Разумовской. Галин, Арро… у меня ощущение, что они не находят выхода морально-нравственного, без которого произведение не поднимается…

Вопрос. Я помню, что вы не хотели ставить «Жестокие игры».

Г. А. Я сам их не делаю. Вопрос поколения. Я — другое поколение. Меня не увлекает. «Сестры» я бы сам сделал. Но ставил в это время «Тарелкина». С «Жестокими играми» аналогия не та. Молодых артистов надо было занять. Арбузов доходит до каждого обывателя безотказно.

В Западном Берлине видел превосходный спектакль «Ретро» Галина. Подчистили нюансы советские. Общечеловеческий смысл. Зал рыдает, [хотя это] не мелодрама.

А. Смелянский. Как дело вообще в театре идет?

Г. А. Кризис страшенный, во-первых. Руководящие искусством люди не отвечают за состояние [театров]. Обсуждали Ярославский театр на коллегии Министерства… Я же тоже мог начать с проведения троллейбусной линии по Фонтанке. Начали с развлекательных пьес, шлягеров. «Шестой этаж», «Когда цветет акация»… Потом перешли к «Лисе и винограду», и завоевывалась репутация… Нельзя же не думать о пустом зале. Надо завоевывать право, чтобы «Перечитывая заново», «Тихий Дон» стали посещаемыми.

Сейчас обсуждается проект приказа в министерстве, что премия будет присуждаться при стопроцентной занятости художественно-руководящего персонала. Надо бороться. Надо идти в министерство, объяснять чудовищность этого факта.

Вопрос. В Новосибирске в «Красном факеле» Резникович переносит «Кафедру»[ccxxv]. Как вы к этому относитесь?

Г. А. Нормально. Только мне субъективно это не интересно. Сейчас «Мудреца» ставлю который раз, но другие артисты, там надо пробивать методологию. Здесь все иное. Для меня главное — импровизационный поиск, они легко идут на это. Они мною воспитаны. Всякая копия — не художественна. Как он это будет делать? Вот это важно… В «Современнике» работалось очень легко… И тем более «Мудрец» очень отличается от «Кафедры». Не тот масштаб.

Вопрос. Кто играет Глумова?

Г. А. Ивченко.

Вопрос. Дина Морисовна сказала, что у вас пятилетний план по классике.

Г. А. Да. Но иногда есть желание, но нет возможности. Превосходный спектакль Яроцкого «Закат» Бабеля в Югославском драмско Позориште, в оформлении Шагала… Думали о «Подростке», особенно после этого плохого фильма. Гофман в плане, в мыслях. Сейчас — съездовская пьеса. Очень острая. Либо будет сразу запрещена, либо будет явление. С «Протоколом» было что-то страшное. А потом на съезде о ней говорили.

Вопрос. Не кажется ли вам компромиссом Малеванная в «Дяде Ване»?

Г. А. Да. Но есть новый поворот… Она не секс-бомба, но мне важно в ней духовное, интеллектуальное начало.

12 февраля 1985 года.

Беседа с корреспондентом В. А. Генде-Роте. Интервью для журнала «Фрайе Вельт» к 40-летию Победы.

Г.-Р. Где и когда вы узнали о Победе?

Г. А. 9 мая 1945 года я был в Москве в командировке от театра Грибоедова, где я тогда работал. Я приехал в Москву из Тбилиси. Увидел фейерверки, толпы целующихся людей, шедших по улице. Великий праздник. Улица пела песни.

Г.-Р. Какие мысли и чувства овладели вами в этот момент?

Г. А. Чувство гордости, новых перспектив. Трудно выразить словами состояние души в тот момент. Известная песня лучше всего сформулировала чувства, охватившие нас тогда: «со слезами на глазах». Тогда было ощущение,

что это последняя война, что эти мучения никогда не повторятся.

Г.-Р. Сразу ли вы поняли историческое значение этого события или осознали это со временем?

Г. А. Сразу. И была радость за собственный народ, совершивший эту историческую миссию. Именно мы, русские, это сделали! Но важные глобальные мысли пришли потом.

14 февраля 1985 года.

В кабинете Г. А. разговор с завпостом В. П. Кувариным.

Г. А. Володя, самое главное в спектакле «Рядовые» А. Дударева для вас — это точно передать военный быт. Чтобы не было лоска. Пот, соль на плечах… Слишком много в последнее время появилось фильмов «понарошку», каких-то игрушечных, далеких от правды войны. Смотришь и не видишь, с тобой, со зрителем, ничего не происходит. Подумайте, как сделать автоматы, чтобы звук был настоящий, и чтобы они стреляли в зал. Очень важен образ женщины. Малый театр ее убрал, и все пропало! Это должно быть нечто среднее между достоверной крестьянкой и русской мадонной. Оденем ее в холст! Она будет держать ребенка на руках! Это символ жизни. Впрочем, Володя, я уверен, что в военных деталях, быте, мелочах вы как фронтовик разберетесь лучше. У вас, вернее у нас вместе, все получится!

17 апреля 1985 года.

У Г. А. в кабинете родной брат Питера Брука — Алексис Брук с женой Рут, приехавшие туристами в Ленинград. Живут в гостинице «Москва». Алексис — известный врач-психиатр в Лондоне. Высокий, седовласый, красивый мужчина в очках в серебряной оправе. Немного говорит по-русски. Он передал привет Г. А. от Питера Брука (мы задолго до этого получили телеграмму от Питера, извещавшую о приезде брата в Ленинград с просьбой оказать содействие). Мы с Г. А. придумали программу. 18 вечером — «Дядя Ваня». 19 утро — Пушкин, Екатерининский дворец, Лицей. Обед у Товстоногова. 20 утро — репетиция «Рядовых», вечер — «На всякого мудреца довольно простоты». 21-го — отъезд.

Доброжелательная пара, с интересом воспринимающая все. Я свезла в гостиницу «Москва» сборник пьес на английском языке, где есть «Дядя Ваня». Они прочли. Алексис сказал мне, что это чисто русский писатель, что только в России может быть такой характер, как у дяди Вани и у профессора Серебрякова. Что вся психофизика русская. Что он как врач может безошибочно сказать, что они знают друг друга много лет. Все друг про друга знают.

— Прекрасный спектакль! Питер тоже ставил «Вишневый сад».

Они поняли атмосферу «Рядовых». Все выспросили про драматурга… У них молодежь имеет туманные представления о Второй мировой войне.

«Мудрец» очень понравился, особенно в свете сравнения ролей Басилашвили и Лебедева в «Дяде Ване» и здесь.

Г. А. подарил им свой двухтомник, буклет и афишу «Дяди Вани».

17 апреля 1985 года.

Третий день идут утром и вечером репетиции «Рядовых» (спектаклей нет — сроки поджимают).

Уже ночью сажусь в «мерседес» к Г. А., подъехать до Аничкова моста, и он рассказывает, смеясь, утреннюю историю.

Г. А. Въезжаю утром во двор театра на «мерседесе». Выхожу из машины, стоит замызганный малыш, лет четырех-пяти. Вы его знаете, дворовый ребенок БДТ *(сын Е. Томошевского)* и спрашивает: «Ты кто здесь?» — «Режиссер». — «Какой режиссер?» — «Главный режиссер.» — «А почему ты главный?» — «Не знаю, так получилось.» — «Почему так получилось?» — «Не знаю, давно это было. Ну, ладно, мне нужно идти на репетицию. До свидания». Ребенок отвечает: «Пока».

И вот весь день, Ирэнция *(так меня называл, лишь будучи в очень хорошем настроении)*, думаю, почему я главный, как так получилось? И почему вразумительно не ответил ребенку на вопрос. *(Едет, хохочет.)*

25 июля 1985 года.

В четверг ездила на дачу к Г. А. в Комарово. Сезон закончился 19 июня спектаклем «На всякого мудреца довольно простоты». Я приехала к Г. А. с несколькими делами. Он наговорил на магнитофон заявку на телевизионный фильм «Дядя Ваня», а я расшифровала и отредактировала, напечатала на машинке. Привезла, чтобы он прочел и подписал. В. Ф. Рыжова сдала книгу в издательство ВТО «Режиссерские лаборатории Товстоногова». Я подобрала сто пятьдесят фотографий и привезла, чтобы Г. А. их отсмотрел, сделал свои замечания и отсеял то, что не нужно.

Говорили о фильме «Фавориты Луны» О. Иоселиани.

Г. А. Я с огромным интересом смотрел этот фильм в рамках XIV Международного кинофестиваля (в Ленинграде показ с 14 по 21 июля, остальные фильмы — «Кабаре», «Гибель богов», «После репетиции», «Костюмер» «А корабль плывет») я видел.

Фильм сделан просто блестяще. Эстетически блестяще. Срез жизни. Се ля ви. Париж, какой он есть. Все слои населения, все социальные прослойки. Но так как нет характера, человеческой судьбы, истинного драматизма, то он меня оставляет равнодушным, не затрагивает меня. Я не сопереживаю, а с наслаждением наблюдаю за мастерством Иоселиани.

13 декабря 1985 года.

Вечером идут «Мещане» после очень большого перерыва. Последний раз спектакль шел на гастролях БДТ в Японии в 1983-м году. Два дня репетировали, актеры нервничали. Ведь премьера была в 1966 году, а тут еще и очень большой перерыв. Состав практически тот же. Только вместо Эммы Поповой Лариса Малеванная, а вместо Г. Яковлевой — А. Немченко.

В гостях у нас на спектакле итальянцы: Лука Ронкони — президент ассоциации режиссеров, Франко Куадри — директор Биеннале в Венеции, Феруччо Маротти — профессор Римского университета с супругой (заболел).

После спектакля в кабинете у Г. А.

Л. Ронкони. Спектакль произвел на меня мрачное и тяжелое впечатление. Очень интересно было наблюдать за публикой, как она реагировала. Конечно, эта школа русского психологизма потрясает. Как актеры изумительно играют! Очень интересно это смешение страшного и смешного, трагического и фарсового. А сколько времени идет этот спектакль?

Г. А. Девятнадцать лет, премьера состоялась в 1966 году. Актеры, конечно, за девятнадцать лет изменились, постарели, но спектакль пользуется популярностью. Уже вырос зритель, не знающий этого спектакля.

Ф. Куадри. Был ли ваш театр когда-нибудь в Италии?

Г. А. Мы должны были поехать, но обстоятельства были против нас. И мы из Болгарии попали в Югославию. Во всех странах Европы были, кроме Италии.

Ф. Куадри. Как только мы хотим пригласить советский театр, то напарываемся на массу трудностей административного порядка. У нас из советских театров был лишь Театр сатиры на Венецианском Биеннале.

Л. Ронкони. Меня интересует проблема вашего репертуара. Как пьесы попадают в театр?

Г. А. Авторы присылают. Есть и распространяемые министерством, но чаще всего, мы берем из принесенных в театр. Сейчас мы ставим пьесу к очередному партийному форуму «Последний посетитель» Дозорцева. И будем ставить, вернее, уже идут репетиции, интересной пьесы белорусского драматурга Кудрявцева «Иван» *(Г. А. подробно рассказывает содержание пьесы.)*

Л. Ронкони. А зарубежная драматургия?

Г. А. Скоро будем ставить Кальдерона «Жизнь есть сон».

Л. Ронкони *(очень оживившись)*. Мне это интересно. Я ставил «Башню» Гофмансталя, «Кальдерон» Пазолини. Какой вы взяли перевод?

Г. А. У нас существует перевод Бальмонта. Но мне показалось это неинтересным, так как он перевел ее в своем одном ритме, а у Кальдерона разноритмичные куски есть и белый стих. Поэтому мы взяли современный перевод ленинградского поэта Донского, сохранившего дух Кальдерона.

Л. Ронкони. Франко, мне кажется интересным пригласить такой театр в Италию!

Ф. Куадри. Конечно, мы хотели бы очень вас поблагодарить, синьор Товстоногов, за гостеприимство и радушие и написать несколько слов *(пишет по-французски)*.

Ронкони пишет по-итальянски: «Получили огромное удовольствие от великолепной режиссуры “Мещан”, постановку которых мы оценили высочайшим образом».

15 декабря 1985 года.

Кабинет Г. А. Разговор с Е. И. Макаровым о постановке «Дяди Вани» на ТВ.

Г. А. Не хочу кустов, деревьев. Это «Бац» надо найти во всем. То, что

кажется трагичным, оборачивается смешным, то, что смешно — трагично. Смешение. МХАТ открыли подтекст, второй план, эстетику, но пьеса жанрово не попала. Театральность сохранить!

Макаров. Каким-то способом уйти от реалий театра, но сохранить атмосферу чеховскую, дух. Мы должны прочертить резкую грань — лицо артиста, деталь.

Г. А. Воображение будить через киноприемы. Может быть, репетиции в костюмах штатских, а потом в костюмах [персонажей]. Кирилл Лавров — и вдруг Астров.

Макаров. Флер ирреальности. Вскрыть подкорку. Зеркало. Репетируете, репетируете, и вдруг… лопнувшая струна. И мы переходим в чеховский фантастический мир. Репетируете, репетируете и вдруг… падающее ведро в колодец.

Г. А. Фантастическая чеховская нотка. Он писал не драму в жизни, а драму жизни.

Макаров. Идет актер по городу, он ест, пьет… Художником будет Боря Петрушанский. Паша Зосяк — оператор. Попросите, чтоб нам его дали. Чтоб на репетиции стало актерам физически душно, и тогда плавно переходим в духоту сцены.

Г. А. Чтоб сюжет пьесы был для зрителя несведущего понятен…

4 февраля 1986 года.

В театре идут репетиции пьесы «Иван» А. Кудрявцева.

