



**THIS MATERIAL ON LOAN FROM
SEATTLE PUBLIC
LIBRARY**

PLEASE RETURN WHEN FINISHED

RUSSIAN

LEW

профессия: режиссер



Издание 2-е, дополнительное

В данное издание входят четыре книги:

1. «Репетиция — любовь моя»
2. «Профессия: режиссер»
3. «Продолжение театрального романа»
4. «Книга четвертая»

© Оформление Дмитрий Крымов

Редактор В. Е. Шац

Технический редактор В. М. Рогова

Корректоры Н. А. Мешкова и Т. Г. Селезнева

© Фонд «Русский театр» при содействии
банка «ДИСКОНТ»

анатолий
эфрос

профессия : режиссер

фонд «русский театр»
издательство «панас»

Неприятные часы после неудачной премьеры, четыре часа ночи, заснуть невозможно, с ознобом вспоминаешь каждую мелочь. Нелепый спектакль, нелепо выходил кланяться, отчужденные лица знакомых. Больно думать, что в стольких местах сегодня тебя будут ругать и высмеивать. А утром, причем рано утром, уже назначена работа, и надо прийти *с мыслями, опять с мыслями.*

Может быть, надо делать только что-то отборное и долго продумывать, но у меня другой характер, и жизнь за много лет сложилась по-иному.

Я много раз побеждал, но много раз испытывал этот стыд и страх перед мыслью, что мои художественные расчеты могут оказаться несостоятельными.

Спать все равно невозможно — пишу, чтобы была видимость какого-то упорядоченного сознания. Хорошо быть сейчас на людях, с кем-то спорить, не быть одному, да еще ночью.

Жаль почему-то моих стариков, которые, вероятно, переживали сегодня за меня, а потом, усталые, добирались в такую даль домой.

Самое тяжелое — в кратчайший срок выработать в себе ясное отношение к факту. И на этой ясности успокоиться, вернее, смириться с ясностью. Завтра к вечеру это наступит, надеюсь.

Но до этого вечера — далеко.

Я смотрю на пустую, темную сцену, где горит одна только дежурная лампа. В театре — пожарник и я.

Вид темной сцены и пустого зрительного зала всегда приятен, загадочен. Можно долго просидеть как бы в ожидании чего-то. Можно мысленно расположить будущую декорацию.

Вот такого примерно размера должна быть скамья в «Отелло». Вот такой высоты у нее должна быть спинка.

Может быть, точно так же будет полутемно. Только фигуры сидящих едва различимы.

Первый текст у Родриго и Яго. Они сидят рядом, а между ними пусть укрепят микрофон. Их секретный шепот дойдет до нас через небольшое усиление.

А совсем рядом с ними, но не слыша их разговора, сидят все остальные и, конечно, Отелло.

Кто-то тихо войдет, подсядет или уйдет, а шепот Яго будет все слышен.

И пускай это будет долго-долго и изменится лишь тогда, когда Яго станет будить Бранбанцио. Начнется стук и шум, а затем все исчезнет, и выйдет сенатор.

Из шепота Яго вырастает *действие*.

Двенадцать лет подряд я провожу отпуск в ста километрах от Вильнюса. Когда мы впервые приехали сюда, вокруг домика были поля и три озера. Теперь там, где были поля, — лес выше роста моего высоченного сына. Он тут когда-то смешно бегал и ловил сачком бабочек, теперь с важным видом рисует костюмы к будущему своему дипломному спектаклю. Молодая хозяйка дома ждала тогда первого ребенка. Был жив старый дед. И еще один — в соседнем доме. Теперь стариков нет, у хозяйки трое детей, а четвертого ждет. Возле домика стоят их вишневые «Жигули». Пустынные раньше озера теперь как

турбаза — кругом машины, палатки, лодки парусные и весельные.

Отчего это не я написал «Здравствуй, племя...». Ведь это так легко написать. Само просто лезет в голову.

Я работал еще в детском театре.

В литературе в то время ведущей проблемой была проблема очень молодых людей; я поставил много таких спектаклей и чувствовал, что близок тупик.

Тогда я много раз повторял для себя одно и то же — наверное, чтобы не забыть: нужно меняться! Я вставал утром и думал: что за верная мысль пришла мне вчера? Ах, да! Надо все время меняться! И я был прав, хотя кто, казалось бы, не знаком с этой простой истиной...

Но ее не знают, я уверен, не знают.

Потому что труднее всего как раз задумывать повороты. Но зато, повернув, увидишь «новую местность».

Хорошо путешествовать, пока ходят ноги, но мы, в переносном смысле, оседлые люди, все сидим, и тогда другие идут, оставляя нас позади.

Потом вот тут же, на этих озерах, я сидел и мучился оттого, что теряю контакт со своими артистами-учениками.

Я стал понятен им как бы во всех своих слабостях. Но я теперь требовал чего-то от них, а они от меня. Однажды ночью в гостинице, на гастролях, они позвали меня и стали требовать отчета. Почему я ставлю такие-то пьесы, почему занимаю в ролях тех, а не этих. Так бывает с людьми, они вырастают и начинают смотреть на тебя свысока. Это очень трудный момент. Я не знал, как начнется будущий год, как я снова встречу с артистами.

Я ходил туда и обратно по этому берегу и совсем не чувствовал радости отдыха.

Было страшно за следующий год. Было ясно только одно — нужен опять поворот.

Потом все мы начали работать на новом месте. Мы пережили большую встряску. И стали опять трудиться. Мы поставили «Три сестры», потом «Ромео и Джульетту», «Брата Алешу», «Дон Жуана», «Женитьбу», «Отелло» и «Месяц в деревне».

Навязчивая идея — по ходу спектакля не останавливаться на пустяках. Зритель должен скорее схватить целое. *Важно не быть, а философия.*

...Яго внушает Родриго, что ненавидит мавра, и объясняет причины своей ненависти; Яго и Родриго поднимают шум, чтобы разбудить Бранцио; Яго и Родриго говорят Бранцио о бегстве его дочери; Бранцио уходит и, убедившись, что Дездемоны нет, возвращается, чтобы догнать ее.

Уличная сцена; кто-то будит кого-то, кто-то выходит. Ему сообщают о бегстве дочери. Он идет проверять, а возвращается *совершенно иным.*

Философия такова: интрига делает человека неузнаваемым. Она его разрушает.

Сцена эта — маленькая клеточка будущего большого организма.

Вышел сильный, крепкий мужчина, властный сенатор. А потом мы видим его *после удара* — он слаб, беспомощен, разрушен. Все это на наших глазах — будто опыт поставили.

Интрига бьет в сердце крепкого и в общем-то достаточно молодого еще человека. Ему ведь лет сорок, не больше. Очень спокойный и сильный боксер — ударить такого сложно.

Эту роль должен играть Ульянов или Марлон Брандо «на худой конец».

Интрига разрушительна. Она превращает человека в ничто.

Вначале — венецианский флаг. Потом еще один — маленький. В конце, когда Отелло заколется, маленький флаг опустится.

Вначале — откроется башенка. Это, в сущности, две большие полукруглые скамьи с высокими спинками. Там будут сидеть сенаторы, или просто любопытные, или сам Яго будет смотреть на дело рук своих. Перед этими скамьями будет стоять небольшая походная койка. На скамьях все время кто-то сидит и смотрит. Может быть, даже и Дездемона, пока Яго на этой «арене» орудует. Она слушает, будто не о себе...

Когда Дездемону позвали, она, одевшись наскоро, помчалась вслед за военными. Суть предстоящего ей ясна. Но неожиданно то, как эта суть раскроется. *Через что* раскроется. Конечно, думала Дездемона, пока бежала сюда, Оттелло будут судить. Какой-то скандал неминуем. Оба они это знали и шли на это. Но как развернется этот скандал, в каких проявится формах?

Дездемона бежит в сенат и ждет, что же будет *конкретно*. Она прибежала — все стоят в ожидании ее прихода. Что будет дальше? И что тут было уже? Отец задает вопрос — с кем она, с ним или нет. Несмотря на всю ее подготовленность — это, конечно, внезапность. Могло ведь быть и не так. Но теперь, прямо в лоб, этот резкий вопрос.

Она часто дышит от быстрого бега. Сенат. Сколько лиц. Отец, дож, Отелло, какие-то люди вокруг. Много света. И этот прямой вопрос — с кем она. Отец даже обнял ее, усадил себе на колени.

Как долго взрослые дети — для нас только дети.

Дездемона молчит, а потом, хотя поступок этот *предделен*, отходит к Отелло.

Вот тут-то и будет *та тишина*. *И припадок отца*.

И снова Яго взорвется, оставшись вдвоем с Родриго.

Ненависть, ненависть, ненависть.

А то, что пока случилось,— лишь первый шаг.

Открытую войну против Отелло Яго начал после того, как мавр похитил дочку сенатора. Перед этим Отелло назначил Кассио лейтенантом. Яго был сильно задет. Злоба копилась, копилась, и вот история с Дездемоной — злоба *прорвалась!*

Надо начать именно *с ненависти, с ярости, злости.*

Бывает, что человек уже не может сдерживать ярость. Тогда какой-то внезапный случай приводит к выплеску. Ненавидящий вдруг забьется, станет кричать, быть может, даже стрелять. Утихомирить его нельзя.

и

Возможно, Яго и не рассчитывал на победу, решая поднять вокруг похищения скандал. Он говорил, что Отелло лишь пожурят, ибо тот сегодня нужен сенату. Не исключено, что вся эта встряска закончится мирно, но Яго *нужен* этот открытый поступок, этот выплеск ярости, эта ночная истерика.

...Я ненавижу, ненавижу, ненавижу, ненавижу. И за то, и за это, и просто так. Я буду ему досаждать, я сотру его с лица земли, я замучаю его маленькими и большими неприятностями. Я ненавижу!

А как же иначе! Все, с его точки зрения, идет не так, как должно идти. Такие, как он,—внизу. Такие, как мавр,—наверху. Приближают к себе таких, как Кассио. Красавица стала женой Отелло. Устанавливается такой порядок, который он, Яго, принять не может. В этой своей неудержимой, открытой непримиримости он способен на все. Он буен. Он ведет себя так, как очень эмоциональные люди ведут себя в кругу своих близких после того, как в среде чужих им пришлось претерпеть унижение. Там сила была не за ними и им приходилось душиТЬ свою ярость, но тут они дома — бушуют, стонут, угрожают, их урезонить трудно.