Кабинет Г. А. Разговор с Валентиной Ковель.

Г. А. Валюта, все у вас получится! Важно найти такую правду существования, чтобы это было и гротескно, и в то же время правдиво. Очень важно найти верный камертон, как тональность в музыкальном произведении. Если это найдено, вопрос решен.

28 февраля 1986 года.

Предбанник кабинета Г. А. На диване собеседники: Товстоногов, Алия Каюмовна Кураева, редактор Ленинградской студии телевидения и я. Готовится съемка фильма Ленинградского телевидения под условным названием «Товстоногов читает стихи». Режиссер Владимир Геллер.

Уже был предварительный разговор: Товстоногов, Геллер, Кураева. Обговорили место съемки: дома у Г. А. в непринужденной обстановке. Стихи Г. А. знает наизусть следующие: «Медный всадник» Пушкина, вступление к поэме (чтение в кадре), стихотворение Лермонтова «Завещание» (знает неточно, выучит наизусть), «Баллада о тигре» Сельвинского, «Синий цвет» Н. Бараташвили (чтение в кадре), «Свидание» Б. Пастернака (чтение в кадре). В кадре квартира Товстоногова, а за кадром он читает отрывок из «Осени» Пушкина, отрывок из поэмы Лермонтова «Мцыри». Обсуждается Маяковский «Во весь голос». Г. А., смеясь, сказал, что, в основном, стихи, которые он знает наизусть, были выучены в студенческие годы к экзаменам по сценической речи.

Г. А. Хочу поделиться с вами сомнениями о нашей задумке. У меня есть

ощущение пряничности. «Стихи, видите ли, он читает». И любой мой коллега вправе спросить, зачем я, не актер, это делаю. Нужно что-то придумать. Сочинить собеседника, что ли? Какую роль играет поэзия в нашей жизни? Как связана поэзией с нашей жизнью? Должна быть сверхзадача. Нужен диалог, а то что-то нескромно. Вообще должна быть драматургия. Вопрос: как построить передачу и каким способом, и кому адресовать ее — вот что очень важно. А то просто читаю стихи сам по себе.

Кураева. Ведь заказан концерт!

Г. А. Вот как раз это не должен быть концерт! Пропаганда поэзии — вот внутренний посыл, задача! Телевидение сейчас отучает от книг, поэзии. Я не профессионал, но поэзию очень люблю. Я люблю свой город — но не могу выразить словами свою любовь. А поэтически любовь выражена так, как нам не дано. Такой емкости, глубины слова простому человеку не найти — и вот я, к примеру, читаю «Медный всадник». Я всегда раздумываю о жизни и смерти — и вот читаю «Синий цвет» Бараташвили.

Кураева. А, по-моему, все очень просто: «Меня попросили почитать стихи. Я не актер. Эти стихи живут во мне и со мной».

Г. А. Уже лучше! Уже есть посыл. Это не концерт, а фильм-размышление. Не хочу театральности, претенциозности. Что мы хотим? Пропагандировать поэзию! Если не положено на сверхзадачу — не получается. Сельвинского можно прочесть в конце — в нем есть юмор.

Кураева. Надо придумать конструкцию, интонацию передачи.

Г. А. Не надо бесцельной саморекламы. Я хочу много сказать молодым — тогда все осмыслено. Например, «Завещание» Лермонтова говорит обо всем. Хотя любовь — главное. А о ней между прочим. Колоссально. Если бы Лермонтов прожил хотя бы еще десять лет, неизвестно тогда, кто Пушкин, а кто Лермонтов. А почему именно это стихотворение? *Между стихов* лежащие стихи, а вот был момент, и оно запало. Именно оно. А почему вы не хотите воображаемого собеседника? А эпиграфом можно взять пастернаковское «Во всем мне хочется дойти до самой сути».

7 марта 1986 года.

У меня в «предбаннике» на диване. Георгий Александрович и я. Г. А. рассказывает по моей просьбе о своем общении с художником Татлиным.

Г. А. Помните, у меня дома есть графический рисунок «Власть и обыватель» Татлина? Это он мне завещал. После смерти вдова Татлина вручила мне этот рисунок.

Наше знакомство началось в 1938-м году. Я, совсем еще совсем молодой человек, ставил в Центральном Детском театре спектакль «Где-то в Сибири». И пригласил Татлина, как мне казалось, старика. А ему тогда было, столько, как мне сейчас. У Татлина была интереснейшая судьба: заклинатель змей в Египте, юнга, пел украинские песни и играл на бандуре… Я пришел к нему домой. Квартира состояла из небольшой кухни со столом, покрытым клеенчатой скатертью, с тремя стульями вокруг, а в гостиной посредине стоял огромной бильярдный стол красного дерева, сделанный им собственноручно, и больше

никакой мебели. Только в углу маленькая лесенка наверх, в спальню.

Сначала мы сидели на кухне.

Потом мы пошли в гостиную, и он вдруг предложил: «Сыграем в бильярд?» Я смущенно ответил: «Не умею». «Пирамиду-то разбить сможете?» Я ему, в общем-то, был не нужен. Он собственноручно забил все шары.

Мастерская же Татлина находилась в доме напротив. Мы пошли туда, поднялись на пятый этаж. Идем по длинному коридору. Татлин мне в спину говорит: «Налево, налево… Левее Татлина быть никого не может!»

Меня поразили стены мастерской. Он прикрепил к обоям декоративный узор. Но не приклеил, а именно прикрепил — с зазором. Это вызывало странное впечатление. «Без странности не может быть ничего в искусстве, голубчик», — сказал, видя мое удивление, Татлин. «И в декорации обязательно должна быть загадка?», — спросил я.

И. Ш. Георгий Александрович, мне кажется, эта загадка есть, к примеру, в вашем оформлении «Мещан». Реально видишь, с правой стороны за окном розовую стену в доме Бессеменова, а на самом деле ее нет.

Г. А. Это верно. Как раз это и есть влияние на меня Татлина. И не только в этом спектакле. Вы были еще маленькая и не видели спектакля «Глубокая разведка». Образ солнца через доски. Стеклянная стена и медная луна. Грандиозно! Вообще, встреча с Татлиным — одно из самых сильных впечатлений в моей жизни. И спектакль «Где-то в Сибири» эстетически совершивший важный поворот. Тогда, между прочим, искал в этом духе продолжение Эфрос. И для меня этот спектакль стал определенной вехой.

7 марта 1986 года.

Кабинет Г. А. Зашел О. В. Басилашвили поделиться сомнениями насчет съемок фильма «Дядя Ваня» на «Лентелефильме». Г. А. не удивился им, но развеял сомнения Олега Валерьяновича. Поделился впечатлениями от только что прочитанной повести В. Астафьева «Печальный детектив» в журнале «Октябрь» (1986, № 1, январь).

Г. А. Очень понравилось, первая часть сильная, вторая немного растянута. Но есть сильные места, например, история женщины, забежавшей в железнодорожную будку стрелочника и оставшейся там навсегда. Астафьев — сильный писатель, нутро земляное, непоказанная доброта.

А вообще мне ближе Валентин Распутин. Он — прямой отражатель традиций русской классической литературы. Колоссальный писатель! Например, его «Прощание с Матерой», а? Настоящая русская трагедия людей, которых переселяют с разных мест.

9 мая 1986 года.

Г. А. звонит мне по телефону. Поздравили друг друга с праздником.

Г. А. Ирочка, получил письмо от Чегодаева, он посмотрел нашу передачу (3 мая, первая программа, 21 – 40 в рубрике «В субботу вечером», «Тридцать лет спустя», телефильм, снятый 11 февраля в БДТ и посвященный 30-летию работы Г. А. в БДТ… Редактор Б. Барская, режиссер В. Геллер), и она ему

очень понравилась.

Но, представляете, ему, при всем преувеличении, пришло в голову сравнить меня с выдающимися людьми, с которыми он был знаком. Он, конечно, преувеличил, но я в ряду людей, оказавших решительное воздействие на его духовное, эмоциональное, интеллектуальное существование: Борис Пастернак, Фаворский, Мария Бабанова, Федерико Феллини и я. *(Читает письмо. Теперь оно в папке «Личные письма».)* Я пока что еще не потерял юмора по отношению к собственной персоне. Смешно.

26 мая 1986 года.

У меня в предбаннике после вечерних занятий «Режиссерской лаборатории». Г. А. Товстоногов, В. Ф. Рыжова и я.

Зашел разговор о только что вышедшей книге И. Бергмана «Бергман о Бергмане». Я рассказала, что прочла два интервью и начала читать дневник постановки «Войцека». (В студенческие годы получила диплом за работу о пьесе «Войцек» Г. Бюхнера.)

Г. А. А вы знаете, я видел в Барселоне спектакль Бергмана «Король Лир» и был просто потрясен! Ошеломлен! Ничего подобного я никогда не видел. Он гениальный театральный режиссер. Я шел с предубеждением: тридцать лет назад я видел потрясающий спектакль «Король Лир» Питера Брука. И думаю, ну, что там еще можно нового открыть!? Но у Брука был антикультовый спектакль? И против Гитлера, и против Сталина. С Полом Сколфидом в главной роли. А у Бергмана достаточно простая идея. Про последнего доброго короля. Лир — последний добрый король! Со своими причудами, взбалмошный, поссорившийся с Корделией из-за пустяка. Такой большой ребенок. Кирпичная стена и, перпендикулярный зрительному залу, такой же коричневый станок. Люди незаметно появляются и так же незаметно исчезают. Все слуги сначала в красивых костюмах и постепенно, по одному, облачаются в доспехи и превращаются в зондер-команду. Так страшно! Все время меняется перекрестный свет. Лир в порыве обиды снимает корону и кладет на авансцену. Ее подхватывает Шут и надевает с ликованьем на голову. Король все время высвечивается лучам. И тут же его обступает зондер-команда — плотным кольцом. Рушится кирпичная сцена, за ней происходит атомный взрыв. Все! Мира нет!!! Он погребен. Дальше — кромешный ад!..

И теперь я не знаю, какой спектакль сильнее меня потряс, какой лучше?! Разное время — разное толкование. Потрясение же тоже — от разного.

20 сентября 1986 года.

Кабинет Г. А. Принимали американского драматурга Артура Коппита, приехавшего по линии ВААПП. (Мы с Г. А. подготовились к его визиту заранее: попросили перевести о нем статью из Оскфордского словаря.) Коппит посмотрел «Смерть Тарелкина».

Г. А. Имя Коппита известно у нас в стране. Мы знаем пьесу «Индейцы». К сожалению, вы у нас мало переведены. Мне нравится название пьесы «О, папа, бедный папа, мама повесила тебя в клозете, и поэтому мне грустно».

Замечательное название и хочется прочесть.

А. К. Да, эта пьеса принесла мне литературную славу. Самый красивый перевод — итальянский. Мне очень понравился ваш мюзикл. «Смерть Тарелкина». У нас мюзиклы совершенные иные.

Г. А. Это не мюзикл. Это опера-фарс. Драматический спектакль. У нас иная традиция музыкальных спектаклей, идущая от К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко… Я очень люблю ваши американские мюзиклы. Например, мне понравился «Корус Лайн», несколько раз смотрел его. Буду ставить в США в штате Нью-Джерси в «Маккартер-театре» Принстонского университета «Дядю Ваню» весной 1987 года.

А. К. Я обязательно вас разыщу, а, может, и чем-нибудь помогу. Да и пообщаться с вами интересно.

(Далее идет разговор о музыке к «Смерти Тарелкина», Г. А. рассказывает о композиторе Колкере.)

А. К. Я очень люблю старинную английскую музыку. «Марат/Сад» идет с такой музыкой.

11 февраля 1987 года.

В кабинете Г. А. Пьем чай и беседуем.

Г. А. На нынешнем фоне Равенских все-таки замечательный режиссер. Всегда был узнаваем. Свое лицо, уровень личности чувствовались в каждом спектакле. Особое чутье формы, театральности. Мог из любой плохой пьесы сделать зрелищный спектакль.

Ирочка, Суслов (зам. директора «Эрмитажа») подарил мне книгу про Ива Сен-Лорана — замечательная книга. Напечатана здорово. А я поразился тому, как Ив Сен-Лоран чувствует пластику тела, линии. Костюмы у него — и старинные, и современные. А выставку такую делать в «Эрмитаже» — это политика! Манекены в этой роскоши, среди зеркал и паркетных залов будут смотреться, как нигде…

Публикуется впервые.

[ccxxiv] Спектакль не был поставлен в БДТ.

[ccxxv] Премьера «Кафедры» в БДТ в постановке М. Резниковича состоялась в 1983 г. Речь идет об очередной постановке пьесы тем же режиссером.

ПИСЬМА

Архив Г. А. Товстоногова в АБДТ содержит более ста полученных оригиналов и копий отправленных писем. Из этого архива печатались фрагментарно и полностью два письма в биографическом очерке Ю. С. Рыбакова «Молодой Товстоногов» (Театр. — 2003. — № 4), а также избранные письма (Экран и сцена. — 1990. — № 21). Выбирая письма для публикации и, собственно, для первого знакомства с эпистолярным наследием Товстоногова, мы руководствовались тем, чтобы представить Товстоногова разных периодов; показать круг его профессионального и личного общения, насколько это возможно; выделить наиболее интересные, иногда наиболее проблемные письма, в которых отразились известные или скрытые события жизни режиссера, его театра и его времени. Кроме архива Товстоногова, возможность пользоваться которым предоставлена театром, использованы несколько посланий от их авторов или адресатов.

1
Г. А. Товстоногов — Н. А. Урушадзе

Как хорошо, что Вы мне написали! Вы знаете, мне только сейчас стало ясно, какое большое место Вы занимали в моей жизни и сколько в Вас истинного благородства и высоких человеческих качеств.

Это не открытие, нет, просто в перспективе времени и расстояния вещи делаются ясными и очищенными, и мне очень хотелось Вам это сказать.

Как вы понимаете, это не комплимент, — какой в них смысл теперь!

Просто я безмерно вам благодарен за Вашу протянутую руку и крепко, крепко ее жму! То, что именно Вы избраны наперсницей, а не кто-нибудь другой, за это я могу только благодарить судьбу, что она мне послала такого союзника.

Парадоксальность положения меня нисколько не смущает, не смущала бы она Вас. Но Вы ведь знаете, какой я эгоист. А вдруг это где-то неприятно Вам? И мне следовало не так уж радоваться этой судьбе?

Не знаю. Во всяком случае, я признаюсь Вам, я настолько захвачен всем этим (если Вы читали мое письмо ей, то Вы поймете всю силу происходящего со мной), что мой эгоизм увеличился во стократ, и я говорю Вам, пишите мне о ней, много, подробно и, главное, о подлинности и цельности ее чувств, потому что, Вы меня поймете, мне уже давно не нужна восторженная девичья влюбленность, и как это не льстит мужскому самолюбию, это совсем не то, не то…

Вы знаете, между нами стена, я не знаю чего: дутой авторитетности моей особы (созданной ее друзьями и моими учениками) или разницы в возрасте, но этот пиетет мне мешает найти настоящую силу общения, без которой невозможно определить главного. А главное должно быть большим и

подлинным, ибо на малом я не помирюсь! Простите меня за это излияние, но Вы единственный человек, с которым я могу так говорить, а Вы сами толкнули меня на этот путь абсолютной откровенности!

Теперь о другом.

Вы могли мне не писать, как Вы выражаетесь, «о своих адм. хозяйств. делах», но есть дела и другие, театральные, институтские, Москва, спектакли, люди, встречи, о чем Вы могли мне написать. Не так ли? Хотя меня интересует и Ваш быт и вообще Ваша жизнь. Я надеюсь, Вы мне ответите полно и много.

Я жду такого письма. И потом, откровенность за откровенность! А Ваша личная жизнь? Как киевлянин, ставший москвичом? Мне почему-то кажется, что здесь лежит Ваша столбовая дорога и начнется она в Москве! А?

В Тбилиси все по-прежнему. Рус. Сол. ждет от вас письма и, по-моему, обижена, что его нет до сих пор.

Был здесь Пристли. Встречались с ним. И все. Больше никаких событий.

Горячка работы — (выпускаю «Лисичек» в конце месяца) — не дает задуматься над вещами столь грустными и беспросветными, которыми я так надоедал Вам когда-то.

Ну — да черт с ним! Вы знаете, где-то я верю в Ваши добрые предсказания, и, может быть, действительно, все еще будет хорошо.

Как Миша? Жоржик? По-моему, это два пути, две судьбы. Не правда ли? Как хочется, чтобы победил Миша!

Ну, не буду больше утомлять Вас. Надеюсь получить скорый и длинный ответ с исчерпывающими ответами на все. Простите меня за карандаш, но так получилось (высохли чернила!), а написать хотелось сегодня.

Ну вот, будьте здоровы, желаю Вам всего самого лучшего на свете. Правда! Жму руку.

Г. А. Товстоногов.

P. S. А книгу без Вас мне, пожалуй, не написать. Как это ни печально, но кажется так!

P. S. S. В феврале обязательно рассчитываю быть в Москве. А Вы? В Тбилиси?

Неужели разъедемся?

Из архива Н. А. Урушадзе. Начало письма, а также дата не сохранились. Печатается по ксерокопии рукописи, предоставленной адресатом. Публикуется впервые. Это письмо послано из Тбилиси, где Товстоногов оставался до лета 1946 года. В Тбилиси в это время он ставил «Время и семья Конвей» Дж.-Б. Пристли в Театральном институте и «Лисичек» Л. Хеллман в Театре им. А. С. Грибоедова. О встрече с Дж.-Б. Пристли в Тбилиси воспоминаний не сохранилось.

Товстоногов был увлечен Майей Сергеевной Кавтарадзе. В это время Майя — студентка филологического факультета МГУ, в ее московской квартире живет Н. Урушадзе — студентка ГИТИСа.

Урушадзе неоднократно советовала Товстоногову написать книгу под условным названием «Что такое театр?», имея в виду замечательные уроки и лекции Товстоногова, его талант, как она выражается, «мыслителя, педагога и поэта».

2
Г. А. Товстоногов — Н. А. Урушадзе
Алма-Ата. 6/XII-46 г.

Милая Натэлла!

Вот я уже в Алма-Ате, работаю, тоскую в одиночестве и снова вспоминаю своего верного друга, которому я так обязан в жизни. Как Вы живете? Что Вам пишут из Тбилиси? Так же ли радостно вскакиваете на звонок почтальона? Желаю Вам самого настоящего счастья в этом вопросе и, стало быть, в жизни. Вы это вполне заслуживаете.

Ну, а я, засучив рукава, работаю над «Победителями». Но не помогает. Знаете, Натэллочка, очень тоскливо на душе и беспросветно.

Пожалуй, впервые здесь, где-то в сердце Азии, я почувствовал свое одиночество. Я вдруг понял, насколько я один. Может быть, потому, что я по-мальчишески и даже по-детски нарвался на такой удар, который не забудется. И это тем больше, что все очень верно, правильно и иначе не могло быть. Разум мне говорил это всегда. А вот хотелось быть честным, открытым, вот и получил от жизни по заслугам. Ну, бог со мной. Не во мне дело.

Просто мне очень хочется получить от Вас письмецо, пока я здесь. Напишите мне о себе, о Москве, о Тбилиси, все, что найдете для меня интересным. Буду очень благодарен. Я сейчас очень, очень одинок.

Крепко жму руки.

Ваш Г. А. Товстоногов.

Из архива Н. А. Урушадзе. Печатается по ксерокопии рукописи, предоставленной адресатом. Публикуется впервые. Спектакль по пьесе Б. Чирскова «Победители» Товстоногов поставил в Казахском драматическом театре, в Алма-Ате, в 1947. «Удар», о котором пишет Товстоногов, — окончание романа с Майей Кавтарадзе. По одной версии, Товстоногов объяснился и получил отказ, по другой — вмешались иные силы, которые скомпрометировали Майю в глазах Товстоногова.

3
Г. А. Товстоногов — Н. А. Урушадзе
Алма-Ата 11/1-47

Милая Натэллочка!

Во-первых, еще раз поздравляю Вас с Новым годом и от всей души желаю Вам того, чего — как говорят у нас (!) в Грузии — Вы сами себе желаете <…>.

Во-вторых, благодарю за поздравление и прошу простить, что так задержал ответ. Но Вы сами понимаете, что значит предпремьерная горячка, да еще при такой сложнейшей пьесе как «Победители». Трудно сказать, что из этого всего получится, но работаю, что называется, в полную силу, по настоящему увлечен и как-то верится, что будет по-настоящему хорошо. Так или иначе, авторитет я завоевал настоящий, это я могу сказать с гордостью, верят и доверяют как когда-то в театре им. Грибоедова во главе со всеми народными и депутатами (здесь они так же могучи, как в театре Руставели).

Сейчас, по существу, спектакль вчерне готов, надо его только собрать, организовать его во времени и выпускать. На все это потребуется еще недели три, т. о. числа 5 – 10 февраля предстоит премьера. Несколько дней назад Упр. п/д искусств предложило мне повторить спектакль «Победители» в местном русском театре, в том же оформлении и мизансценах. Мне этого не очень хочется делать, во-первых, потому, что это творчески очень не интересно — повторять свой же спектакль, а, во-вторых, очень хочется уехать отсюда поскорей.

Но, с другой стороны, если хорошо заплатят, придется продать душу черту и задержаться. В конце концов, помучусь еще месяц, но хоть что-то заработаю, очень уж нужны деньги.

Ну, вот и все мои дела, в остальном скучаю, много читаю и, пожалуй, все.

Очень интересно, что принесет Вам предстоящая встреча. Верю, что все будет хорошо и заранее рад за Вас. Надеюсь в следующем письме узнать о Вашем счастливом настроении и радужных перспективах.

Пишите мне чаще, каждое Ваше письмо, поверьте, большая радость, напоминание о том, что есть на этом большом свете друзья, которые не так уж равнодушны к твоей судьбе, к твоей персоне.

Будьте здоровы, милая Натэллочка, еще раз — пишите.

Ваш Г. Товстоногов.

Из архива Н. А. Урушадзе. Печатается по ксерокопии рукописи, предоставленной адресатом. Публикуется впервые. Перевод строки на грузинском языке: «Всего того, чего вы сами себе желаете». Премьера «Победителей» в Русском драматическом театре Алма-Аты состоялась в том же 1947 году.

4
Г. А. Товстоногов — М. Б. Храпченко

Уважаемый Михаил Борисович!

Принадлежа к молодому поколению советской режиссуры и преданно любя наш театр, решаюсь обратиться к Вам с этим письмом, в надежде, что Вас заинтересует вопросы, являющиеся для каждого молодого человека, посвятившего себя драматическому искусству, жизненно важными и волнующими вопросами.

Огромны задачи советского театра в нашу великую сталинскую эпоху, велика ответственность каждого работника театра в деле реализации исторических решений ЦК ВКП (б) об искусстве и литературе. И особенно ответственна роль режиссера в этом начавшемся процессе перестройки нашего театра.

Мне кажется, что для того, чтобы театр мог с честью выполнить задачи, которые ставят перед ним партия и правительство, в нем должны, наряду со старыми, заслуженными мастерами режиссуры, появиться новые, полные сил и темперамента молодые люди, режиссеры, взращенные советской властью, обладающие тем чувством «нового», без которого невозможен поступательный

ход нашего искусства. Во всех областях нашего искусства этот процесс «вливания» новых сил протекает очень интенсивно.

На страницах наших толстых журналов появляются талантливые повести и романы доселе неизвестных советскому читателю авторов. Достаточно назвать имена Березко, Овечкина, Некрасова и др. Советская поэзия обогатилась целым рядом интересных молодых авторов. То же можно сказать о музыке и изобразительных искусствах. Даже в кинематографе, где проба сил молодого режиссера сопряжена для государства с риском в сотни тысяч рублей, ряд новых картин поручены молодым людям, чьи имена еще не могут считаться прославленными.

И самой в этом смысле отсталой областью нашего искусства является театр.

В самом деле, круг имен режиссеров, ставящих спектакли в московских театрах, замкнут. Большинство худож. руководителей не допускают к себе в театры никакие новые силы.

Режиссеры, окружающие такого руководителя, по существу никогда не допускаются к самостоятельному труду.

Лишенные того чувства ответственности перед зрителем, которое только и может сформировать будущего режиссера-художника, с годами у них атрофируется всякая способность к самостоятельному творчеству, и они превращаются только в услужливых исполнителей воли своего худ. рук. Руководители же театров не заинтересованы в появлении у себя в театре молодых, свежих режиссерских сил, то ли из опасения за свой престиж, то ли из желания окружить себя ореолом «единственности» и «незаменимости». Подлинной кузницей режиссуры поэтому является не столичный, а периферийный театр. Там молодому режиссеру есть где приложить свои способности и знания. Именно там формируются кадры советской режиссуры, которые со временем будут много определять в развитии нашего театра. Но на определенном этапе таким режиссерам, проработавшим ряд лет в крупных периферийных театрах, необходима следующая ступень их развития, общение с крупными деятелями театра, самостоятельная работа под их руководством в лучших московских театрах. Мне кажется, что без этого они неминуемо остановятся в своем росте. Я позволю себе привести в пример самого себя. Окончив ГИТИС, с большим интересом проработав около десяти лет в Грузии (в тбилисском русском драматическом театре им. Грибоедова), поставив большое количество спектаклей советского и классического репертуара (среди которых «Кремлевские куранты», «Офицер флота», «Ленушка», «Парень из нашего города», «Полководец Суворов», «Бешеные деньги», «Школа злословия» и мн. др.), я почувствовал огромную творческую неудовлетворенность, страх, что в свои 32 года я добрался до своего «потолка». Прибыв в Москву в августе 1946 года, в ноябре, я был направлен в г. Алма-Ата для постановки «Победителей» в Казах, акад. театре драмы. Справившись, по отзывам, с этой работой и вернувшись в Москву, мне было предложено худож. руководство театрами в больших центрах нашей страны или одним из передвижных театров ВКИ в Москве. Я думаю, что ни то, ни другое не может

служить для меня той ступенью, о которой я писал выше.

Таким образом, путь в московские театры закрыт, и молодые режиссеры, защитившие «кандидатскую степень» в искусстве, лишены возможности защищать «докторскую диссертацию».

Я убежден, что моему поколению советской режиссуры суждено создать высокие образцы советского драматического театра. Но ему надо помочь. Не ставя себе задачей в этом письме предлагать какие-то конкретные формы решения этой проблемы, мне все же кажется, что из ряда театров, которые по пятилетнему плану должны быть созданы в Москве, один из них должен быть «молодым» театром, с актерским составом, выпущенным из ГИТИСа, но имеющим какой-то стаж работы в театре, с режиссурой и художественным руководством, зарекомендовавшим себя на работе не обязательно в Москве и отнюдь не являющимся «знаменитостью».

Такой театр поможет выявить кадры молодых режиссеров, имеющих основание в будущем заменить старых мастеров.

Я бы хотел быть правильно понятым.