А потом, когда Яго возле Отелло, ему снова приходится притихнуть.

Тогда Яго — будто брат для Отелло. Он беспокоится, ощущая близость опасности, Отелло совестно даже, что Яго так беспокоится. Отелло почувствует себя виноватым перед Яго: из-за своей женитьбы он заставил Яго так волноваться.

Хорошему человеку свойственно при какой-нибудь опасности больше заботиться не о себе, а, допустим, о приятеле, который сильно о нем печется. И вот хороший человек только и делает, что успокаивает этого приятеля, доказывая ему, что волноваться нечего и что опасность над ним нависла не столь уж большая.

Странное дело — идея художественного произведения. Она начинает прорезаться именно тогда, когда ты перестаешь заниматься ею впрямую. Ты просто уже полон *всем этим*, и начинается импровизация, и тогда, когда в силу вступает *жизнь*, — идея снова возникает, только уже в ином обличье.

В режиссуре все, что ты скажешь, еще почти ничего не значит. Это только мысль, пускай даже верная. И артист, даже если постигнет ее, все равно еще не сыграет. Потому что мысль сыграть невозможно, будет нечто слишком *общее*. Надо найти конкретное выражение мысли и чувства — очень *конкретное*. При этом общего чувства, да и общей мысли, конечно, не потеряв. Обдумать все, а потом все как будто забыть и на сцене выстроить нечто конкретное.

Это похоже на то, как если бы ты, предположим, приготовился к лекции. Ты ею полон. Но вот ты вышел на улицу и попал в катастрофу. А потом ты явился на лекцию, однако все ушли, не дождавись тебя. Теперь лекция

будет завтра. Но до завтра — еще целый день с множеством событий. Наконец уже утром, ты опять пошел в институт. И тут какой-то студент все время спорил с тобой, задавал смешные вопросы.

В общем, ты сделал все, что хотел, что задумал, ты прочел эту лекцию, только как-то иначе.

Мне кажется, высшая способность в нашем творчестве — способность к *импровизации*. Ты все обдумывал, возможно, месяцами, а то и целый год. Но вот ты вышел на подмостки во время репетиции, и начинается *конкретность*. Она — в партнере, в таком, а не другом, в живом общении, в какой-то новой ориентации, совсем иной, чем та, что была только в твоей голове. Надо оглянуться, вобрать в себя конкретное, реальное. И то, что ты раньше готовил «про себя», здесь «вслух» преломить через реальное.

Спустя каких-нибудь десять лет я снова смотрю спектакль во МХАТе — «Милый лжец». Теперь на предмет его экранизации. Уже нет в живых режиссера И. Раевского. Исполнители те же, только старше на десять лет. Я вижу, как им нелегко играть эти трудные роли. Шутка ли, двум актерам по семьдесят с лишним в течение трех с половиной часов держать внимание зрительного зала. И они его держат. Шоу — Кторов так же влезает на стол, обижаясь на Кэмпбелл — Степанову. Все та же его прямая спина спортсмена. Только голос, пожалуй, немножко тише. Степановой — дашь пятьдесят, не больше, ну, шестьдесят. Впрочем, не в этом дело. Они — из МХАТа, где шли «Три сестры». И эта завкаска сидит в них. Мне в зале ни капельки не скучно столько часов слушать текст, совершенно будто без дей-

ствия. Ах, какой это текст! Про каких людей и про какие события! И я понимаю тех, кто пришел сюда, на этот старый спектакль.

В этой пьесе — какой-то резкий сгусток двух огромных жизней. Здесь речь идет о любви двух людей, столь же серьезной, как в пьесах Шекспира. Тут речь идет и о смерти матери, и о потере мужа, тут речь идет о триумфах в творчестве и о бедности в старости. Речь идет о войне и о гибели сына. Речь идет о глубоких реакциях двух людей на всю эту жизнь. О, какая это реакция! Мать узнала, что сына убили на верху блиндажа снарядом, и Шоу пишет в ответ ей письмо. Кторов, играющий Шоу, выходит поближе к рампе и просто кричит о том, что священник, так хваливший ее сына, — подлец. Что этот священник, быть может, читал молитву, когда отправлял таких же мальчишек на фронт. И что пускай другой священник прочтет такую же молитву, когда того, первого, тоже убьет снаряд. Шоу кричит, задохнулся от крика. Он медленно сел в свое кресло, немножко пришел в себя и вдруг так отчетливо, страшно стал повторять много раз: «Черт, черт, черт!» Потом подождал полсекунды и снова промолвил: «*Черт*». Затем, повернувшись в сторону Кэмпбелл, он нежно, нежно стал говорить: «Моя дорогая, дорогая, дорогая»...

Да, это была *оценка* гибели сына *любимой*.

Когда же, еще вначале, у Шоу случилось несчастье, он рассказал об этом в письме с ужасными подробностями. Он рассказал, как сжигали умершую мать и как из ее пепла рабочий щипцами извлекал гвозди сгоревшего гроба. Шоу всегда издевался над всем и тут издевался, но *плача*. Его же «корреспондентка» не просто жалела его, как можно было бы себе представить. Она и шутила тоже и злилась, но в этой злости и шутке столько было любви...

Но почему так не пишут пьесы сегодня? Почему о стольком не пишут? Почему теперь не пишут о том, что

Яго есть Яго! И что Отелло именно *так* убил Дездемону? И именно *ни за что*? Почему все пишут «чуть-чуть», как бы боясь потревожить кого-то? И не тревожат. Почему обязательно нужен счастливый конец? Будто *эта* публика глупее, чем та, что была при Шекспире.

Мы говорим, что Шекспир был борцом за светлые идеалы. Но Отелло так зверски убил Дездемону.

Есть такое понятие — «о чем», а есть — «для чего». Но мы часто отрицаем это «о чем», не веря, что ли, в «обратную» силу искусства. «Ричард III» — Бог знает о каких злодеяниях, но ведь какая от этой пьесы, однако же, польза.

Дон Жуан убил Командора, а тот явился к нему на ужин, и от пожатия руки Командора Дон Жуан провалился сквозь землю. Какой тут простор для спектакля! Для актерского темперамента, для оформления!

Нет, современная пьеса все же пока что плоха.

Или пускай нет ни Яго, ни Командора, пускай нет Карамазова Мити, пускай простая квартира с кухней и санузлом, но *со степенью правды, с обнаженностью, с новизной* вопросов. С тем, о чем должно говорить искусство.

Ведь читаешь какую-то пьесу и твердишь себе все время: это я знаю, это я знаю. А надо: не знаю, не знаю, не знаю! И зритель не знает. Но *будет* знать.

Пушкин сказал, что Отелло не ревнив, а доверчив. Однако почему Отелло доверчив только к тому, что есть зло, и недоверчив к Кассио, Дездемоне, Монтано, Лодовико, Эмилии? Что же это за такая однобокая доверчивость? Может быть, сама эта доверчивость (впрочем, столь часто направленная только к плохому) есть не первопричина дальнейших бед, а следствие чего-то, что предшествует такой односторонней доверчивости.

Суть Отелло, мне кажется, в его слабости, в ощущении его чужеродности, некоей неполноценности при сравнении с теми, другими. Будь он человеком сильным, уверенным в себе, равным — разве он не заметил бы, что у Дездемоны глаза честнее, чем у Яго? Разве он не прикинул бы в уме, что любовь Дездемоны к Кассио нереальна?

Правда, говорят, что ревнивому человеку не нужно никаких реальных оснований для ревности. Но тогда как же быть с известным изречением, что Отелло не ревнив, а доверчив?

Да, он доверчив к плохому, потому что чувствует себя чужим. В этом его уязвимость и слабость.

И не делают ли натяжку великие гастролеры, когда рисуют его гармоничным и высоким, как скала? Нет, именно отсутствие гармонии в его душе положило начало происходящим в пьесе несчастьям.

Быть может, это не так и дело не в этом, но мне кажется, что иногда современная пьеса не так хорошо смотрится, как классическая, оттого, что в ней нет обострений. Не стану говорить о Шекспире, но и Мольер построен на острых углах.

Но вот я смотрю довольно милую пьесу о каком-то ученом, который борется против загрязнения атмосферы. Его коллеги слегка предают его, затем, осознав, к нему возвращаются. Тема эта заслуживает внимания, но сюжет придумывается будто в пятнадцать минут и похож он на все другие сюжеты, где идет разговор, допустим, не о загрязнении воздуха, а о налаживании производства.

Может быть, автор писал эту пьесу год, может быть, два, а впечатление от разработки материала как раз такое, будто на это ушло пятнадцать минут. Потому что нигде не придумано что-то предельное. Что-то край-

нее. От чего бы захотелось, допустим, горько заплакать или сильно задуматься. И чтобы потом это врезалось в память.

Все это идет не от отсутствия трудолюбия или даже таланта, а оттого, что *до предельных решений доходить не принято*.

Истина представляется где-то между нулем и, скажем, шестью — при ртутном столбе с сотней делений. Дойти до вершины какой-нибудь ситуации представляется недопустимым.

Это — проблема современной пьесы вообще. Мы берем достаточно злободневную тему и как бы легонечко и быстро пробегаем по ней. Быстро, потому что надо как можно скорее дойти до финала, где *мораль* сгладит и так не очень заметную остроту. А без этой морали, чего доброго, думаем мы, зритель не разберется. Мы-то разберемся, но разберется ли зритель — вот наша любимая при-сказка.

Так рождается *псевдореализм*. Или полуреализм, как хотите. Основной стиль нашей драматургии.

Такие пьесы — своеобразные комиксы, то есть достаточно упрощенные изложения каких-либо тем. Вдобавок бывает, что и тема сама чересчур проста. Разучились даже писать большими актами, потому что ведь в акте нужно найти *развитие, рост*. А скачущие маленькие картинки создают иллюзию роста. Затем мы придумываем модную теперь «единую установку» — и не конкретную и не абстрактную, а Бог знает какую; актеры высказывают на эту площадку на пять минут, чтобы завязать что-то будто бы значительное, затем убегают за сцену, чтобы, как бы уже в другом месте, продолжить конфликт, имя которому — «чуть-чуть». В конце концов, общими стараниями, может быть, и получается что-то слегка полезное, в какой-то степени трогательное.