Это не «бунт» молодых, отрицающих старые авторитеты.

Нынешние мастера режиссуры сделали очень многое в истории советского театра и, вероятно, еще многое сделают.

Нам, молодым их коллегам, еще многому надо учиться у них. Речь идет лишь о том, что не только они должны определять настоящее нашего театра, а тем более его будущее.

Засл. деят. искусств Груз. ССР

Г. А. Товстоногов

P. S. Очень хотелось, если Вы найдете возможность и время, поговорить по творческим вопросам с Вами лично.

Москва

Товстоногов
29/IV-47 г.
Адрес: Нижне-Красносельская, 21 кв. 34.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 1047. Рукопись, черновик с поправками. Публикуется впервые.

Неизвестно, было ли это письмо отослано. Адресат — М. Б. Храпченко. В рукописи фамилии адресата нет.

«Исторические решения ЦК ВКПб» — это известное Постановление ЦК ВКПб от 14 августа 1946 года «О журналах “Звезда” и “Ленинград”».

В 1946 году в журнале «Знамя» были опубликованы роман В. П. Некрасова «В окопах Сталинграда» (№ 8 – 10) и повесть Г. С. Березко «Ночь полководца» (№ 11 – 12); вышла повесть В. В. Овечкина «С фронтовым приветом» (1945). Было ли приглашение Товстоногова в Ленинградский театр им. Ленинского комсомола реакцией Храпченко на это письмо, выяснить не удалось.

5
Г. А. Товстоногов — Н. Ф. Погодину

Уважаемый Николай Федорович!

Прежде всего, прошу меня извинить за задержку с ответом, но пьесу я получил в последний день своего пребывания в Киеве и только здесь, на отдыхе, прочитал и, собравшись с мыслями, спешу Вам ответить.

Я был очень взволнован, получив Ваше письмо, и искренне, и сердечно благодарю Вас за доверие и веру в мои силы. И вот, наконец, передо мной Ваша новая драма! Она произвела на меня огромное впечатление. Это большое произведение, полное мысли и неожиданное по форме. О ней надо говорить много и подробно (тем более что Вы собираетесь еще работать над пьесой, и мне было бы, что сказать Вам), но раньше, чем переходить к этой фазе наших отношений, вероятно, надо решить основной вопрос: надо ли мне ставить Вашу пьесу именно во МХАТе?

И вот, мучительно раздумывая над этим, несколько раз перечитав пьесу, взвешивая все за и против, я пришел к выводу, этого делать мне не следует.

Вы не можете мне не поверить, какой радостью для меня была бы наша встреча, да еще на таком материале, и, тем не менее, разум мне говорит, что местом этой встречи не может быть МХАТ!

Работа над таким спектаклем может принести радость только при условии свободного поиска, вольного эксперимента, в атмосфере доброжелательства, т. е. всего того, что я не смогу иметь во МХАТе и что я всегда имею в руководимом мною коллективе (благодаря чему иногда достигаю успеха).

Мне кажется, что Ваши представления о МХАТе целиком совпадают с этой моей точкой зрения.

С Александром Васильевичем Солодовниковым мы действительно говорили о постановке какой-либо пьесы во второй половине предстоящего сезона, но, конечно же, не такого масштаба и характера работу я лично имел в виду.

Я отлично понимаю, что судьба Вашей пьесы связана с первым нашим театром и что с моей стороны было бы, по меньшей мере, нескромно предлагать Вам родить пьесу и спектакль в Ленинградском БДТ. Но, к моему глубочайшему сожалению, это единственная для меня возможность работать с Вами над пьесой «Эйнштейн».

С искренним уважением Ваш

Г. Товстоногов.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 3110. Машинопись. Публикуется впервые. Письмо написано в период, когда Товстоногов принимал бразды правления в БДТ. Последняя пьеса Н. Ф. Погодина «Альберт Эйнштейн» (1960), законченная после смерти драматурга его секретарем А. Волгарем, в БДТ поставлена не была, как и во МХАТе. Упоминание имени А. В. Солодовникова, директора МХАТа в пятидесятые годы, говорит о том, что Товстоногов не исключал возможность работы в «первом нашем театре». В архиве есть еще два письма к Погодину, в одном из которых, со следами редактуры и, по-видимому, неотосланном, Товстоногов рассказывает, в каком виде он застал постановку «Кремлевских курантов», когда пришел в БДТ: «Спектакль поставлен примитивно и безвкусно, идейное

содержание пьесы смещено. Достаточно сказать, что в сцене на бульваре В. И. Ленин говорит о своей мечте — об электрификации в России — под жестокий романс, исполняемый стоящими тут же на сцене проституткой и гитаристом». (Архив Г. А. Товстоногова в БДТ. Рукопись, опись 1, ед. хр. 3310.) «Кремлевские куранты» в БДТ впервые поставлены в 1940 (режиссеры Е. Альтус и Л. Рудник), возобновлены в 1943 г. Спектакль, о котором пишет Товстоногов, по его признанию, он не хотел выпускать в свет. Но после основательной редактуры В. Софронова и И. Владимирова в 1957 году состоялась премьера.

6
Н. П. Акимов — Г. А. Товстоногову

Дорогой Георгий Александрович!

Сегодня я встретил Дину Морисовну и узнал от нее, что у Вас нет моей книжки. Мне пришлось подарить довольно много экземпляров людям, которые хотели ее иметь, но в данном случае, наоборот, мне хочется, чтобы она у Вас была!

Поэтому, хотя я и не знаю Вашей точки зрения на этот счет, я все же посылаю Вам книжку с соответствующей надписью. Жму Вашу руку и желаю Вам счастья.

Ваш Н. Акимов
24/9 1962 г.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 516. Машинопись с автографом Н. П. Акимова. Публикуется впервые. Речь идет о книге Акимова «О театре» (Л.; М., 1962), с дарственной надписью: «Дорогому Георгию Александровичу с лучшими пожеланиями. Акимов. 1962». Хранится у Н. А. Товстоноговой. Товстоногов написал некролог «Рыцарь театра» (Веч. Ленинград. — 1968. — 7 сент. (№ 210)) и выступал на гражданской панихиде Акимова.

7
Г. А. Товстоногов — К. М. Симонову

Дорогой Константин Михайлович!

Возвратившись в Ленинград, мы столкнулись с фактами посягательства на сценическое воплощение Вашего романа со стороны некоторых ленинградских театров.

Насколько я Вас понял, Вы предоставили право постановки в Ленинграде только нам. И, если я не ошибся, и Ваши планы не изменились, нам очень нужно официальное подтверждение этого Вашего разрешения. Чтобы не было суеты и ненужной спешки в столь ответственном и сложном деле, нам нужно Ваше письмо именно сейчас. Текст может быть весьма лаконичным, примерно в таком духе: «право постановки в Ленинграде пьесы по моему роману “Солдатами не рождаются” предоставляю Большому драматическому театру».

А дальше мы уже будем действовать самостоятельно и, надеюсь, устраним нездоровую конкуренцию и возможность всяких случайностей.

Очень прошу Вас выполнить мою просьбу.

Заранее благодарю.
С дружеским приветом.
19 июня 1964

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 491. Машинописная копия. Публикуется впервые. Товстоногов ставил пьесы К. Симонова «Парень из нашего города» в тбилисском Театре им. А. С. Грибоедова и «Четвертый» в БДТ. Постановка романа «Солдатами не рождаются» осуществлена не была. Инсценировки со временем становятся любимым материалом Товстоногова. В 1964 году, когда писалось письмо Симонову, инсценирована «Поднятая целина» М. Шолохова, в семидесятые годы — «Тихий Дон». Достоевский, Диккенс, Толстой, Салтыков-Щедрин, из советской литературы — Б. Горбатов, Н. Островский, Г. Николаева, В. Тендряков — произведения этих авторов Товстоногов инсценировал сам в соавторстве с Д. М. Шварц или — реже — пользовался существующими инсценировками (например, для «Пиквикского клуба»).

8
В. С. Голиков — Г. А. Товстоногову
1966

Дорогой Георгий Александрович!

Взываю о помощи! В конце марта наш театр гастролирует в Москве (в Кремлевском театре в дни съезда). Ни одного моего спектакля не берут. Стараясь быть объективным, сравниваю то, что едет, с тем, что не берут, и ничего не понимаю. Моих спектаклей четыре — «Сестра», «Два клена», «На дне», «Неожиданная осень» Арбузова и Гладкова.

О «Сестре» наши говорят: «Володин и Кремль несовместимы». «Два клена» идут в Москве. «На дне» не приняли директор и режиссер Кремлевского театра (они просматривали отобранный репертуар). Представители министерства Ионова и Балашова видели только IV акт (опоздал самолет). Интересно, но спорить не могли — один акт. Увертка.

«Неожид. осень» вышла только что.

Особенно жаль, что не едет «Дно». Мне кажется, это хорошо (спектакль). Организовывает гастроли Евсеев. Собирается приехать и смотреть здесь все отобранное.

Не можете ли Вы попросить его посмотреть здесь мои спектакли? Особенно «Дно». Конечно, Георгий Александрович, если это Вам удобно и не связано с какими-либо затруднениями.

Все это сложная и умело проведенная интрига. Руководство льет крокодиловы слезы. Ничего, мол, не можем сделать, т. к. Кремл. театр диктует свои условия. Вообще-то «Дно» и все остальное может быть сыграно. В эти же дни на другой, не столь исторической территории. На совещании режиссеров края «Дно» вызвало дискуссии. Был здесь режиссер Токарев (занимался у Вас в лаборатории). Очень приветствовал замысел и говорил о частных недостатках. Зритель ходит хорошо и яростно спорит. О спектакле рассказывать трудно. Не по МХАТу. И внутренне, и внешне (Локтин). Лучше бы показать. После Москвы гастроли на юге (в Л-де якобы нет свободных площадок). На самом

деле боятся. На юг едет «Дно», «Осень», так что декорации все равно везут.

Вот конспективно все. Очень бы хотелось предстать пред высшим судом.

Рад, что Вам понравилась Наташа Романишина. Она исполнена благодарности, я тоже.

Слышали о болезни Евг. Алексеевича [Лебедева]. Ужасно.

Привет всем. До скорой встречи (хорошо бы со спектаклями вместе).

Всегда Ваш Вадим Голиков.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 575. Рукопись. Публикуется впервые. Письмо Голиков писал из Владивостока. По свидетельству автора, ответа он не получил. «Сестра» — пьеса «Моя старшая сестра» А. Володина.

9
С. А. Ерванд — Г. А. Товстоногову
1968

Дорогой Георгий Александрович!

Виноваты, тысячу раз виноваты за позднее письмо. Оправдываться бесполезно, и мы не собираемся оправдываться. Вчера был двенадцатый спектакль «Идиота». Мы не находим слов, чтобы описать успех спектакля, откровенно говоря, даже не ожидали. Стоит упомянуть, что заявки на посещение спектакля до конца сезона прекращены. 22 апреля в АТО состоится обсуждение спектакля.

Предложенные Вами двери на авансцене сделаны, которые, кроме того, что очень сливаются с декорациями, обобщают все сцены, происходящие на авансцене. Изо дня в день спектакль идет все слаженней и темпераментней. Особенно это касается главных действующих лиц. Спектакль идет три с половиной часа. Премьера прошла с тем составом, который определили Вы. Уже сыграли все вторые исполнители. Сначала вышла Настасья Филипповна, потом Епанчин, Тоцкий, а в последнем спектакле Аглая.

В сентябре назначены гастроли нашего театра в Москве и Ленинграде (может быть, Ростов-Дон). Об этом Вам Ваге Никитич, видимо, рассказывал (между прочим, он восхищен Вашим приемом). «Идиот» намечается в гастрольную поездку. Нет предела нашей радости, что семимесячный труд и результаты с Вашей помощью будут показаны в театральных столицах нашей Родины!

Следующая наша совместная работа еще не известна. Предложена современная пьеса. Читаем, ищем. Нас очень интересуют Ваши творческие планы и, конечно, судьба спектакля Сандро.

Примите наш искренний привет и наилучшие пожелания Вам и Вашему талантливому коллективу.

К нашим пожеланиям присоединяется весь наш коллектив.

Большому, очень большому педагогу — наш низкий поклон.

Саркис Арутчьян Ерванд.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 529. Рукопись. Публикуется впервые.

Над «Идиотом» в Театре им. Г. Сундукяна Товстоногов работал в 1967 году. С. А. Ерванд — художник ереванской версии. Перенос спектакля в другие театры с сохранением общего решения — практика Товстоногова. Он ставил дважды «Беспокойную старость» Л. Рахманова; дважды «Гибель эскадры»; дважды «Где-то в Сибири»; четыре раза «Мещане» на сцене и один раз на телевидении; четыре раза «Оптимистическую трагедию»; «Идиота» по роману Достоевского, кроме БДТ и ереванского театра, еще и в театре «Талия» в Гамбурге, три раза «Правду! Ничего, кроме правды!» в театре и один раз на телевидении, а пьесу «На всякого мудреца довольно простоты» в общей сложности — пять раз. Н. Кутателадзе, увидев впервые повторенный Товстоноговым спектакль, была поражена самим фактом повторения, но затем, как она пишет, поняла режиссерскую задачу.

А. Г. Товстоногов в БДТ в 1969 году поставил пьесу В. Розова «С вечера до полудня», а также был режиссером спектаклей «Валентин и Валентина» М. Рощина и «Тоот, другие и майор» И. Эркеня.

10
Г. А. Товстоногов — В. К. Кетлинской

Дорогая Вера Казимировна!

Спасибо Вам за участие, за внимание к делам нашего театра. Они действительно довольно сложны.

Пьесу Вашу я прочел с большой заинтересованностью, но Вы просили меня о полной откровенности, и я сознаюсь, что был разочарован. Не буду говорить о профессионализме, о точности характеристик, о ясности проблемы. Это все естественно существует. Но сам конфликт, сама тема пьесы меня не увлекли. Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что Вы невольно попали в уже изведанное театром русло.

Очень хотелось бы, чтобы это наше расхождение, которое, поверьте, меня серьезно огорчает, не повлияло на наши дальнейшие дружеские и творческие отношения.

С искренним уважением.

Подпись

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 3100. Машинописная копия. Публикуется впервые. О какой именно пьесе идет речь, выяснить не удалось. Перу ленинградской писательницы В. К. Кетлинской принадлежат две пьесы: комедия «Да, вот она, любовь!» (Ленинградский альманах. Кн. 9. — Л., 1954) и драма «Прошу слова!» (М.: ВУОАП, 1967). Скорей всего, Товстоногову была предложена драма.

Товстоногов вежливо и решительно отклонял пьесы, предложенные даже именитыми драматургами, и брался за явно слабые вещи, вроде «Когда цветет акция» Н. Винникова, дорабатывая материал прямо в процессе постановки, или дрался за то, чтобы поставить пьесы новых авторов, казавшихся ему открытием, — А. Володина, В. Шукшина, А. Вампилова, А. Гельмана. Собирался инсценировать и ставить «Мастера и Маргариту» М. Булгакова, «Доктора Живаго» Б. Пастернака. В одном из писем (Шахназарову Г. Х., архив БДТ, опись 1, ед. хр. 3130), оправдывая свой отказ от предложенной пьесы, пишет: «В частности, до сих пор не могу решиться на личную встречу с драматургией Евгения Шварца, которую ставлю необычайно высоко».

11
Н. В. Богословский — Г. А. Товстоногову

Дорогой Гога!

Не заинтересует ли Вас одна моя работа, которую я только что кончил? Я написал музыку к пьесе Александра Блока «Незнакомка», причем, вся она идет на музыке. Это, кажется, первый подобный эксперимент. Пения там нет, кроме вставных баллад на блоковские стихи («Незнакомка», «Ночь, улица, фонарь», «Покраснели и гаснут ступени», «По улицам бегал черный человек»). Музыкальная драматургия сложная, с системой лейтмотивов, с комбинацией большого симфонического оркестра в записи с оркестром театральным. Так же, но с меньшим количеством музыки, я собираюсь сделать «Балаганчик». В Москве это собирается ставить у себя Рубен Симонов, но, очевидно, не очень скоро.

Если это Вас принципиально может заинтересовать, — дайте знать, а уж мы найдем возможность встретиться.

С уважением и приветом — *Никита Богословский.*

Попробуйте перечитать эти пьесы. Как они свежо и чисто звучат, хотя не шли с двадцатых годов.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 3010.

Без даты, на бланке с грифом «Заслуженный деятель искусств РСФСР композитор Никита Владимирович Богословский». Машинопись с автографом автора. Предположительно — конец 1968 г. Публикуется впервые. В архиве есть еще два письма Богословского по поводу «Незнакомки» — от 11 декабря 1968 («Мне чрезвычайно приятно, что мое предложение Вас заинтересовало в принципе…») и от 30 декабря 1968 («… остался ли у Вас принципиальный интерес к этой затее?..») В БДТ «Незнакомка» с музыкой Н. В. Богословского поставлена не была. Зато на ленинградском телевидении А. А. Белинский в 1979 году сделал на ее основе музыкальный спектакль.

12
Г. А. Товстоногов — А. А. Гончарову
7 февраля 1970

Дорогой Андрей!

Несколько дней назад, побывав в Москве, я посмотрел в твоем театре два спектакля, и у меня появилась потребность написать тебе несколько дружеских слов. Дело совсем не в моих оценках, конечно же, ни для кого не обязательных.

Мне не слишком понравилась, к примеру, пьеса Брашкевича, показавшаяся мне рационально-придуманной, претенциозным и многозначительным «модерном».

Но зато сценическое выражение ее, все, что относится к режиссуре, актерской работе, театральной культуре зрелища — превосходно!

Я не все принял в захаровском «Разгроме» (особенно в первой части), кое-что мне показалось лишним и для меня чужим. Но в целом это волнующий и интересный спектакль.

Какой ты молодец, что позвал Захарова! Это, судя по всему, очень даровитый человек, и этот спектакль, вероятно, многое определит в его дальнейшей творческой судьбе.

Повторяю, дело не в моих оценках.

Наша режиссерская корпорация живет по противным законам и редко, слишком редко, мы умеем сказать коллеге доброе слово!

Мне захотелось сказать главное: тебе в короткий срок удалось сделать в Москве ТЕАТР!

Поверь, что я знаю «почем» это стоит, и желаю тебе одного: так держать!

Жму руку. Г. Товстоногов.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 455. Рукопись с приложением машинописной копии. Опубликовано в газете «Экран и сцена». — 1990. — № 21. Пьеса Е. Брашкевича «Конец книги шестой» поставлена Гончаровым и Радомысленским в 1969 в Театре им. Маяковского. Инсценировка романа А. Фадеева «Разгром» — там же М. А. Захаровым в 1969. Дружеские отношения с А. А. Гончаровым возникли в ГИТИСе. Гончаров тоже учился у А. М. Лобанова и окончил институт в 1941 году, то есть спустя три года после Товстоногова. Во время своих послетбилисских странствий Товстоногов в Москве обращался к нему за поддержкой, но тогда Гончаров сам только что устроился, работал очередным режиссером в Театре сатиры и ничем помочь не смог.

Строка «Слишком редко мы умеем сказать коллеге доброе слово» использована в заголовке публикации писем Товстоногова в «Экране и сцене» (1990. — № 21). Опубликованы письма к М. А. Суслову, А. Е. Корнейчуку, М. А. Захарову, А. А. Гончарову, М. И. Туманишвили, В. М. Ивченко, Г. М. Опоркову, а также письма В. М. Шукшина и его матери к Товстоногову.

В действительности Товстоногов откликался (при его огромной занятости) на все: от появления Театра на Таганке в Москве до музыкального студенческого спектакля «Ах, эти звезды!» в Ленинграде; от рецензии на новую книгу по истории театра до поддержки фильма «Комиссар», долгие годы пролежавшего на полке.

13
Г. А. Товстоногов — Э. Аксеру
1970

Дорогой Эрвин!

Пишу Вам без всякого дела.

Просто очень без Вас соскучился. Слышал, что Вы были нездоровы. Как теперь? Как Ваши дела?

Очень бы хотелось знать, как Вы поживаете, чем сейчас заняты? Я только что выпустил ленинский спектакль. Как будто все благополучно, и спектакль получился небезынтересный («Беспокойная старость» Рахманова). Сильно пришлось переделать пьесу, т. к. она безнадежно устарела. Но теперь она звучит по-новому, и очень хорошо сыграли Юрский и Попова.

Теперь я очень занят открытием Малой сцены, которая должна быть готова к 22 апреля вместе с новым спектаклем[ccxxvi]. Кроме того, мне поручен большой правительственный концерт к ленинскому юбилею на огромной сцене Октябрьского зала [ccxxvii] . (Не помню, видели ли Вы его, когда были в

Ленинграде?)

Так что, как видите, дел ужасно много, а я уже после выпуска своего спектакля очень устал. «2 театра» [ccxxviii] идут успешно и часто, все время вспоминаем Вас и жаль, что редко видимся. Крепко обнимаю Вас, большой привет всему Вашему семейству и особенно Еве.

Желаю Вам всего наилучшего. Был бы рад получить от Вас весточку.

Ваш Товстоногов.

Архив Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 464. Рукопись на бланке театра с грифом «Главный режиссер Большого драматического театра». Публикуется впервые.

[ccxxvi] Малая сцена открылась в 1970 году спектаклем «Защитник Ульянов» по пьесе М. Еремина и Л. Виноградова.

[ccxxvii] «Правительственный концерт» (театрализованное представление) под названием «Верным путем идете, товарищи!» поставлен в БКЗ «Октябрьский» в 1970. В жанре театрализованных зрелищ Товстоногов ставил эстрадное представление «Белой ночью» в 1953 году; праздничный спектакль на стадионе им. С. М. Кирова к 250-летию Ленинграда в 1957 году; спектакль-концерт «Самый человечный человек» к 90-летию Ленина; праздник искусств, посвященный 50-летию образования СССР, на стадионе им. С. М. Кирова «И жарче флага в мире нет!» в 1972; заключительное представление XI фестиваля искусств «Белые ночи» в 1974 на стадионе им. В. И. Ленина.

[ccxxviii] Спектакль «Два театра» Е. Шанявского Э. Аксер поставил в БДТ в 1969 году.

14
В. Н. Плучек — Г. А. Товстоногову

Дорогой Гога!

Очень беспокоюсь, что какая-нибудь неверная информация может нас поссорить. Поэтому хочу тебе сообщить следующее; в Ленинграде, беседуя с Сергеем Юрским, я предложил ему поставить спектакль в нашем театре при условии, что на то будет твое согласие.

Его удачные режиссерские работы и наличие в нем, как в актере, тонкого и острого чувства юмора, дают мне основание надеяться на его удачный дебют в нашем театре.

Предварительно с ним оговорено, что это возможно только при том, чтобы данная акция никак не отразилась на его производственной деятельности в вашем театре и не помешала твоим творческим планам.

Дорогой Гога! У меня иногда возникают сомнения — не перекормил ли я своей режиссурой родной коллектив? Поэтому и хотелось бы почаще предоставлять ему возможность встречаться с другими режиссерами.

Конечно, Юрский эту проблему до конца не решает, и если бы у тебя возникло желание осуществить какой-либо из замыслов с нашей труппой, мы бы отнеслись к этому с восторгом.

С неизменным уважением твой Валентин Плучек.

26 мая 76 г.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 739. Машинопись, автограф В. Н. Плучека. Публикуется впервые. В Театре Сатиры ни Товстоногов, ни Юрский

спектаклей не ставили. В тексте обращает на себя внимание фраза: «при условии, что на то будет твое согласие». В конце шестидесятых Юрский ставил в БДТ «Фиесту» по роману Э. Хемингуэя (спектакль не вышел, и Юрский затем сделал телевизионный спектакль), в 1973 состоялась премьера спектакля «Мольер» М. Булгакова, в 1976 на малой сцене БДТ Юрский первым поставил пьесу А. Соколовой «Фантазии Фарятьева», где сыграл главную мужскую роль (Фарятьева), главную женскую — Наталья Тенякова. Ко времени этого письма вопрос об уходе Юрского из БДТ уже был актуальным для Юрского и Товстоногова.

15
О. В. Басилашвили — Г. А. Товстоногову
1977

Дорогой и любимый Георгий Александрович!

Рад был узнать, что дело у Вас пошло на поправку. Как было бы хорошо, если бы Вы смогли быть вместе с театром в Тбилиси! Но — если здоровье Ваше не позволит — что ж, подождем Вас до открытия сезона в Ленинграде.

В глушь, где я живу, совершенно неожиданно пришло известие о присуждении мне звания нар. артиста РСФСР.

Дорогой Георгий Александрович, всем, что сделано мною в театре, я обязан Вам и нашему театру. Поэтому от всего сердца благодарю Вас за все, что Вы для меня сделали, за Вашу веру в меня, подчас непостижимую, за Ваше терпение, за тот громадный труд, который Вы вложили в мое становление, как актера. Отлично понимаю, что без вашего участия не имел бы ни званий, ни тех благ, которыми располагаю сегодня. Думаю, что все наши знаменитые народные и разнародные, хотят они этого или не хотят, скажут тоже самое.

Одно ваше присутствие на репетиции или спектакле повышает подчас заниженные критерии, заставляет подтянуться, трезво взглянуть на себя со стороны. Я не говорю уже о том счастье, когда трудная, подчас невыносимо тяжелая работа под вашим руководством неожиданно приводит к радостному результату.

Вы заставили меня понять, что актерский труд — это, прежде всего, работа, тяжелая, до изнеможения.

Спасибо Вам, дорогой Георгий Александрович! Отлично понимаю, что причин задирать нос у меня нет. В работе со мной Вы по-прежнему можете быть уверены в том, что я не буду скакать по верхам, а буду стараться «докопаться до самой сути».

Очень жаль, что Вы не сможете присутствовать 26-го на сборе труппы.

Поздравляю Вас с открытием сезона, от всего сердца желаю Вам скорейшего выздоровления и счастливой дальнейшей работы.

Не волнуйтесь, будьте терпеливы, все будет хорошо.

Любящий Вас Олег Басилашвили.

Архив Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 537. Рукопись. Публикуется впервые. Товстоногов в это время лежал в больнице, ему делали операцию.

16
Г. А. Товстоногов — Е. Д. Суркову
1979

Дорогой Евгений Данилович!

Вчера я вернулся из Гамбурга, где ставлю «Идиота» на сцене театра «Талия», и вслед за статьей А. Свободина прочел Ваше письмо. Я всегда высоко ставил Ваше доверие к себе, к нашему театру. Своими талантливыми выступлениями в печати и устно Вы всегда обнаруживали удивительно точное понимание того, что я хотел и пытался сделать. Но, читая Ваше письмо, я как бы заново оценил Вашу человеческую чуткость и дружеское в самом высоком смысле отношение к нашему общему делу.

Сейчас, когда друзей становится все меньше, я особенно ценю Вашу истинную поддержку.