Но только в *какой* степени? Полуреализм тоже, возможно, приносит пользу, только ведь очень относитель-

ную. А если говорить всерьез, он не приносит никакой пользы. Он только вырабатывает определенные привычки и у театра, и у публики.

Первого января, в первый день Нового года, шла одна из наших премьер.

Публики было много. Несмотря на вчерашнее празднование, люди снова собрались в театре. Тот, кто любит театр, ходит в него и в Новый год, и в снег, и в дождь, и в жару.

Впрочем, театр должен для этого пользоваться некоторым авторитетом. К счастью, наш театр не пустует. Хотя сегодня вообще, кажется, мало залов пустует. Не по той причине, что много хороших спектаклей, а по причине жажды хороших зрелищ.

И вот зал полон, притих, свет потушили, и начался наш спектакль.

Это был неплохой спектакль, и он начинался не робко. Но я через пять минут из зала ушел, потому что все-таки было *робко*. Ведь люди приходят в *театр*. Конечно, это не значит, что надо фальшиво громко кричать, что должна быть пышная декорация или что-нибудь в этом роде. Такое ушло. Теперь театральность ищется в чем-то другом, в какой-то особенной атмосфере, в дерзкой ли, в очень ли лиричной, но только выявленной предельно, с предельно раскрытым смыслом. Начало спектакля было такое — назначали в должность нового человека. А другого — снимали. Кабинет: стол, за столом должностное лицо и т. д. Скучотища. И тогда я придумал вдобавок к началу другое начало. Репортер бежал вдогонку за «снятым», буквально снимал его и тут же огромный портрет вытаскивал в зал. Затем выходил и тот, кого назначали. Фотограф снимал и этого человека, а его огромный портрет вешал на

стену. Притом зажигался свет и в зале звучала веселая музыка.

Такое начало, как увертюра, настраивало на предмет разговора. Давало какой-то нужный толчок. Но робко, робко было придумано, *мало*. Впрочем, этот сюжет, быть может, тотчас бы рухнул, если бы был решен театрально смелее. Потому что при смелых находках нужно и смелое продолжение. В «Отелло», к примеру, можно стрелять хоть из пушки — выдержит. Но и там мы скромны. А ведь это театр, и Новый год, и люди пришли в такую пургу, потому что в нас верят.

Впрочем, пусть не поймут меня так, что надо из кожи лезть вопреки рассудку. Нет, из кожи лезть, конечно, не нужно, но и «рассудок», Боже мой, этот «рассудок» так надоел...

Полная правда, изящество, тонкость и *дерзость*. И в смысле пьесы и в смысле формы ее постановки!

Я долго, лет десять, считал основным своим делом постановку современной пьесы. Когда кто-либо из наших авторов читал в театре свою новую пьесу и она мне нравилась, приходило самочувствие уверенности и спокойствия. Разрозненные мысли как бы скреплялись единым стержнем. Все вставало на свои места.

Хотя и с волнением, но с верой в успех, ждали мы премьеры.

Однако за последнее время стало заметно, что наступил какой-то иной, временный по всей вероятности, этап. Я почувствовал, что публика с большим интересом воспринимает не современные наши, а классические спектакли. Я объясняю это положение несколькими причинами. Первая, быть может, заключается в том, что многие режиссеры, и я в их числе, за последнее время как бы израсходовали свой художественный запас в отношении современной пьесы.

У писателей такой момент называется, кажется, так — «исписался». И у режиссеров, естественно, есть этот момент иссякания творческой энергии. Сегодня я с трудом нахожу новые краски, допустим, когда ставлю В. Розова. Мне не приходит в голову иной принцип постановки пьес А. Арбузова или И. Дворецкого, нежели тот, какой я уже использовал. Я чувствую, что фантазия моя несколько притупилась.

И, разумеется, это тотчас чувствует публика. Я не вижу теперь на новых своих спектаклях по современным пьесам той реакции, какая была прежде. И мне кажется, что художественные приспособления, используемые мною при постановке современных пьес, зрителю наскучили. Нужно найти решительно новый тон, новый стиль постановки, но он, к несчастью, пока никак не находится.

В классических же спектаклях, напротив, что-то новое возникает, и на спектаклях ощущаешь тот живой интерес публики, о котором я сказал выше. Он очень радостен, этот интерес, его ведь ни с чем не сравнишь. Когда он существует, то не только актер, но и рабочий сцены его ощущает. Он уже в том, как публика собирается, как занимает свои места до начала спектакля. Видимо, в классике по сравнению с прошлыми годами что-то удастся увидеть заново, чем-то новым заинтересовать публику. И с точки зрения существа самих пьес и с точки зрения способа их театральной подачи. Конечно, и тут есть опасность иссякнуть, ибо творчество — такое дело, где, как говорится, «смотри в оба». Повторение — мать учения, но не творчества. Мы же всегда стоим перед опасностью повторения. И тут следует трезво смотреть на вещи, себя не обманывая. Трезвый взгляд как бы дает надежду на возникновение новых художественных идей. Я, в частности, хотел бы думать, что смотрю на вещи без самообмана, пытаюсь не проглядеть *повторений* в классике. Во всяком случае, момент этот следует для себя

отметить, даже если не чувствуешь сил сделать что-то иное.

Но само *сомнение* уже рождает новую энергию, которая должна в конце концов прорваться. В решении современной темы, думаю, эта новая энергия также появится, ведь и опыт постановки классики должен этому содействовать.

Однако хотелось бы сказать еще кое-что касающееся уже не нашего режиссерского ремесла, а самих пьес. Мне кажется, что многие драматурги вне зависимости от нашей неудовлетворенности собой в свою очередь не очень-то довольны сегодняшней своей работой. Они иногда пользуются отходами, что ли, от своих прошлых удач; они чувствуют это, этим мучаются и ищут новых путей. Но к сожалению, подобно нам, еще не всегда их находят. Я позволяю себе критику по их адресу только для того, чтобы расшевелить их фантазию. Даже если они будут не согласны со мной, в их несогласии появится, быть может, какой-то дополнительный положительный заряд.

Когда Дворецкий читал новую пьесу, я слушал, и мне представлялись какие-то люди, те, которых он, наверное, и увидел в Норильске.

Но как легко этих совсем незнакомых пока что людей превратить в театре в знакомые схемы. Вот этого будет играть артист X.

О, я уже безошибочно знаю, что это будет за роль.

Мы все приближаемся к *себе* до такой степени, что *новое* совершенно не просачивается к нам на сцену. Теперь сравнительно редко найдешь актера, который сумел бы воссоздать совсем другого, чем он сам, человека. Но, конечно, не в смысле какого-то поверхностного, внешнего подражания. Таких-то актеров полным-полно. Правда, схватывать внешнюю характерность сейчас уже «не

модно». И потому даже и характерные актеры чаще всего этим не занимаются. Что, может быть, и к лучшему. Но проникнуть в чужой характер — вот что было бы интересно.

Однако все, что драматург пишет, актерами и режиссерами может быть воспринято как новое *при чтении, при работе же* — все это испаряется куда-то, и остаются только знакомые сценические краски самого исполнителя. И потому спектакль почти всегда оказывается ниже пьесы.

С точки зрения формы что-то хорошее придумывается. Пьеса даже приобретает, может быть, более четкую форму. Но люди выглядят беднее, чем тогда, когда пьеса воспринималась на слух.

Сегодня ко мне по делу пришел один инженер из города Горького. Пока он сидел, я все думал, кто бы сумел сыграть его. *Эффектно* сумели бы многие, но *глубоко* — мало кто. Потому что улетучился даже сам подход к роли, построенный *на изучении*. Мы здорово научились строить рисунок сцены, прочерчивать действие, создавать динамику и т. д. Но тайну конкретного человека мы разучились отгадывать. И потому на сцене так мало открыто новых типов. Типы все те же, их можно разложить по нескольким полочкам. А в жизни столько разных людей. Но чтобы проникнуть в каждого, нужна работа особая. *Особый* анализ. Особая заинтересованность в понимании именно этого человека.

Мы обижаемся на драматургов, что они вместо живого характера предлагают часто лишь функцию. Нужна секретарша — пожалуйста. А вот — инженер-новатор. А вот — консерватор. Конечно, если сама литературная основа плоха, трудно в театре работать. Но даже в удачном материале театр, как правило, ухватывает лишь самое поверхностное. Чуть-чуть обогащенную схему превращает в схему совсем бедную. Тут играет роль метод. Пока ты просто читатель, ты видишь за текстом *живое*. Но вот стал

действовать твой «творческий метод», и все превратилось в схему. Секретарша уже не живая, но настоящая. Это просто актриса У. Все берется только *из себя*, да и то ведь не станешь *всю себя* раскрывать для какой-то там секретарши. Отдаешь ей свое *сценическое «я»*. И вот уже нет *этой* женщины, а есть функция.

У Станиславского — ясный, до удивления ясный жизненный ум и воображение.

Когда-то, читая режиссерской план «Отелло», я, разумеется, понимал это, но не до такой степени. А сейчас, когда после своих собственных репетиций раскроешь опять Станиславского, то диву даешься — сколь конкретны его объяснения.

Вот, например, как Станиславский пишет о монологе Брабанцио, обращенном к Отелло во время их первой личной встречи:

«Мой совет исполнителю: это сильный монолог, а как известно, создание сильного монолога толкает актера дать больше темперамента и сильнее, чем он его может дать. Отсюда невольный вывих с верной линии действия на неверную линию наигрыша страстей. Чтоб избежать этой ошибки, нужна очень ясная и действенная задача. Какая же? Брабанцио искренне убежден, что без колдовства невозможно было бы убедить молодую девушку на похищение ее уродом. Это главный его аргумент. Поэтому теперь он не просто сердится, возмущается (что поведет на наигрыш страсти), а он горячо *доказывает* всем присутствующим, что Отелло — колдун. Чем убедительней и лучше поведет исполнитель свои доказательства, тем горячее произнесет он свой монолог».

Только хорошо зная пьесу и проведя много собственных репетиций, можно по-настоящему оценить эти «простенькие» советы.