Думаю, не надо отвечать А. Свободину через газету, Вы правы, слишком много чести…

Ваше честное письмо во многом компенсирует те неприятные минуты, которые я испытал от чтения статьи, написанной человеком, которого много лет считал своим другом. Вдаваться в какие-либо объяснения мне бы не хотелось. Самое главное, что Вы и некоторые другие люди, которых я уважаю, понимаете меня и верите в открытость моих режиссерских дел и помыслов.

Будьте здоровы и счастливы, дорогой Евгений Данилович.

Еще раз спасибо.

Ваш (Г. А. Товстоногов)

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 3127. Машинопись. Публикуется впервые. Действующие лица этого письма — два театральных критика, один из которых, А. П. Свободин, особенно близок к БДТ, он автор значительных рецензий, обзоров, проблемных статей о творчестве Товстоногова. Причиной разлада между режиссером и критиком, вероятно, стала статья Свободина «Сезон обещает быть» (Лит. газ. — 1979. — 10 янв.). Александр Петрович неосторожно и, возможно, несправедливо поместил свой отзыв о премьере БДТ «Жестокие игры» по пьесе А. Арбузова (спектакль «оказался добротным, спокойным, в хорошем смысле рядовым») между двумя другими, вполне восторженными отзывами о постановке «Братьев и сестер» в ленинградском Театральном институте в режиссуре Л. Додина и о новом спектакле Марка Розовского «Убивец» в Рижском театре русской драмы, где вскоре Розовский поставит свой вариант «Истории лошади». (Постановка 1975 года в БДТ «Истории лошади», начатая Розовским и законченная Товстоноговым, породила размолвки, ссоры, легенды, выяснения правды, которые, учитывая щепетильность проблемы, не исчерпаны до сих пор. См. в этом издании воспоминания О. В. Басилашвили, Э. С. Кочергина, Т. А. Тарасовой, Д. М. Шварц.) Свободину показалось, что из театра уходит свежесть и что молодежь (кстати, занятая в «Жестоких играх») озабочена съемками и разъездами более, чем творчеством. Товстоногов в итоге этих «полемических заметок» А. П. Свободина прочитал, что «истинный театр с его несравненной способностью проникать в наши души мы будем видеть лишь в маленьких молодежных студиях и в студенческих спектаклях таких, как “Братья и сестры”, то есть там, где создается на глазах зрителя вибрирующий мир спектакля, несовершенного, неоснащенного, но творимого людьми, которые никуда не спешат».

Е. Д. Сурков — один из авторитетных для Товстоногова критиков, не первый раз бросился на защиту БДТ. В 1972 после гастролей в Москве и недоброжелательной обзорной

статьи Ю. Зубкова «Высота критериев» (Правда. — 1972. — 13 авг.), имевшей последствия для Товстоногова лично, он ответил в «Труде» своей статьей о ленинградских спектаклях.

17
Г. А. Товстоногов — Дж. Картеру

Господину Дж. Картеру,
Президенту Соединенных Штатов Америки.
Белый дом, Вашингтон, США.

Господин Президент!

Меня вынудила взяться за перо трагедия Ваших сограждан, происходящая в настоящее время в Майами.

Когда около четырех лет назад Вы вошли в Белый Дом, как Президент Соединенных Штатов Америки, Вы сказали, что одна из Ваших основных целей — защита прав человека.

Многие в те дни отнеслись с сочувствием и пониманием к этому призыву. К сожалению, с тех пор произошло много событий, которые четко доказали, что с Вашей стороны это было не более, чем политический прием, использованный Вами затем для вмешательства во внутренние дела других стран и, в первую очередь, Советского Союза и стран социализма.

Сейчас я репетирую пьесу американского автора. Это — не эпизод, далеко не случайность. На сцене нашего театра идут американские пьесы и держатся в репертуаре много лет.

В Соединенных Штатах идут пьесы наших авторов: и классиков, и современных драматургов. Это взаимодействие наших культур, давно ставшее традицией, одно из важнейших завоеваний нашей мирной жизни, оно свидетельствует о том, как много значит искусство в деле сближения народов. Мы не хотим, чтобы это содружество прекратилось, и мы, работники советского искусства, при поддержке нашего правительства делаем все, чтобы наше творческое взаимопонимание с каждым годом углублялось и расширялось. Так помогите и Вы нам, господин Президент, не закрывайте границы для искусства, которое не должно знать границ.

Я обращаюсь к Вам сегодня только с одним призывом: не допускайте трагедий, подобных Майами! Это в Ваших силах, господин Картер, это не стихийное бедствие подобное извержению вулкана, это делают люди, которых надо остановить.

Художественный руководитель
Ленинградского академического
Большого драматического театра
имени М. Горького

Георгий Товстоногов

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись, ед. хр. 1049. Машинописная копия. Публикуется впервые.

В это время отношения между СССР и США резко обострились. Причиной тому — ввод наших войск в Афганистан и преследование диссидентов внутри страны. Тридцать девятый президент США Джимми Картер считал, что бороться за права человека в СССР — одна из его политических задач. По его инициативе начинается активное сопротивление политике СССР, вплоть до предложения использовать любые средства для защиты и обеспечения безопасности. Америка инициировала бойкот Олимпийских игр в Москве летом 1980. В сентябре 1980 года в печати была распространена «президентская директива № 59» о возможности «ограниченной ядерной войны». Товстоногов не был публицистом-одиночкой. В «Литературной газете» от 6 февраля 1980 опубликовано «Открытое письмо президенту США Джимми Картеру» от имени Александра Маковского, главного редактора газеты. «События в Майами» — волнения на почве расовых предрассудков. Жестокость полиции, подавлявшей выступления не белого населения, вызвали протесты, как в Америке, так и за ее пределами. Письмо демонстрирует общественный темперамент Товстоногова, но, по общему мнению близких к нему людей, это письмо было заказным, нередким в те времена поручением властей деятелям искусства выразить свое «личное» суждение по поводу тех или иных политических событий внутри страны и за рубежом, однако «Товстоногов никогда не подписал бы его, если бы не был в принципе согласен с тем, что там написано». Товстоногов также выступал в прессе с приветствиями международным собраниям коммунистов в Москве, с одобрением антивоенных инициатив нашего правительства.

Что касается американского репертуара в БДТ, то премьера «Цены» А. Миллера состоялась в 1968 году и на афише постановщиком значилась Р. А. Сирота. Когда писалось письмо Картеру, Товстоногов мог работать над восстановлением спектакля. (Сирота второй раз ушла из БДТ в 1971 году.) Из американских пьес Товстоногов ставил: в Театре им. Ленинского комсомола «Закон Ликурга» по Т. Драйзеру, в Ленинградском Театральном институте «Люди и мыши» Дж. Стейнбека, «Вестсайдскую историю» Л. Берстайна и А. Лорентса. В БДТ к моменту написания письма были поставлены спектакли «Воспоминание о двух понедельниках» А. Миллера, «Не склонившие головы» Н. Дугласа и Г. Смита, «Луна для пасынков судьбы» Ю. О'Нила. Позднее Э. Аксер поставил в БДТ «Наш городок» Т. Уайлдера, а Товстоногов «Игру в карты» Д.-Л. Кобурна, «Этого пылкого влюбленного» Н. Саймона. «Стеклянный зверинец» Т. Уильямса поставил в 1988 г. американский режиссер Н. Джонсон. Эту линию продолжил Темур Чхеидзе постановками «Сайлемских колдуний» А. Миллера и «Любви под вязами» Ю. О'Нила.

18
Г. А. Товстоногов — Р. С. Агамирзяну

Дорогой Рубен!

Я получил и первое, и второе Ваши письма. Скажу прямо: первое меня не убедило. Оно звучало так, что мы оба допустили ряд ошибок и часто вели себя в адрес друг друга бестактно. Это действительно так, и оба мы об этих взаимных ошибках не раз слышали. И прощали их друг другу, не сговариваясь.

Но никогда эти бестактности не совершались публично и на такой аудитории как Октябрьский зал.

Вы ее совершили.

И во втором письме Вы это признали и извинились.

Теперь у меня есть все основания про это постараться забыть, хотя бестактность была совершена при большом скоплении народа, а о Вашем извинении я знаю один. Буду надеяться, что Вы найдете случай и возможность исправить ее публично.

На этом будем инцидент считать исчерпанным и вернемся к прежним отношениям.

С наступившим Новым Годом. Г. Товстоногов.
9/1-1981 г.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 443. Машинописная копия. Публикуется впервые.

Ответ на письмо Р. С. Агамирзяна, которое также находится в архиве Товстоногова в БДТ. Агамирзян обращается к Товстоногову с просьбой принять свое письмо как извинение «за слабость перед мелкими страстишками» и не доставлять «“эстетического наслаждения” всяким досужим сплетникам, обожающим подобные ситуации».

19
Г. А. Товстоногов — Т. Н. Чхеидзе
12 января 1982 г.

Дорогой Темур!

У меня возникло желание и просто необходимость снова вернуться к вопросу о Вашей работе в нашем театре. Речь идет все о той же «Мачехе Саманишвили». Премьера должна состояться в декабре, репетировать можно начать в начале октября.

Я прошу Вас в любом случае не затягивать с ответом, нам необходимо определить все именно сейчас.

Надеюсь, что Ваше здоровье окрепло, я много слышу о Ваших успехах в театре и кино. Очень хочется, чтобы Вы поработали у нас в театре.

С надеждой на встречу и с наилучшими пожеланиями Вам и Вашим близким.

С искренним уважением (Г. Товстоногов).

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 503. Машинописная копия. Публикуется впервые. «Мачеху Саманишвили» поставил сам Товстоногов. О Товстоногове и попытках привлечь Чхеидзе к работе в БДТ см. воспоминания Т. Н. Чхеидзе в этом издании. Он был первым, кто откликнулся на призыв БДТ после смерти Товстоногова, поставил «Коварство и любовь» в 1990, затем еще более десяти спектаклей в течение десяти с лишним лет и возглавил БДТ в качестве главного режиссера в 2004 г.

20
В. М. Ивченко — Г. А. Товстоногову

Уважаемый Георгий Александрович!

С того момента, как Миша Резникович передал мне Ваше приглашение, я потерял покой и все это время живу в постоянном напряжении: с одной стороны меня приглашает Сам Товстоногов — высокая честь, огромное желание работать у Вас, а с другой стороны — смогу ли я, и тысяча вопросов, на которые никто не сможет дать мне ответ. Ведь положение Борисова это не должность, это как деньги — есть, так есть, а нет, так нет.

Я очень жалею, что мне не удалось с Вами поговорить обстоятельно, т. к. это, наверное, придало бы мне уверенности и облегчило бы принятие решения. Ведь нужно начинать все заново, оставив любимый Киев, любимые роли, признание, благополучие и т. д. Это очень трудно, но я понимаю умом и чувствую нутром, что это необходимо, что К. С. Станиславский прав — каждые пять лет актер должен переучиваться заново, эти пять лет моей работы в Киеве уже прошли. Я хочу учиться у Вас и только у Вас! Будет ли у меня такая возможность в грядущие пять лет? Для меня это годы зрелости, пора созидания — накоплен какой-то жизненный и сценический опыт, сформировалось определенное отношение к миру, и есть еще физические силы, чтобы выразить это отношение.

И очень хочется, чтобы эти годы не были растрачены впустую. Потому что многое упущено, потеряно навсегда, и уже никогда я не сыграю Ромео, Хлестакова и т. д. Годы летят. Раньше я с удовольствием играл смешных стариков, и тело радостно ощущало огромную дистанцию между их дряхлостью, окостенелостью и собственной упругостью, гибкостью, а теперь эта дистанция неумолимо сокращается, и нет уже той радости, веселья, и хочется над ними не смеяться, а плакать. Я сейчас репетирую роль капитана Урбины в «Благочестивой Марте» и, очевидно, поэтому так остро ощущаю бег времени. Моей мечтой всегда был Гамлет. Мне казалось, что что-то я о нем знаю, что-то чувствую. Мне казалось, что он в себе самом обнаруживает и осмысливает Клавдия, Полония, Гильденстерна и пр. И, наверное, все это чепуха, но дело в том, что и Гамлета мне уже поздно играть. Зато с Астровым повезло — мы с ним вовремя встретились, на одном этапе жизни.

Извините, пожалуйста, Георгий Александрович, что я утомляю Вас своими сентенциями, но очень хочется делать что-то настоящее.

Теперь о другом. Мне 43 года, у меня четырнадцатилетний сын и, как у Серебрякова, молодая жена, поэтому вопросы быта и квартиры — проблема. Обменять квартиру я не могу, т. к. она ведомственная.

Как быть с этим?

Вот, пожалуй, главные вопросы из той тысячи, которые меня мучают.

Относительно Ваших опасений по поводу возможных осложнений с властями, то я с уверенностью могу сказать, что в этой части все будет спокойно. Во-первых, им сейчас не до этого, а во-вторых, слухи о моем переходе (кстати, пришли они из Ленинграда) дошли до руководства театра, я имел беседу с директором и сказал, что такая возможность не исключена. Ситуация в театре такова, что поднимать шум по этому поводу Сереже Данченко нет никакого смысла, т. к. это вызовет нежелательные последствия для него самого.

Так что после отпуска, т. е. в 10-х числах августа я могу быть полностью в Вашем распоряжении.

Георгий Александрович, я прошу прощения, что отнимаю у Вас время, но мне так нужно Ваше слово, Ваш ответ на мои вопросы! Пожалуйста, если это возможно, напишите мне.

В. Ивченко. 23.4.83 г.

P. S. Посылаю Вам свою фотографию, чтобы легче было вспомнить меня, когда будете читать письмо, тем более, что она довольно точно отражает мое нынешнее состояние.