Правда, теперь, по истечении стольких лет после написания Станиславским этого режиссерского плана, рассчитанного на МХАТ, когда ты пытаешься сам во что-то вдуматься и вчувствоваться заново, многое неуловимо меняется в толкованиях одного и того же момента пьесы. Начну хотя бы с внешней стороны. У меня ведь не будет массовки, к которой, по Станиславскому, обращается Бранцио. В его режиссерском плане разработана целая народная сцена. Он пишет: «Пусть каждый из сотрудников скажет себе: а что бы я сделал, если бы действительно я поверил тому, что Отелло колдун и что колдунов надо давить, как гадов, или жечь на костре?»

Так вот, теперь нет той народной сцены, и не только по причине, что участвовать в массовке никого не заставишь. Даже артист, который по своему положению *должен* участвовать в массовой сцене, подойдет и скажет тебе, ссылаясь хотя бы на возраст, что просит его не унижать. И ты, пожалуй, освободишь его. А молодой актер не попросит, побоится, но лучше бы он попросил, потому что будет халтурить. Впрочем, дисциплину при желании можно было бы восстановить, но дело, однако, не только в ней. Дело в том скепсисе, который теперь на этот счет обнаруживается. Вполне может быть, что зря обнаруживается, но то, что этот скепсис определился, — факт. Представьте себе, что эти участники массовки делали бы при теперешнем состоянии сцены, как пучили бы глаза, пытаясь доказать мне, что они восприняли мое замечание и реагируют на слова Бранцио. Нет, я предпочитаю оказаться на сцене без всякой массовки, я даже выкидываю какого-нибудь Грациано, если нахожу хотя бы малую возможность для этого, ибо, замучившись с одними главными исполнителями, заниматься еще Грациано... Да Бог с ним, с этим Грациано. А заодно и с тем, кто не хочет его играть.

Одним словом, у меня нет никакой массовки, и Бранцио обращается просто к *зрителям*. Но ведь убеждать

сегодняшних зрителей, что Отелло колдун,— странно. Невольно начинаешь подыскивать для поведения Бранцио какие-то иные мотивировки или по крайней мере нюансы этих мотивировок.

Там, в монологе, есть такой мотив, что Бранцио в принципе не представляет себе, как, будучи сенаторской дочкой, живя в уюте *такого* дома, имея *такую* семью, можно влюбиться в того, на кого, по его мнению, страшно смотреть. Бранцио, при хорошей игре, может возбудить в зрителях достаточно ясное представление о небывалой рискованности поступка Дездемоны. Действительно, при ее положении, имея стольких женихов, выйти за мавра — это *рискованно, дерзко*. Вряд ли Бранцио докажет публике, что поступок Дездемоны — безумие, но своим искренним стремлением это доказать он раскроет определенную точку зрения, которая у людей бытует, к сожалению, и до сегодняшнего часа. Во всяком случае, они поймут, о чем идет речь.

Чтобы вспыхнул родительский протест, дочке не обязательно выходить за мавра, есть еще столько возможных несогласий с ее выбором. Но в данном случае эти сцены будут, может быть, неким крайним символом очень понятных ситуаций.

Режиссерский план Станиславского начинается с анализа взаимоотношений Родриго и Яго и с разбора первого их диалога. Как замечательно просто, с предельной *бытовой* убедительностью ставит Станиславский задачу перед исполнителем Яго. В постановке этой задачи Станиславский исходит из того, что Родриго нужен Яго как денежный мешок, как некое орудие дальнейших действий. Вот почему, когда Родриго перестает доверять Яго, последний тратит много сил, чтобы успокоить его и убедить в своей правдивости.

Все это так. И все же... Яго ведь не кутила, не пьяница, он сам на жалованье, ибо находится на определенном посту. И хотя у Шекспира сказано, что Родриго промотал все свое состояние, отдавая деньги Яго, я лично все это воспринимаю как-то недостаточно всерьез, наверное, потому, что мною движут иные психологические обоснования этого «содружества». Я считаю, что, скорее, прав Родриго, сказав однажды, что чувствует себя дворовой собакой «для полноты своры».

Таким людям, как Яго, всегда требуется некое окружение. Правда, Шекспир выбрал на этот раз человека с деньгами, но, мне кажется, это не имеет решающего значения. Это просто представитель тех слабых сил, которые обычно находятся вблизи подлинной силы и нужны этой истинной силе именно как окружение — при нем можно себя чувствовать особенно полноценным. Это то «пустое место», к которому можно иногда обращаться, при котором можно иногда разговаривать вслух или даже устраивать истерики по поводу того, что действительно волнует. Это то «пустое место», которое можно, когда хочешь, не замечать, а когда хочешь, использовать в целях какого-либо злодеяния. Вот почему я не думаю, что текст, написанный Шекспиром для Яго в утешение Родриго, следует буквально толковать как утешение. Тут можно найти и другие задачи.

Яго говорит Родриго о тех причинах, которые заставляют его ненавидеть Отелло. Он говорит об этом, видимо, потому, что вера Родриго в честность Яго иссякла и требует новых доказательств. Ведь Яго не сумел даже предупредить влюбленного Родриго о том, что Отелло похитит Дездемону.

Теперь надо заново доказывать Родриго, что Яго в отношении его честен, доказывать даже путем каких-то интимных признаний.

И вот Яго в доказательство своей правдивости рассказывает Родриго, как он ущемлен Отелло.

Все это так, если доверяться «нормальной» житейской логике.

Но сколько раз убеждаешься в том, что у каждого своя логика. И что нормальной логикой для данного субъекта может явиться совсем не то, что вообще нормально. Яго, как мне кажется, в узко меркантильном смысле не нуждается в Родриго. Ему не в чем перед ним и извиняться. Он пользуется его присутствием лишь для того, чтобы выразить вслух все, что у него внутри. Внутри же у него не только то, что не он, а Кассио был недавно продвинут по службе, но и то, что теперь состоялось это похищение Дездемоны, про которое, быть может, он и не знал и которое бесит его своим бесстрашием перед возможными последствиями. «Ах, вы так,— думает Яго,— вы такие, а я другой, со мной, значит, можно и так и этак, я ничего, а вы — все?! Но нет, не на такого напали, я постараюсь доказать вам это!!»

Так или примерно так он думает и вслух высказывает это, пользуясь тем, что рядом с ним «пустое место».

Вторая сцена Яго и Родриго происходит после заседания сената, когда Бранцио проиграл свою битву за Дездемону.

Тогда Яго опять будто бы утешает Родриго, посмеиваясь над тем, что тот так бурно переживает потерю Дездемоны. Если идти по простой житейской логике, то Яго нужно, чтобы Родриго перестал бесполезно *для дела* расстраиваться, взял бы с собой денег и поехал вместе со всеми на Кипр — *пригодится!*

Станиславский в нескольких точных фразах советует исполнителю Яго быть добродушно-веселым, держать себя в руках и, только когда Родриго уйдет, вновь стать самим собой, злобным и яростным Яго.

В тексте этой сцены действительно много всяких шуточных реплик Яго, и легко себе представить, что после напряженной сцены в сенате будет даже некоей разрядкой такое поведение Яго, который на людях всегда не тот, кем на самом деле является.

Все это так убедительно, что и я хотел сделать эту сцену так же. Но потом мне помешала мысль, что сам Яго до чрезвычайности обескуражен тем, что брак Дездемоны и Отелло теперь узаконен. Я не думаю, что Яго настолько владеет собой, что даже на время короткого (впрочем, не такого уж короткого) разговора с Родриго может абсолютно спрятать свое собственное потрясение. И мне представляется, что не только после ухода Родриго, но и при нем Яго для самого себя мучительно ищет выхода. Он временно проиграл, и нужно придумать, как действовать дальше. И как бы ни ныл тут под боком Родриго, своя собственная боль мешает Яго собраться настолько, чтобы лишь посмеиваться над слабым, тем утешая его и настраивая на нужный лад.

Ведь этот нужный лад самому ему, Яго, не ясен, он придумает новый ход уже тогда, когда Родриго уйдет. Но чтобы *придумать*, надо это *выносить*, тогда родится что-то путное. Надо заставить себя *мыслить* в нужном направлении. А тут рядом хнычущий Родриго. Его бы просто прогнать, чтобы не мешал, но без окружения плохо — не только потому, что Родриго понадобится еще для какого-либо дела, но и потому еще, что сама мысль работает хуже, когда никого рядом нет.

И вот происходит сложный процесс созревания нового хода через некое бледное подобие утешения Родриго. Бледное потому, что оно, это утешение, не должно помешать процессу собственной мысли, а должно, напротив, как-то собрать эту мысль в нужном направлении.

Когда же Родриго уходит, напряжение как раз спадает, ибо Яго чувствует, что еще минутой раньше натолкнулся на что-то ценное.

— Придумал,— говорит он, легко выдохнув воздух, и расслабляется.

Наконец происходит третья встреча Родриго и Яго, уже после сцены на Кипре. Но чтобы ее коснуться, придется хотя бы в двух словах сказать, как ведет себя Яго, пока на Кипр не приехал Отелло.

Он ведет себя легко и весело, ибо в прежней картине *придумал*, а теперь только ждет, когда представится *случай*.

Вот Кассио целует руку Дездемоне, и Яго отмечает весело, разумеется про себя: целуй, целуй, в такую маленькую паутину попадет такая большая муха, как Кассио.

Эту сцену, кстати, надо вылепить так, чтобы она запомнилась.

Здорово пишет по этому поводу Станиславский: «Кассио ее вполголоса утешает. Яго наблюдает. Кассио берет ее руку, на что Яго говорит: «Он берет ее за руку!» Когда потом Кассио улыбается, Яго отмечает улыбку».

Но вот все ушли, остается только Родриго.

Яго, получивший распоряжение пойти за сундуками, сидит некоторое время в самолюбивом оцепенении, затем зовет Родриго и дает ему первое *задание* — задеть пьяного Кассио, чтобы тот затеял драку. Однако Родриго еще не знает, что временно главной их мишенью становится Кассио, требуется какое-то пояснение, чтобы Родриго понял, почему Кассио является главной мишенью. Но опять-таки Яго делает это не только для убеждения Родриго, но и для того, чтобы и *себя настроить на нужный лад*. Этот большой монолог нужно передать как одну мысль о том, что по простому закону жизни Дездемона скоро разлюбит Отелло и полюбит Кассио. Яго столь убедительно это придумывает, что по уходе Родриго даже удивляется, как легко он и сам поверил в свою выдумку.