21
Г. А. Товстоногов — В. М. Ивченко

Уважаемый Валерий Михайлович!

Прежде всего, хочу извиниться за задержку с ответом. Дело в том, что я только что вернулся из зарубежной командировки и Ваше письмо мог прочесть только вчера — 30 апреля.

Теперь по существу.

Ваши сомнения и известные колебания совершенно естественны и очень мне понятны. Уж очень ответственный и решительный шаг предстоит Вам совершить в жизни. И всегда в таких случаях содержится доля риска. Но, как известно, риск бывает двух видов: осмысленный и перспективный, с большими шансами на выигрыш, и оголтелый и не умный.

Я глубоко убежден, что в данном случае мы оба идем на риск первого типа.

Вам должно быть понятно, что такое приглашение не могло последовать с моей стороны без твердой веры в то, что Вы в ближайший, обозримый отрезок времени станете одним из ведущих артистов БДТ. Это первое и главное. Уход Олега Борисова не ставит Вас в положение заменяющего его артиста (уж слишком различны Ваши индивидуальности), но высоты его положения Вы должны с моей помощью (естественно) достичь неукоснительно.

Из Вашего письма (вернее, из его подтекста) я понял, что Вам хотелось бы знать о реальных ролях, на которые Вы можете рассчитывать. Я назову одну, но она Вам о многом скажет: Сатин в горьковском «На дне», естественно, не в привычном и традиционном понимании. Все остальное как бы отсюда вытекает, тем более, что мне представляется, что Вашему дарованию свойственны и юмор, и эксцентрика, и острая характерность.

Важно только одно: Вы должны настроиться как бы на бег на длинную дистанцию. В театре нашего типа все происходит несколько медленнее, чем в других. Вам с самого начала надо этот новый закон творческой жизни твердо усвоить и запастись терпением. Способ художественной жизни другой. Орленев, как известно, сыграл за всю свою жизнь около семисот ролей, а Хмелев — семь! А имена их стоят рядом!

Конечно, это парадокс, Вы сыграете, я уверен, много больше, чем Хмелев, но я говорю о принципе.

Теперь о так называемых орг. вопросах. Во-первых, я очень рад, что не предстоит никаких «масштабных» осложнений. Это очень важно. Стало быть, остается последний вопрос — квартира.

У нас при театре существует своя театральная квартира. В ней жили в свое время (с семьями) такие артисты, как Павел Луспекаев, Олег Борисов, Юрий Демич, Олег Басилашвили, Татьяна Доронина и др. Условия там не шикарные, но, по-моему, возможные и терпимые. Со временем все названные актеры

получили хорошие и иногда прекрасные квартиры. Сроков переезда я назвать не могу, так как не люблю обещать того, что не до конца от меня зависит. Во всяком случае я уверен, что если все остальное рассматривается Вами с тех же позиций, квартира не может стать препятствием, а лишь временным неудобством.

Так думаю я. А теперь решать Вам.

Я очень хочу и жду нашей творческой встречи, рассчитанной на длительный период (хотя только Бог знает, сколько нам отпущено. Я говорю о себе, учитывая разницу в возрасте). Жду Вас в начале сентября, так как 15 сентября театр уезжает до 10 октября в Японию.

Всего Вам доброго.

С уважением.

(Подпись.)

[*1 мая 1983 г.*]

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 629. Рукопись. Публикуется впервые.

22
А. В. Бартошевич — Г. А. Товстоногову
1983

Дорогой Георгий Александрович!

Позвольте, прежде всего, поздравить Вас с Вашим праздником, это ведь и наш праздник, праздник моего поколения — вероятно, Вам трудно даже представить себе, какое могущественное духовное влияние произвел на нас БДТ с 1956 года, что такое были для нас, московского студенчества 50 – 60-х гг., ваши гастроли, — да и не только для студенчества, и не только в те годы, но теперь, летом 1983!

Ваш юбилей, которому всей душой радовались все, кто не охладел еще к театру как таковому, как к искусству, — был не только увенчанием достойно и плодотворно прожитых лет, но и точкой на пути, который еще много обещает в будущем.

Творчески Вам и в самом деле не 70, а, в крайнем случае, — 40, как нечаянно и, может быть, справедливо сказала дикторша, объявляя о награде.

Извините за столь многословное и, к тому же, запоздалое поздравление. Но я не хотел беспокоить Вас письмом в дни, когда Ваш почтовый ящик был еще больше набит, чем обыкновенно. К тому же у меня, вернее, у нас с В. Хазановым, к Вам дело.

Как Вы, конечно, помните, мы просили Вашего согласия на устройство под Вашим руководством международного семинара — лаборатории (по линии МИТ). Вы дали согласие, что вызвало прилив энтузиазма у всех тех режиссеров и актеров, которые об этом услышали. Семинар включен в перспективный план — это, как Вы понимаете, главный козырь Советского центра.

Когда бы Вы смогли выделить время для семинара (желательно в пределах 1984)? Какая форма, какой принцип устройства видится Вам? Если бы

Вы захотели и нашли время, мы могли бы встретиться в Москве или Ленинграде — как Вам удобнее.

Простите, что обременяю Вас еще одной заботой!

А. Бартошевич.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 536. Машинопись с автографом А. В. Бартошевича. Публикуется впервые. Комментарий А. В. Бартошевича: «Речь шла о семинаре МИТ (Международного института театра) по системе К. С. и, в особенности, по методу физических действий. Валерий Гершевич Хазанов был… ответственным секретарем советского центра МИТ. Меня в то время избрали вице-президентом комитета МИТ по театральному образованию. Мы придумали целую программу международных семинаров по Станиславскому и решили устроить семинар под руководством Г. А. Семинар состоялся в Ленинграде, был довольно удачен, Г. А. выступал превосходно, полагаю, что его речь была записана на пленку. В семинаре участвовал А. Кацман, кто был еще, не помню. Приехали люди со всей Европы и США, всего человек 40-50. Все, кроме дороги, им оплачивали наши. Не уверен, что в результате иностранцы смогли вполне понять, что такое м. ф. д., да и кто на это способен?

Помню, как американки обиделись, когда Г. А. сказал, что режиссура — не женское дело. Мы тогда еще ничего не знали о феминизме.

Кстати, МИТ был в те унылые годы единственным для нас способом общения с миром. Если бы не эти конференции, семинары и прочее, мы совсем бы закисли в беспросветной изоляции. В. Хазанов, человек молодой и энергичный, опираясь на поддержку М. И. Царева, привлек к работе МИТ театроведов нашего поколения (В. Силюнас, М. Швыдкой, А. Смелянский), способных изъясняться на иностранных языках и сказать на них что-то вразумительное. При этом он искусно очищал наш МИТ от прежде процветавших там одиозных фигур. Министерство пыталось сопротивляться, но ничего не могло сделать. Во-первых, за Хазановым стоял Царев, а, главное, казенные люди не знали языков.

Кстати, еще эпизод из истории Г. А. в МИТе: в марте 1980 в Париже устроили конференцию МИТ, на которую среди прочих деятелей театра должен был ехать Г. А. Но это было спустя два месяца после ввода войск в Афганистан и через две недели после высылки Сахарова. И Г. А. сделал шаг, нетрадиционный для советского человека, даже избалованного заграничными поездками: он отказался от Парижа, чтобы не оказаться перед необходимостью отвечать на неудобные вопросы и портить свою репутацию в мире. Это, конечно, мелочь, но характерная. Кстати, никто больше не отказался». (Из переписки с Е. И. Горфункель.)

23
Н. Н. Алешина — Г. А. Товстоногову

Дорогой Георгий Александрович!

Написала Вам открытку, но вовремя сообразила, что Вы, конечно, не помните меня. Наталия Николаевна Алешина, философ (эстетик). Ваше творчество, Ваш театр — самое дорогое для меня. К сожалению, мы не живем в Ленинграде. Только урывками, время от времени могу смотреть спектакли. Один раз — в 1975 — в течение полугода смотрела все, по два, по три раза — это было высокое наслаждение. И на гастролях в Москве летом 1977.

Сейчас мы живем в Москве, муж, тоже философ, работает в Институте философии АН СССР и в физико-технич. ин-те. Я — в процессе устройства, ибо, увы, не член партии. Наверно, буду в НИИ культуры.

Наш «духовный» воспитанник (правда, он пошел другим путем потом) Толя Смелянский-Альтшуллер совершил головокружительный взлет. Судьбы людей поистине неисповедимы. Мы никогда не думали, что он станет театроведом — фантастическая энергия, деловитость, кажется, вели его на другое поприще. Бывает все. Его жена была аспиранткой моего мужа, тоже стала философом.

Московские театры мне никогда особенно не нравились. Отдельные спектакли хороши, но все равно никогда нет особого чувства радости, прекрасного волнения, которые возникают на спектаклях Вашего театра. Но и там свои проблемы, и, на мой взгляд, очень серьезные.

МХАТ, где Толя завлит, совсем печалит. Нет ансамбля — да? — это, наверное, самое главное. Актеры ведь хорошие. Но такое впечатление, что они играют плохо. С музыкальным оформлением, по-моему, очень неважно дело обстоит (вспоминаю Вашу прекрасную статью о музыке в спектакле, всегда говорю о ней на лекциях) — особенно в «Так победим» etc. «Живой труп», по-моему, просто ужасно. Истерика. Ну, что делать?

Георгий Александрович, всего Вам самого хорошего. Обнимаю Вас.

Н. А.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись I, ед. хр. 518. Рукопись. Публикуется впервые.

Имеется в виду публикация: Товстоногов Г. А. Музыка в драматическом спектакле // Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. — 2-е изд. — М., 1967. — С. 308 – 319.

24
З. Я. Корогодский — Г. А. Товстоногову

Дорогой Георгий Александрович (иначе я не могу к Вам обратиться), прошло много времени и, говорят, оно лечит, но, видно, не всегда. Боль не утихает, а наоборот — нарастает, как и чувство вины.

Случилось непоправимое, и все-таки я еще надеюсь вернуть Вас. Мне это необходимо. Иначе я полуживу. Не могу вычеркнуть 25 лет, связанных с Вами. Я сознаю Ваше значение в моей жизни. Я Вам был и буду благодарен. Сейчас привязанность еще, острее, может быть, от сознания потери. Помогите мне вернуться к Вам, к Товстоноговым.

Мне трудно объяснить что-либо в письме. Еще труднее будет при свидании, и все-таки отваживаюсь просить встречу. Возможно, я сумею доказать причастность и верность.

Я понимаю, что не могу на чем-либо настаивать. Вы правы во всем. Соглашусь со всем, что Вы сочтете возможным и нужным.

Еще раз прошу прощения. Себя мне не простить. Я не оскорблю Вашего доверия, окажите его.

С надеждой. Ваш З. Корогодский. 8.6.83.

Архив З. Я. Корогодского. Машинопись, с автографом Корогодского. Публикуется впервые.

Корогодский написал Товстоногову несколько писем. История «отлучения» от дома

Товстоноговых не раз излагалась Корогодским (см. напр.: Корогодский З. Я. Возвращение. — СПб., 2001. — С. 310 – 311), а также Н. А. Товстоноговой. Товстоногов был смертельно обижен отзывом Корогодского о его творчестве, в частности о его спектаклях, «в задушевной беседе», как пишет Корогодский, с участниками семинара режиссеров народных театров. З. Я. признает, что тон его был «тоном превосходства» и что это было «беспардонное, высокомерное осуждение». По версии Корогодского, текст не выправленной им стенограммы Товстоногову принес А. И. Кацман. Попытки Корогодского извиниться, просьбы о помощи, обращенные к Н. А. Товстоноговой, результата не принесли. Н. А. Товстоногова свидетельствует, что, когда кампания против Корогодского разрослась до неприличия, он позвонил ей и просил Г. А. через нее о помощи. Натэлла Александровна говорила с братом и убеждала его откликнуться. Товстоногов сказал: «Хорошо, я позвоню, только запрещаю говорить ему». Он позвонил — кому, неизвестно, к тому же заступничество было запоздалым.

25
Г. А. Товстоногов — Й. Свободе
12 января 1983

Дорогой Йозеф!

Огромное спасибо за твои хлопоты, благодаря которым мы уже сыграли премьеру (11 января 1983).

Правда, М. Берлин дает ответ уклончивый и требует рукопись пьесы, которую мы играем (хотя перевод Р. Райт-Ковалевой у него есть), видимо для того, чтобы к чему-либо придраться и снова запретить нам спектакль.

Мы текст пьесы не пошлем, и, если что-нибудь осложнится, я снова тебя побеспокою.

Еще раз огромное спасибо. Привет Любуше. Крепко тебя обнимаю.

Передай привет и благодарность Милошу.

Твой Г. Товстоногов.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 490. Машинописная копия. Публикуется впервые. М. Берлин — литературный агент П. Шеффера. Милош Форман порекомендовал пьесу «Амадеус» Свободе, а тот — Товстоногову.

26
Г. А. Товстоногов — Р. Я. Райт-Ковалевой
23 апреля 1983

Дорогая Рита Яковлевна!

Как давний Ваш читатель и почитатель, которому довелось встретиться с Вами в работе, обращаюсь к Вам с большой просьбой — сделайте для меня, для нашего спектакля и для театра то, о чем Вас попросит Дина Морисовна. Это и моя просьба.

Вы знаете, что в течение года я боролся за то, чтобы Ваше имя в единственном числе стояло на афише. Но, увы, к сожалению, это не удалось. Сейчас под угрозой само существование спектакля, и я с этим смириться не могу, потому что речь идет не об одном спектакле, а о творческом и

нравственном климате в театре, в коллективе.