И наконец, когда Кассио будет смещен после пьяной драки, Яго, напевая что-то, станет смотреть, как восходит солнце. Ночь была веселая и прошла для Яго не зря.

Я приглашен на постановку в Московский Художественный академический театр имени Горького! В тот самый театр, который всегда считал меня почему-то то ли формалистом, то ли «декадентом».

И вот оказалось, что мы прекрасно понимаем друг друга. Актеры разговаривают на том же языке, что и я, и даже именно мне приходится иногда напоминать им о Станиславском. Правда, передо мной было уже далеко не то поколение *основателей*, которым рассказывать о Станиславском не было бы никакой необходимости, а, скорее, потомки потомков, и они, эти потомки, были совсем такие же, как и те, что работают на Таганке или на Малой Бронной, совсем такие же. И как те, на Таганке или на Малой Бронной, они часто почти не знали о своих прадедушках и прабабушках.

Я, может быть, даже чаще, чем они, воображал себе, что вот было когда-то такое время, когда тут, на этой сцене, стояло сразу несколько таких великих актеров, как Качалов. О, что это был тогда за театр!

У Качалова было лицо истинного интеллигента, а теперь лица в общем попроще. Да и таких талантов, пожалуй, тоже нет. Как говорил Дорн в «Чайке», «блестящих дарований теперь мало, это правда, но средний актер стал гораздо выше».

Впрочем, раз это говорил Дорн, стало быть, во все времена, возможно, казалось, что современная сцена по сравнению с прежней *пала*.

Нет, сцена не падает, вероятно. Скорее всего, меняются задачи, меняется с ними и облик актера. Ничего тут не поделаешь.

Во всяком случае, мне, хотя я и часто вспоминал того же Качалова, было тем не менее интересно работать, допустим, с Евстигнеевым. Иногда я даже думал, что по таланту он, может быть, и не уступает тем великим предшественникам. Разница главным образом не в таланте, а в каких-то иных условиях, в которые были поставлены те актеры. Но что же это за условия?

Даже теперь, идя по заднему дворику МХАТ, лежащему между основным зданием и мастерскими, я то и дело представлял себе, что вот когда-то тут проходил Немирович-Данченко, которого я и в глаза-то не видел, но о котором я, совсем не прямой его потомок, столько знаю. Знаю, будто работал с ними со всеми, знаю через оставшиеся спектакли (теперь уже почти не идущие), через книги и устные рассказы. Знаю по множеству легенд. Но ведь это было когда-то *живо*, когда-то человек этот вел репетиции, вел их именно так, а не иначе, имел такое-то кредо, и актеры становились *учениками*, они впитывали это богатство, этот опыт, эту мудрость и это знание ремесла и искусства. Они впитывали эту *личность*. И становились артистами — от одного соприкосновения с учителем, от одного репетиционного общения с ним.

Не всякому выпадает такое счастье — чувствовать себя *учеником*. Многие не знают этого счастья. Многие думают как раз о том, чтобы скорее *выйти* из ученичества, поскольку оно, это ученичество, им как острый нож. Однако лучшие годы любого мхатовца были именно при жизни учителей, а когда их не стало и пришла самостоятельность, счастья стало меньше, чем прежде.

В искусстве нельзя работать, не имея кумира, разумеется, подлинного, а не фальшивого, но там, в МХАТ, были подлинные кумиры, и это поднимало таланты, укрупняло содержание индивидуальностей, собирало в один кулак все, что есть в человеке.

Еще неизвестно, что делал бы Москвин без Немировича-Данченко, который учил его всю жизнь. И вот из моло-

дого человека, конечно талантливому, но достаточно нескладного, получился Москвин.

Такова уж черта современного драматического театра — *без большой режиссуры нет большого артиста*. Вы скажете: есть исключения. Но они, как известно, лишь подтверждают правила. И если твои артисты недостаточно велики, то они зеркало тебя самого. Вот почему лично я давно уже перестал сердиться на артистов. Это все равно что сердиться на зеркало. Ах, какие у меня в этом зеркале пустые глаза, ах, какая у меня в этом зеркале глуповатая улыбка...

Станиславский и Немирович-Данченко поставили всего Чехова и ряд пьес Горького, поставили Метерлинка, Ибсена, Гауптмана, Достоевского, Толстого.

Москвин сыграл царя Федора и Мочалку, Епиходова и Федю Протасова.

Но чем иногда мы кормим *наших* учеников?..

Мне неловко называть фамилии актеров, из которых, как казалось десять лет назад, вырастет Хмелев или Москвин и которые действительно теперь известны, может быть, даже больше, чем в свое время были известны те. Но это заслуга лишь средств массовой коммуникации.

Перефразируем Станиславского:

— Нет маленьких артистов — есть ничтожные театральные обстоятельства.

За год — два фильма (правда, телевизионных) и три спектакля — «Женитьба», «Эшелон» и «Вишневый сад». Одни меня хвалят за такую прыткость, другие ругают. Однако мне кажется, что надо работать именно *так*. В основном режиссеры, в силу причин, часто от них не зависящих, работают мало, даже бездельничают. Поставят один спектакль в год, а то и в два года, а потом будто

бы готовятся к следующей работе, а на самом деле покуривают, болтают об искусстве, ходят в гости, перебивают косточки своим и чужим актерам, будто бы ищут новую пьесу, а в сущности, просто теряют время. Часто, правда, им приходится тихо ждать своей очереди, поскольку за год спектаклей в театре ставится мало, а режиссеров много. Но и те, для кого всегда открыта дорога к новой работе, тоже не особенно торопятся. К чему торопиться?

Конечно, есть разные взгляды на этот предмет, но лучше все-таки новый замысел готовить исподволь, когда еще делаешь вещь предыдущую, — тогда время не уходит впустую.

Время ведь быстро идет, просто мчится, и надо работать!

Говорят, что стыдно выпускать вещь сыроватую, и вот под этим лозунгом ее делают год, засушат, как прошлогодний лист, всем надоест такой режиссер и себе надоест. По мне же, лучше работать легко, без натуги; не вышло, ну что ж, мотай на ус и двигай *дальше*.

Надо успеть поставить Шекспира и Чехова, Островского и Толстого и много разных новых пьес.

Успеть — это очень серьезное слово.

Мне скажут, что так работают на периферии, но там, к сожалению, очень часто бывает как бы другой кругозор. Для *плодотворной* скорости необходимо широкое художественное окружение, возможность сравнительного анализа и пр. и пр. Нужна, наконец, большая аудитория, интересующаяся развитием данного вида искусства. Без всего этого значительное количество поставленных за год спектаклей лишь выхолащивает художника, опустошает его.

Но во многих городах такая художественная среда существует, и там работать мало — просто нелепо.

Мы расходуем свое время беспечно, растрчиваем его в суете, между тем как только очень плодотворная, сильно

подвинувшая дело репетиция правильно освещает весь наш день.

Плодотворная, конечно, не только в смысле деловитости, но еще в большей степени — в смысле художественной наполненности.

Когда-то Малый театр называли вторым университетом, так вот — если репетиция не университет, то и театр университетом не будет, ни вторым, ни третьим. А будет прибежищем случайных прохожих, которым в этот вечер некуда деться.

По-настоящему думающий и читающий человек в такой театр не пойдет, ему там скучно и стыдно сидеть, как стыдно, вероятно, человеку со слухом слышать, как кто-то фальшиво поет.

Зачем идти куда-то и слушать фальшивое пение, когда под рукой магнитофон или какая-либо замечательная пластинка. Зачем идти и смотреть, как отставшие от жизни люди на сцене «едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки»... И все это, когда ты устал после работы и можно просто лечь с хорошей книжкой.

Другое дело, если театр второй университет. Или хотя бы третий...

Вернемся, однако, к Шекспиру. В его пьесах бывает так: пока дойдешь до самого важного, сам устанешь и публику утомишь.

Вот почему невероятная беглость нужна, чтобы к моменту *самого важного* можно было *притормозить*.

Сцена горожан, рассуждающих о буре, сообщение о том, что турецкий флот потоплен, и приезд Кассио. Затем на другом корабле приезжают Дездемона и Яго. Идет длинная сцена грубых шуток Яго, которыми он пытается развлечь Дездемону. Наконец, приезжает и сам Отелло. И только после всего этого Шекспир возвращается к глав-

ной интриге. Но ведь сценическое время идет. На чем же тут сосредоточиться, когда так много подробностей и столь мало того, что необходимо для дальнейшего?

С ужасом вспоминаю жителей Кипра в каком-то из виденных мною спектаклей, их наивные крики о буре и внезапном конце войны.

И чем серьезнее и обстоятельнее все это было показано, тем казалось глупее, так как действие уходило куда-то в сторону и отдаляло то, что действительно было важно...

Почему-то интрига Яго против Отелло везде связана с Дездемоной. Женитьба Отелло произвела, видно, на Яго впечатление не меньшее, чем на Родриго. Отелло полюбила одна из прекраснейших молодых женщин Венеции. Это может задеть. В это не хочется верить. В этом лучше увидеть что-то *дурное*, потому что так будет *легче*. Необыденное оскорбляет собственную обыденность.

И вот Яго стоит возле этой женщины и видит, как она беспокоится о муже. И чувствует, что она нравится и ему. Поэтому согласно его представлениям о сохранении собственного достоинства ему надо сказать ей что-то грубое, грязное, хотя бы в шуточной форме. Да, я солдат и так понимаю женщин!

А потом он увидит, как приедет Отелло и как они встретятся с Дездемоной. И он будет уничтожать их обоих — *еще и за это*.

Сцену на Кипре можно толковать по-разному. Можно так, что, пока не приплыл Отелло, Яго «смешит» Дездемону. Ибо она беспокоится за Отелло. Правда, смешит он ее несколько пошлыми шутками, но Дездемона сердится лишь притворно. Ей не до Яго, она ждет появления мужа.

Конечно, в этой видимой легкости может быть и подтекст. Ведь Яго нам уже сообщил, что оклеветает Дездемону и Кассио. И вот теперь в этой мирной беседе на Кипре есть и некий зловещий отблеск. Но я бы, пожалуй, одним этим отблеском не ограничился. Поскольку во мне есть, возможно, плохая привычка все «умрачнять». И то, что Отелло где-то в пути, в то время как именно *этот* корабль на Кипр должен был прибыть первым, меня на легкость никак не настраивает. Ведь ветер и шторм уничтожили турок. Отчего тот же ветер и шторм пощадят вдруг корабль Отелло? Дездемона ведь любит Отелло, а это чувство вселяет часто и излишний страх. Из-за возможной потери.

Тут нет человека, который бы так тревожился, как Дездемона. Яго совсем не тревожится. Впрочем, это ведь ясно. Но и Кассио тоже тревожится лишь относительно. Конечно, он любит Отелло, но, как хороший военный, он знает, что ветер бессилен против такого судна. И вот в истинном волнении остается лишь Дездемона, одна среди этих мужчин, чужих, далеких, которые, может быть, тоже волнуются, только не так, как она. А это гораздо труднее — беспокоиться в одиночку.

К тому же Яго сально шутит. И всю дорогу он точно так же шутил и, может быть, пил. Корабль был полон таких же, как он, моряков и солдат. Был страшный шквал, и они подкрепляли свой дух, возможно, вином и шуткой. Нельзя сказать, что Дездемоне было уютно от всего этого.

«Мужской» характер шекспировских женщин кем-то, пожалуй, преувеличен. Их сила духа — чаще всего именно сила *духа*, а не способность привыкнуть к чуждым для них обстоятельствам. И Дездемоне, мне кажется, Яго не мог в дороге понравиться. Теперь же, когда он снова начал точить свой язык на известной теме «про женщин», Дездемона сказала ему в ответ какую-то резкость.

К сожалению, чаще всего, слыша пошлость, иная женщина просто смолчит или даже пошутит в ответ, чтобы не прослыть чистоплюйкой. Но есть и такая, кто оборвет пошляка, рискуя в ответ получить удар или по меньшей мере насмешку. Дездемона как раз такая. Тревога за Отелло отстранила ее от этих мужчин, и пошлые шутки Яго *ранят* ее. Она, слегка обернувшись, с тихим гневом бросает им в ответ что-то резкое.

И вот перед Яго *чистюля*, такая недотрога, притом жена черномазого зверя, жена совсем молодая, всего со вчерашнего дня, жена обезьяны. Значит, чистюля *притворна*, она на себя *напускает* святость. Вообще недотрог нет на свете, есть только ханжи. О, как приятно было бы эту ханжу растоптать! Не была б ты женою Отелло!.. И Яго весело отпускает сальные шутки. Эта схватка кончилась бы бог знает чем, не явись Отелло. И сразу все вернулось на свое место. Яго стал лишь *помощником*. Теперь ему надо пойти на корабль за вещами. А Дездемоне не нужно больше тревожиться и защищаться от чуждого ей окружения. Ее защитник обнял ее и повел домой.

Но каково будет ей потом, когда этот самый защитник ударит ее по лицу.

Пьеса тем и страшна, что Яго скрутил Отелло, сделал своей игрушкой.

Мощный Отелло стал падать в обморок, стал тряпичен, стал подчиняться таким ужасным порывам, о которых трудно даже помыслить. Он поддался убеждению, что надо подслушивать и подсматривать, что надо *не верить* и *мстить*. Яго вложил-таки в него свою философию.

Разбирая сцену Яго и Дездемоны на Кипре, я воображаю себе, может быть ради простой наглядности, совсем

иную картину. Поезд. Женщина едет в купе, беспокоясь о муже, который, допустим, болен. Она едет к нему. Мужчины, сопровождающие эту женщину, сидят в соседнем купе.

Оттуда все время слышатся смех и ругань. Как раз насчет женщин, их верности и т. д. Мужчины, как говорится, не теряют времени даром — они пьют, едят и забавляют друг друга «смешными» рассказами.

Впрочем, один из них это делает не просто оттого, что ему весело. Та женщина, что рядом в купе, волнует его, не дает покоя ему.

Он знает, что их брань заденет ее.

И она действительно внезапно открывает дверь и останавливается на пороге. Она весело, с хорошо спрятанным гневом интересуется, могут ли ее спутники о чем-либо говорить без брани. Есть ли хотя бы одна женщина, о которой они могли бы сказать хорошо?

Она задета их руганью, ибо сама *любит* и сейчас *беспокоится*. А эти ее вопросы, пожалуй, некая форма протеста, издевка над пошляками.

Тот, кто затеял все это, отвечает ей серьезно, но тоже прячась за шуткой. Он отвечает, что он *не поэт*, а самый *простой мужчина*. Тогда женщина опять задет ему вопросы. Она говорит, что хоть не с поэтом имеет дело, но, может быть, он что-то приличное все-таки скажет.

Пять минут чтоб было без ругани.

Или хотя бы одна.

Но те, смеясь, отвечают, что могут только ругаться. А тот, кто затеял все это, сильно задетый ее презрением, все же смеется, не зная другой защиты.

Ей остается, признав, что они действительно не поэты, выйти от них к себе, тоже как будто смеясь.

Вот такой небольшой конфликт, впрочем, способный сказать о многом.

Окончив Школу-студию МХАТ, постановочный факультет, мой сын отправился в небольшой город оформлять спектакль. С ним вместе поехал и молодой режиссер. Помня себя в этом возрасте и зная, что предстоит этому режиссеру, я посоветовал ему только набраться спокойствия. Конечно, работать придется много, но должна быть какая-то «хитрость» в подходе к делу. Надо углубляться в дело как бы не на все 100 процентов, а на 95. А 5 процентов оставить словно бы легкомыслию, воздуху, чтобы не казалось, что вся жизнь твоя *вот тут* решается. Сколько режиссеров ломается на первой же ступеньке, не зная такой «хитрости». Колоссальные трудности неизбежны, но к тому же приходит паника от сознания, что ты провалишься. Ты теряешь спокойствие духа, теряешь способность как бы издали взирать на то, что сам делаешь, слишком тесно, вплотную становишься ко всем невзгодам — и конец, ты уже сломан, на тебя уже насели актеры, дирекция, цеха, ты уже не знаешь, как выбраться из-под лежащей на тебе груды дел.

Работа режиссера сложна тем, что профессией этой можно овладеть, лишь поставив много спектаклей. Но уже на первом тебя могут раздавить, притом без всякой злости, а просто так, пользуясь своей «правдой», законами совсем других профессий.

Маленький мальчик может гениально играть на скрипке и выступать с успехом. Молодой человек может нарисовать замечательную картину, сочинить стихотворение. Но поставить спектакль способен только зрелый человек. Потому что эта профессия во многом строится на умении как бы подчинить людей своему «я», и нет, по-моему, ничего сложнее, чем добиться такого подчинения.

Можно заставить людей подчиниться команде, а передать им все тонкости чувства, все оттенки видения и заставить во все это верить, подчиниться этому душевно — труд ни с чем не сравнимый, посильный только человеку, испытавшему многое.

Как достойно пройти через это многое, когда на первом же спектакле гораздо более опытные актеры превращают тебя в пыль? Для них есть главный режиссер, да и тот не всегда уважаем, есть, наконец, очередной, уважаемый еще меньше, а тут еще явился ты, ученик, дипломник, неумейка, успеха не будет, работа дополнительная, состав не первоклассный — и заработала мясорубка.

Правда, у иных молоденьких режиссеров с самого начала обнаруживается хватка, они умеют организовать, навести порядок, добиться подчинения, но, к несчастью, эта первоначальная неожиданная умелость не всегда есть отражение таланта, напротив, довольно часто талант как раз скрыт за ужасной неумелостью новичка. А так называемая умелость с годами переходит в самое плоское ремесло. Вырастают люди, способные заставить бояться себя, люди волевые и потому умеющие вбить в голову артистам полную чепуху.

У настоящего таланта тоже, сразу или не сразу, появится воля, но чаще всего она воспитывается, пройдя через мучения, через очень горькие разочарования, через отчаяние.

Необходимо как бы всеобщее терпение, чтобы получился наконец режиссер. Но где взять это терпение? Ведь не написано же на данном ученике, что он талантлив, что в будущем талант его раскроется. Актерам часто кажется, что перед ними как раз человек совершенно случайный, и они жестоки не от органической жестокости, а, так сказать, от необходимости как-то спастись от возможного провала. Все начинают действовать самостоятельно, наступает подобие анархии, и бедный режиссер погиб.

И все же талант проявит себя даже у неумелого ученика, он — в неожиданном рассуждении, в нешаблонности характера, и надо, пожалуй, как-то поспокойнее и повнимательнее рассматривать «пришельца». Но где тут взять спокойствие, когда горит план, когда до этого ученика был другой и тоже казался ужасным?..

И вот проходят годы, и как мало новых имен просеивается сквозь это сито времени.

Трудна эта работа: надо обладать выносливостью буйвола, спокойствием шахматиста, да к тому же, конечно, еще и талантом, который надо копить в себе по крупинке до поры, пока наконец ты не добьешься *внимания*.

Вспоминается один репетиционный момент, вероятно пятнадцатилетней давности. Я ставил «Женитьбу» дважды — теперь и давным-давно, еще в Детском театре. Так вот, речь пойдет про давнюю репетицию.

Это был не первый год моей работы в Детском театре, а восьмой или девятый. Так что был я своим человеком, меня любили даже, так как за мной было много спектаклей, успешно шедших по несколько лет.

Казалось бы, особенно трудного дня быть не могло.

Но он *был*, этот день, и я до сих пор его помню. Он, этот день, как заноза в мозгу.

Это был какой-то прогон, он подходил к концу, актеры сошли в зал со сцены и приготовились выслушать замечания. Мне не понравилось, как все было на сцене, я был в панике. Потому что видел, что дело обстоит плохо, но не мог отыскать, в чем ошибка. Спектакль валился, но *почему*, я не успел понять.

Ошибка была спрятана где-то глубоко. Нужен был подробный анализ, и по возможности после большого отдыха, нужен был чей-то совет, разговор с кем-либо. Но артисты сидели и ждали разбора *сейчас*.

Актеры ждали, а я ходил по проходу — молчание тянулось долго. Мне казалось, что я просто заплачу: надо было сознаться в незнании. Однако тогда я думал, что это стыдно. Усилием воли я заставил себя успокоиться и начал «мыслить». Я цедил слова по чайной ложке, пытаюсь найти хоть хвостик ответа.

В искусстве должна быть всегдашняя вера, что режиссер *знает* все. Но вот он *не знает*, ему нужен простой роздых, совет, спокойный подробный разговор с человеком, перед которым не страшно открыться.