Я уверен, что все поймут истину в этой ситуации, и Вашему доброму имени не будет нанесен какой-либо ущерб. Все-таки отчасти мы настояли на своем, давайте разделим эту чашу до конца.

С искренним уважением

Г. А. Товстоногов.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 488. Машинописная копия. Публикуется впервые. Первой переводчицей «Амадеуса» П. Шеффера была М. И. Гордеева, но театру больше понравился перевод Райт-Ковалевой. В связи с этим возникли трудности из-за авторских прав переводчиц. В программке спектакля автором перевода значилась Р. Я. Райт-Ковалева.

27
Г. А. Товстоногов — А. А. Котария
31 января 1983

Дорогой мой Акакий!

Ты не можешь себе представить, какую радость доставил мне своим письмом!

Нахлынуло такое количество воспоминаний из нашей школьной и студенческой жизни, что я несколько дней находился в каком-то странном состоянии. Память стала выбрасывать огромное количество людей, названных и неназванных тобой в твоем письме, которые, казалось, навсегда ушли из моей жизни.

И вот ты всколыхнул это во мне и спасибо тебе за это и за память обо мне.

Очень рад, что у тебя сложилась жизнь: и деловая, и личная, так я почувствовал из твоего письма.

Будешь ли ты в Ленинграде или я в Тбилиси, надо обязательно увидеться!

Еще раз спасибо, желаю тебе всего самого лучшего, привет всем твоим близким.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 474. Опубликовано в исследовании Юрия Рыбакова «Молодой Товстоногов» (Театр. — 2003. — № 4); оттуда же: «Как-то в начале восьмидесятых годов Товстоногов получил письмо от своего школьного товарища, с которым он учился в институте». (Речь идет о Тбилисском институте железнодорожного транспорта, в который Товстоногов поступил по настоянию отца, выпускника петербургского Института корпуса инженеров путей сообщения. — Е. Г.)

28
Е. М. Падве — Г. А. Товстоногову

Дорогой Георгий Александрович!

Я был очень огорчен, а теперь бесконечно рад тому, что фильм о Вас не видел на публичных просмотрах. Я смотрел его сейчас, несколько минут назад, один, дома, по телевизору. Как хорошо, что дома никого не было. И сейчас

никого. Я могу думать только о Вас. Ни с кем ни о чем не делиться. Ничьих мнений не выслушивать. Ничего никому не объяснять.

Давно не звоню и не захожу. Потому что было плохое настроение. Что-то я упустил и теперь не вернешь. Но сейчас я испытываю возвышенные чувства. И не стесняюсь писать об этом… Позвонила Нина Долгушева. Она тоже смотрела и рассказала, что звонила Вам. Вы взяли трубку. Ей было трудно говорить. Сильное впечатление. А я звонить не буду. Лучше напишу. Нет! Нет! Очень коротко.

Да просто повезло, что у Вас учился, с Вами общался, что были минуты счастливые и были горькие, что были общие друзья. Больно, что теперь их меньше. Да поможет Вам бог! Все!

Ефим Падве.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 734. Рукопись. Публикуется впервые.

29
М. А. Захаров — Г. А. Товстоногову

Дорогой Георгий Александрович!

Дорогой Учитель!

Спасибо Вам за Ваше трогательное письмо — прекрасный новогодний подарок. Я Вас тоже хочу поздравить с 80-летием первой русской революции и заверить, что все Ваши слова, поступки, мысли и сочинения имели для меня, как и для большинства людей, работающих в театре, — редкий и бесценный дар. Спасибо. Чтобы Вы ни в чем не сомневались — прилагаю печать.

Ваш Марк Захаров.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 621. Машинопись и автограф М. А. Захарова. Печать московского Театра им. Ленинского комсомола. В еженедельнике «Экран и сцена» (1990. — № 21. — С. 8 – 9) опубликовано письмо Товстоногова (из архива М. А. Захарова), ответом на которое является публикуемое здесь письмо.

30
Л. С. Броневой — Г. А. Товстоногову

Глубокоуважаемый Георгий Александрович!

Пишу Вам под впечатлением Вашей статьи «Лицо и зеркало».

Это даже не статья, а живая программа жизнедеятельности любого театра. Сила ее не только в конкретности и уникальности тех мыслей, что заложены в самих строках, но и в том бездонном подтексте, который этим мыслям дает такую пронзительную силу.

Мне кажется, что любой режиссер и актер, которые смогут жить в театре по нормам и под контролем этих мыслей, будут приближаться к идеалу.

Простите за высокопарность, но само Ваше существование является противоядием от разъедающей нас кислоты бездуховности.

Статью Вашу отныне считаю своим букварем, по которому буду оценивать и работу свою, и поступки.

С бесконечным уважением всегда любящий Вас Л. Броневой.
8/IX-86 г.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, Р-6. Рукопись. Публикуется впервые. В статье Товстоногова «Лицо и зеркало» (Сов. культура. — 1986. — 6 сент.) речь идет о проблемах современного театра — нехватке новых лидеров, деградации вкусов, «внутреннем редакторе», который живет в современном советском художнике. Товстоногов ответил Броневому, в частности он писал: «Как Вы понимаете, мысли, в ней высказанные, выношены всей моей жизнью, и получить такой отклик от артиста, мною глубоко уважаемого, было для меня событием более чем важным.

Это становится еще более значительным, если подумать о том истинном положении, в котором находится сегодняшний театр…» (Архив Товстоногова в БДТ.)

31
А. Я. Альтшуллер — Г. А. Товстоногову
23.8.88

Дорогой Георгий Александрович!

Прочитал в «А. и Ф.» Ваше и Г. И. Суханова письмо в поддержку заявления КГБ относительно Васильева. Ваше имя пользуется авторитетом и популярностью и потому это письмо имеет еще то значение, что оно обращает внимание на проблему многих, не вовлеченных в нее людей.

Даже в деревне под уездным городом Лугой рыболовы просят комментировать суть дела…

Обнимаю Вас

Ваш Анатолий Альтшуллер.

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 519. Рукопись письма из Луги, где летом отдыхал Альтшуллер. Публикуется впервые. «А. и Ф.» — газета «Аргументы и факты». «Письмо в поддержку заявления КГБ относительно Васильева» — В еженедельнике № 23 за 1988 г. напечатано краткое сообщение о том, что КГБ «объявило официальное предостережение жителю г. Москвы Васильеву Д. Д., выступающему от объединения “Память”, в связи с его антиобщественными действиями, могущими вызвать национальную рознь». КГБ также уведомило о предостережении Прокуратуру СССР. В № 28 за тот же год опубликовано письмо Г. А. Товстоногова и Г. И. Суханова в поддержку этой акции КГБ. В частности, авторы пишут: «Эта акция сейчас необходима, и КГБ СССР поступил в лучших традициях чекистов времен Ф. Э. Дзержинского».

32
Э. Аксер — Г. А. Товстоногову
Варшава. 11/1 1989

Уважаемый, дорогой Георгий Александрович, пользуюсь случаем, чтобы послать Вам письмо. Извините меня, пожалуйста, за мой немецкий язык, но моего русского не хватает для точного изложения мыслей на ходу.

Прежде всего, самые лучшие и сердечные пожелания в Новом году Вам, Натэлле, Жене, всей семье. Большого счастья, успеха, здоровья. Я надеялся встретиться с Вами в ноябре в Париже, но Вы к тому времени еще не вернулись из Японии, а я остался дома из-за легкого гриппа. Я хотел еще раз поговорить с Вами о наших планах. А именно, мне пришло в голову следующее: в настоящий момент я ставлю в Варшаве пьесу «Тот, кто делает» Томаса Бернхарда. По-русски лучше просто «Актер». Это эффектная комедия, к тому же, высокого литературного уровня. В настоящее время это лучший автор, пишущий для театра на немецком языке. Нужно пять-шесть актеров. Главная роль грандиозна — Женя [Лебедев] или Стржельчик (об этом нужно еще поговорить), четыре роли без текста. Но эти актеры должны быть очень хорошими. Правда, как я думаю, это трудности не представляет. Пьеса, как говорится, очень сценична, я видел ее в Вене (а Сандро в Париже).

Вопрос такой: нет ли у Вас желания взять эту пьесу вместо Беккета? Меня беспокоят некоторые трудности (относительная трудность «Годо» для вашей публики). Я читал также («Театр сегодня»), что «Годо» уже поставлен в Москве. Может быть, только студией, но тем не менее, «Jus primae noctis» [Право первой ночи *(лат.)*.] утрачено.

Бернхард мне кажется надежнее, обещает больше шансов на успех в большом зале, для меня он тоже легче, т. к. уже проверен. К тому же новее, и, как я надеюсь, в России неизвестен. Еще неизвестен. Я позволю себе послать Вам один экземпляр и очень хотел бы знать Ваше мнение.

Я обнимаю Вас и желаю Вам всего хорошего. Ваш Эрвин Аксер.

P. S. Язык пьесы кажется трудным, но хороший переводчик справится, и тогда зритель легко сможет воспринимать [текст].

Архив Г. А. Товстоногова в БДТ, опись 1, ед. хр. 517. Машинопись на немецком языке с подписью, пожеланием и постскриптумом, написанными по-немецки от руки. Перевод — машинопись. Публикуется впервые. Ничего из программы, намеченной Аксером, выполнено не было. Пьесы Бернхарда и Беккета в БДТ не шли.

От редактора

Предлагаемая читателю книга — первая часть двухтомника, посвященного великому режиссеру, в течение тридцати трех лет возглавлявшему Большой драматический театр.

По существу это первое посмертное издание, в котором делается попытка по-новому взглянуть на режиссера, ставшего целой эпохой в истории отечественного театра. Здесь собраны свидетельства друзей и оппонентов, учеников и сотрудников, актеров и людей «со стороны». Следует ли считать «Собирательный портрет» объективным? Разумеется, нет. Как и в деле, которому отдал жизнь Товстоногов, в воспоминаниях о нем доминирует субъективность. Искусству объективность противопоказана. Но поскольку создавался портрет большим коллективом, то из разности мнений, суждений, фактов, легенд, оценок, умолчаний — складывается впечатляющая картина. На ней остаются белые пятна: не все до конца договорено, не всем по плечу искренность, да и времени прошло совсем не много, не все обиды улеглись, не все заслуги взвешены на весах истории. Но ключевые слова «БДТ» и «Товстоногов» безотказно включают механизмы памяти, и события даже полувековой давности предстают, как на ладони. Правда, аберрацию памяти тоже не отменить: что-то с годами искажается, что-то безотчетно выпрямляется и лакируется. Что-то великодушно прощается.

Книга получилась солидной, но даже такой толстый том не смог вместить все материалы, которые первоначально предполагалось опубликовать. Составители проделали колоссальную работу по сбору материалов. Однако уже на стадии подготовки оригинал-макета пришлось отказаться от ряда статей и воспоминаний, не только републикаций, но и специально написанных для этого издания. Надеемся, их авторы простят нас и поймут.

Не все фотографии, которые, казалось, должны быть в книге, удалось найти, поэтому составителям пришлось ограничиться топонимикой БДТ: по большей части режиссер предстает в «домашнем» репетиционном процессе.

Обратите внимание на портреты Товстоногова разных лет. В них парадоксальным образом воплотилась оговорка одного из партийных начальников (назначая Товстоногова на должность руководителя БДТ, он, якобы, произнес: «Нам нужны хорошие дирижеры»). На снимках Г. А. предстает именно дирижером. Пластика тела, поворот головы, жесты рук — все выдает в нем человека, управляющего грандиозным оркестром по имени БДТ. Недаром в одной из статей он сравнивается с Евгением Мравинским.

Неоценимую помощь в подготовке книги оказал Большой драматический театр. Кирилл Юрьевич Лавров помогал советами и решал организационные вопросы. Во многом благодаря его авторитету финансовую поддержку изданию оказали член Совета попечителей Благотворительного фонда БДТ Евгений Сергеевич Мячин и Василий Платонович Сопромадзе. Бескорыстно трудились над совершенствованием книги сотрудники литературной части БДТ Татьяна

Ткач и Гульшат Фаттахова, консультировал и пополнял иконографию заведующий музеем БДТ Вениамин Каплан.

Как всегда, в работе над библиографией нам помогала Санкт-Петербургская театральная библиотека. Мы благодарны всем, и персонально — Юлии Антоновой и Вере Харламовой.

Отдельный огромный труд — комментарии и указатели (они будут завершать второй том), над научным аппаратом вместе с авторами-составителями работали Ю. Н. Кружнов и А. А. Лопатин. А сколько еще было добровольных помощников и консультантов — от всеведа А. А. Белинского, сестры Г. А. Товстоногова Натэллы Александровны, режиссера БДТ Л. П. Шуваловой до академика Л. И. Гительмана и зав. кабинетом истории кино Российского института истории искусств А. М. Загулина.

Неформально, творчески отнеслись к чтению рукописи (состав которой много раз менялся и первоначально по объему превосходил все мыслимые рамки) все те, кто упомянут (и не упомянут) в качестве корректоров.

Надеюсь, наши совместные труды вы оцените по достоинству. Даже если обнаружите какие-то пробелы или недоговоренности.

Весь же массив работы станет понятен, когда к читателю придет второй том. Его главный автор — Семен Лосев (ныне режиссер Старо-Оскольского драматического театра), — много лет был учеником, стажером и аспирантом Г. А. Товстоногова. Как профессионал и человек, понимающий, какое счастье выпало на его долю, — в 1970-х гг. вел записи репетиций и занятий мастера со студентами. Гвоздь программы — записи репетиций Товстоноговым «Истории лошади», которые отвечают на вопросы авторства спектакля.

Елена Алексеева