Я думал, что нужен советчик, товарищ, с кем можно было бы «безответственно» поговорить, но профессия режиссера — одна из тех, при которой чаще всего поговорить не с кем. Актеры в такие минуты не советчики. Дело начнет расплзаться по швам. За одним сомнением следуют и другие.

О, это мучительное одиночество! Когда ты доволен собой и в чем-то уверен — друзей много и тебе *легко довериться* им. Когда ты в сомнении — доверяться трудно и даже друзья кажутся тебе недостаточно пригодными для очень открытого разговора.

И вот моим помощником тогда был Дуров. Мы запирались с ним после плохой репетиции часа на два или на три и заново вдвоем играли всю пьесу, сцену за сценой.

Мы вымучивали себя до такой степени, что выходили качаясь и еле добирались домой. Меня не тревожило самолюбие, я был уверен, что он никуда не спешит и что слабость мою не использует как повод к дальнейшему разрушению.

Впрочем, был не один только Дуров. С годами я так сработался с целой группой людей, что неудачная репетиция уже не имела такого значения. Я знал, что *мы разберемся*.

Прекрасно сидеть среди *своих* и спокойно думать. И не бояться, что за чьими-то словами прячется скрытый смысл. Я люблю комнату, где мы обычно сидим, и когда наступает отпуск и все в отъезде, я захожу туда и мне так хочется, чтобы снова была *зима и работа*.

В «Отелло» нужно сделать пантомимическую сцену, как Яго носит сундуки мавра под грохот торжественной музыки, а потом, истерзанный самолюбием, падает и рыдает.

Глашатай объявляет о празднике. Отелло просит Кассио посмотреть за стражниками, чтобы те не напились. Кассио и Яго говорят о Дездемоне.

Яго поддразнивает воображение Кассио, говоря чересчур легко о жене Отелло. Поддерживать такой разговор не в характере Кассио. Не потому, что он верный лейтенант, а потому, что он действительно другого мнения о Дездемоне. Яго предлагает Кассио выпить. Люди требуют, говорит Яго, и т. д. И Кассио соглашается. Яго организовывает выпивку.

Устроил все быстро и даже развлекает всех пением. Кассио чувствует, что напивается, и спешит уйти. Яго рассказывает другим, что Кассио, к сожалению, пьяница. Между Кассио и Родриго завязывается драка. Яго моментально бьет тревогу. Отелло разнимает дерущихся, но Монтано уже ранен. Отелло отстраняет Кассио от должности. Яго успокаивает Кассио, советуя ему завтра просить помощи у Дездемоны.

Самое трудное во всем этом потоке сенок и сцен — *не задерживаться*. Стремительный поток должен нас захватить и выбросить на берег лишь в тот момент, когда наступит *происшествие*. Все предыдущее — только стремительное и неуклонное приближение к происшествию.

В этот вечер с его неожиданно возникающим весельем Кассио *должен* напиться. Родриго *должен* схлестнуться с Кассио, так как уверен, что «его» Дездемона влюблена именно в Кассио. Яго нужно только в момент, когда все это начнется, успеть ударить в набат, чтобы о драке стало известно и чтобы уже нельзя было ее прекратить.

Но вот само происшествие наступает, и поток выбрасывает нас на берег.

Дездемона и Отелло перевязывают Монтано, а Яго остается вдвоем с Кассио. После случившегося нам можно их разглядеть.

Действие закончится тем, что совершенно усталая от всей этой кутерьмы Дездемона, свернувшись в комочек, снова уснет, а Отелло устроится рядом. Кассио тоже уляжется спать, и Яго затихнет на ночь. Все замолкнет в ожидании завтрашнего дня.

Колыбельная.

Люди очень часто живут только настоящим. Допустим, в квартире ремонт, надо его закончить. Впрочем, и тут есть некоторая перспектива. Люди внутренне и в поступках своих стремятся к какому-то определенному дню.

У одних эта особенность перспективного мышления связана с бытом, у других — с работой, у одних — короткая перспектива, у других — дальняя. Один человек способен поставить себе задачу на завтра, не больше. Другой — на целых пятнадцать лет. У одного это будет прогулка за город. У другого — сложнейшее научное изыскание. Чем личность крупнее, тем перспективный путь длиннее, а цель значительнее. Все это меня интересует в данном случае лишь в плане актерского мастерства. В понятие крупный актер обязательно входит способность играть с ощущением перспективы. А мелкий актер умеет играть только маленькими кусочками. Он не знает, что такое серьезное развитие роли, развитие ради существенной цели. Он не понимает, что такое стремление к точке, которая будет где-то в конце спектакля.

Впрочем, разумеется, сама эта цель должна быть значительной, ибо хуже нет, чем бешено рваться к ерунде. Но

не менее глупо, как бы сознавая большую цель, играть по складам, не ощущая движения, играть статично. Ощущение движения придает игре экономность, а она в свою очередь рождает ясность рисунки.

Наша так называемая бытовая манера игры произвела на свет множество излишеств. Мы часто переживаем роль и создаем некую жизнь на сцене как бы вне времени и пространства. Такие спектакли на ходу разваливаются, их трудно смотреть. Паузы должны быть только там, где они совершенно необходимы. Детали должны придумываться только самые нужные. Надо экономить свое и зрительское время, свои и зрительские силы, чтобы в решительный момент совершить *нужное*. Самое важное.

Способность играть с ощущением перспективы должна быть у актера в крови, присуща ему, как присуще это ощущение людям, серьезно думающим и чувствующим.

Воспитывать в себе чувство перспективы нужно с первой репетиции.

Научить ощущать развитие и стоящую цель гораздо труднее, чем научить разбирать отдельную сцену. Для общих понятий и чувствований должен быть сильно развит интеллект и вся нервная система.

Творческий организм должен быть эластичным в восприятии такого понятия, как перспектива. Каждый момент — это движение к крупной цели. Оно может быть чрезвычайно сложным, это движение, извилистым. Тем яснее оно должно быть выстроено и прочувствовано. Самую сложную перспективу нужно научиться *преодолеть с легкостью*.

Мне хотелось бы написать очень мирно, не оспорив ни одним словом критику, столь часто обвинявшую меня и моих товарищей режиссеров в недостаточно

верном толковании классики. Мне хотелось бы не спорить и не защищаться, а, если бы это было возможно, письменно, вслух поразмыслить над тем, чем я занимаюсь ежедневно в течение многих, многих лет.

Наши рассуждения о классике ежедневно слушают лишь актеры, спектакли наши чаще всего по многим сложным обстоятельствам получают в недостаточной степени такими, как задуманы, так что хочется иногда просто поговорить об исходных позициях и сами эти позиции, так сказать, предложить на обсуждение.

Начну, может быть, не с самого главного. Я заметил вот что: когда появляется тот или иной спектакль по классической пьесе, его чаще всего встречают без единодушия в оценках. Так было даже с «Горячим сердцем» Станиславского. В некоторых критических статьях того времени писали даже, что Станиславский в «Горячем сердце» изменил позициям МХАТ. Теперь такое суждение кажется нелепым, но оно существовало. Есть люди, о которых говорят, что они хотят быть святее римского папы. Вот точно так же некоторые критики того времени хотели быть верными принципам МХАТ более, чем сам Станиславский. И это, возможно, было ему очень обидно.

Как видите, работа даже такого бесспорно авторитетного режиссера, как Станиславский, подвергалась некоторому сомнению со стороны критики. Что же говорить о нас, современных режиссерах, чей авторитет не столь уж бесспорен?

Я помню, какие бои шли не так давно вокруг любимовского «Гамлета». Тогда мы работали вместе над одним телевизионным спектаклем, и я видел, в каком состоянии приходил на съемку Любимов.

Но, вероятно, думал я, такая разница в оценках постановки классической пьесы *естественна*, раз даже трактовка «Горячего сердца» подвергалась тогда сомнению.

Когда выходил мой спектакль «Ромео и Джульетта», то иногда становилось страшновато от таких разногласий, но

я снова говорил себе: ничего не поделаешь — это, видимо, правило.

Но вот чудо! Проходит десяток лет, и уже в рецензии на новый спектакль ты читаешь о постановке «Гамлета» или «Ромео и Джульетты» как о чем-то почти бесспорном. А спорность теперь видится только в еще более новой работе. И тогда возникает такая смешная, смешная идея: а может быть, критику надо смотреть вперед сквозь несколько лет? Меньше будет тогда ненужной боли. Но это, наверное, только мечта об идиллии...

Будем, однако, считать, что мое лирическое отступление окончено, и перейдем, так сказать, к существу вопроса.

Спор всегда ведется о том, что новый спектакль поставлен не так, как это произведение ставилось раньше, и не так как написана пьеса. И это, мол, плохо. Чаще всего то, что сделано по-новому, представляется бедным в сравнении с первоисточником. Конечно, это именно так и бывает частенько. Однако коснемся теперь иного вопроса.

Рассказывают, что к Ренуару однажды пришел Модильяни и показал одну из своих картин. Ренуар сказал, что в картине нет жизненной сочности, и Модильяни ушел оскорбленный. Между тем действительно в картинах Ренуара *есть* эта сочность, а у Модильяни сочности этой *нет*. Но что же делать, если Модильяни художник совсем другого толка?

Ромашка, допустим, совсем не похожа на мак. Но что же ей, бедной, делать? Маком при всем желании она никогда не будет. Жалко? Может быть, жалко, а может быть, нет, ибо лишиться ромашки тоже не хочется.

Однако мне скажут, что в театре дело обстоит сложнее, чем даже в самой природе. В театре есть пьеса, и нужно быть ей преданным, верным. И баста! Но я как раз всегда убежден именно в этом — в том, что верен писателю. Я изучаю пьесу годами и репетирую скрупулезно. Но при

выпуске спектакля все равно одни со мной согласны, другие нет. А все потому, что я, как, впрочем, всякий другой, не могу, к сожалению, думать и чувствовать *точно так же*, как Чехов или Шекспир. Я трактую во многом невольно, ибо вступает в силу что-то, что *отличает меня от них*.

К тому же хорошая, глубокая пьеса разве так уж проста? Так однозначна? Разве кто-то может сказать, что Шекспир своим «Гамлетом» именно это сказал, а не что-то иное? Если б раз навсегда было ясно, что он сказал, то больше не было б книг о Шекспире. И Аникст, допустим, ушел бы в шоферы. Пьеса красноречива — все это так; однако мы знаем, что в то же время пьеса молчит. И Гамлет может быть разным. Может быть сильным, а может быть слабым. Может быть тихим, может быть громким. Может играть, будто он сумасшедший, а может действительно впасть в сумасшествие. Что будет правдой и что нам сказал сам Шекспир? Даже и прозу, где столько прямых объяснений, тоже трактуют по-разному. А пьесу — подавно! Но вот к элементу этой священной загадки добавляется личность другого художника. Очень богатая или не очень богатая, но *другая*.

И как бы критик ни ратовал за идеи писателя, даже еще при жизни его, — спектакль окажется чем-то иным, чем пьеса. Вот писал же Чехов о «Вишневом саде» в Художественном театре, что Станиславский, наверное, и пьесы его не читал. Значит, даже этот великий человек не точно понял «Вишневый сад», с точки зрения Чехова.

Но отчего же тогда какой-то критик может сказать, что понял «Вишневый сад» уже полностью?

Часто критик толкует, что правильно и что нет. Тогда вспоминается фраза из очень хорошей пьесы. Там спорили сын и отец, сын говорил отцу о том, что что-то будет *неправильно*. И тогда отец отвечал ему с горечью, что сын всегда поступает правильно, но *хорошо* поступает достаточно редко.

Да, я знаю, что с данным составом актеров я потеряю, допустим, какую-то сторону Чехова или кого-то другого, но зато сумею сильно сказать иное, то, что мне и другим сегодня так дорого. И я, со всюю страстью актеров и страстью своей, стремлюсь достичь достойного уровня в данной трактовке. Реакция зрителей мне помогает понять, добился ли я того, чего хотел, или нет. А критик — часто тот же зритель, только с большим опытом, что ли. Но есть и такие, что только смотрят в книгу и говорят нам, что это у нас не так, как *там*, и это не так. Как будто бы в этом все дело. Ведь *точно так* никогда уже не будет. Это пустая мечта, чтобы было точно как *там*. От таких требований только что-то затормозится. Остановится что-то. И уж сколько раз тормозилось. И останавливалось. Пожалуй, больше не нужно...

Когда-то картины писали со светотенью. Гениальный Рембрандт преуспел в подобном искусстве. Когда-то открыта была перспектива. Но потом перестали ее замечать, и светотень замечать перестали тоже. Между тем Ван Гог, поверьте, больше любил и ценил Рембрандта, чем, может быть, некий советчик, который хотел бы, чтобы Ван Гог вернулся к старой манере письма.

Конечно, в новом теряется что-то из старого, даже отличного старого. Но взамен приходит иное богатство. Так и в нашем искусстве. Уходит некий объем, о котором скупаешь. Никто не умеет играть, как Качалов или Москвин. И все же взамен приходят новая правда, новая смелость, резкость, новая цельность. Но это, к несчастью, часто не ценится, и, только когда проходят годы, хорошо говорят об уже ушедшем.

Я пишу все это не в защиту каких-либо собственных спектаклей, Бог с ними, а постольку, поскольку затронут общий вопрос.

Однако мне скажут: все это так, но спор как раз идет не столько об общем принципе, с ним все, возможно, согласны, а как раз по конкретным работам. И принцип

тут ни при чем, если кто-то ругает, допустим, вашего «Дон Жуана». Просто ваш «Дон Жуан» имеет столько ошибок и недостатков, что критик обязан это сказать. К тому же что есть действительно новое, а что есть просто плохое, пошлое, неглубокое?

Конечно, не все, что отлично от старого, может считаться хорошим. (Впрочем, и в старом не все одинаково хорошо.) Однако есть общий наш *опыт*, который дает возможность мыслить и чувствовать глубже. Но в этот опыт входит и мысль о *движении*. Забыть о движении, наверное, так же плохо, как и утратить опыт. Конечно, дом без фундамента рухнет, однако один фундамент тоже еще не дом. Но сделать вещь, где есть объемность, гармония новых решений, трудно. К тому же и объемность, даже когда она есть, все равно поначалу спорна. Ибо никогда на шаблон не похожа. В этом серьезная трудность нашей работы.

В «Вишневом саде», например, я хотел усилить момент драматизма, даже трагизма. Да, я знал, что Чехов считал эту пьесу комедией. Однако, возможно, Чехов это сказал оттого, что спектакль в МХАТ был излишне лиричен, может быть, даже сентиментален. Конечно, с его точки зрения. Теперь же, читая «Вишневый сад», я могу доказать, что это трагедия, хотя и скрытая в форме чуть ли не фарса. Но я специально сделал много акцентов на открытом трагизме. Я не способен поставить «Вишневый сад», как ставили раньше. Ни так, как во МХАТ, ни так, как советовал Чехов. Я могу поставить лишь так, как сегодня чувствую сам. *При всем изучении предмета. И уважении к нему.* Но критику может казаться, будто бы я не знаю, что Чехов назвал свою пьесу комедией. А как ему объяснить, что читал я не меньше, чем он, однако в новой работе я не только читатель, но и живой человек, творящий спектакль. Да, Чехов сказал и то, что не нужно могил на сцене, но разве он знал весь наш замысел? И кто поручится, что, зная все о наших задачах, он бы с нами не согласился?

А если бы даже не согласился, разве это так страшно? Ведь в МХАТ «Вишневый сад» идет уже тысячи раз, а Чехов был с этим замыслом не согласен. И как хорошо, что на полке есть *книга*, а в театре — *спектакль*. А потом еще будет второй, и третий, и пятый, и двадцать шестой. И каждый в особенном роде. Театр — живое, подвижное дело, и это чувствуют зрители. А критик — это лучший, тончайший зритель. Или же нет?

Ну, а теперь я скажу, что наши спектакли, конечно, плохи. Но не в сравнении с прошлым, а с тем, что будет когда-нибудь. Потому что мы с каждым днем понимаем все больше, что надо работать лучше, чем пока работаем мы. Вот вам и все, что думают на эту тему режиссеры, а не я один, конечно.

Сегодня Наталья Петровна ведет себя необычно. Те, кто внимателен к ней, это заметили. И встревожены этим. Она сегодня резка, нервна, взбудоражена. Тут коренится какая-то тайна. Первое действие тургеневской пьесы «Месяц в деревне» на этой тайне и держится. Потом, по капельке, она будет раскрываться. Наталью Петровну тревожит новый учитель. Этот учитель гораздо моложе ее. Он совсем еще юный. Она же замужем, ей тридцать лет без малого.

Что же случилось?

Я видел этот спектакль в хорошем, серьезном театре, в Варшаве. Там сцена была устроена в зрительном зале, будто маленький цирк. Только вместо арены — площадка с зеленой травой, *настоящей* травой. Есть и ручей и цветы. Стоит вишневое дерево. Два замечательных пса: выбегают из-за кулис, пьют воду из этого ручейка, лежат себе на траве.

Одним словом, кусочек дворянской усадьбы. Стоят плетеные кресла, подушки валяются и т. д.

Приятно смотреть и на эту площадку с травой и на зрителей, тесно сидящих вокруг.

Вечер и вправду хороший. Актеры играют прекрасно, зрители много смеются. Я смотрел на актеров, а кроме них — на двух молодых людей, сидевших в первом ряду. Они замечательно улыбались, глядя на сцену. Восторга в них не было, но эта внимательная полуулыбка была как бы знаком того, что они *понимали*. Я вслед за ними пытался понять, что тут за *тема*, но вынес, пожалуй, лишь вот что: *усадьба*. Тихо, спокойно, дворянское *баловство*.

Впрочем, с оттенком лирики, даже грусти. Ибо все же Наталья Петровна влюбляется в парня, которого любит и Верочка, ее молодая воспитанница. Момент легкой драмы.

Приехав в Москву, я перелистал Станиславского и нашел то место, где речь идет про «Месяц в деревне».

Привыкнув к оранжерейной жизни, Наталья Петровна тянется к простым и естественным чувствам, к природе.

И далее — много о тонкой любовной канве, которую так мастерски умеет плести Тургенев.

И тогда я подумал: а что если это тема, если так можно выразиться, *неизрасходованных чувств*? Женщине тридцать, мужа она не любит, да и раньше, когда выходила замуж, любви, должно быть, не было. Впрочем, конечно, об «этом предмете» разные могут быть толки. Возможно, и была *любовь*. Но и тогда, вероятно, все было тихо, спокойно, заведомо ясно и... скучно. Но, повторяю, и это тоже может быть любовь. А потом прошли годы, скоро какой-то рубеж — тридцатилетие. И уже начинает казаться, что все позади. В душе между тем буря чувств, буря страстей, еще не растраченных, не пережитых.

И тут Наталью Петровну настигла эта беда или счастье, не знаю, когда человек весь расходуется на *любовь*.

Она безрассудно бросается как бы назад, чтобы про-

жить то, что не было прожито, чтобы снова ощутить себя молодой, чтобы начать все сначала, но *иначе*. Чтобы *сильно* прожить, с отдачей. Это тема возраста женщины, может быть, страха, что время ее прошло, что жизнь со всеми ее страстями, муками, сильной радостью принадлежит не ей уже, а другим, тем, кто *моложе*. Ее же удел — этот скучный покой.

И вот отчаянный бросок в надежде вернуть себе прошлое и познать, что такое *иная* любовь.

Однако реальность сильна, и с нею пришлось примириться. Все уезжают, она остается в общем *одна*.

Когда-то, работая в одном театре, я наткнулся на сопротивление некоторых актеров. Я что-то предлагал, мне казалось, стоящее, меня поддерживали почти все. А *эти* — очень мешали. Не явно притом, а тайно, у меня за спиной, чем сильно портили общую рабочую атмосферу.

Когда я уж очень расстраивался, друзья говорили: «Не обращай внимания, эти люди не только тебе мешали, они мешали и тем, которые были раньше, и будут мешать, когда тебя уже тут не будет. Поэтому не обращай внимания». Но я обращал и делал большие глупости, не умея сдерживать чувства. Теперь у этих актеров, пожалуй, трижды сменились их режиссеры, однако друзья были правы — все всегда оставалось так же, как и при мне.

Эти несколько человек знали лишь свою выгоду, и каждый раз им казалось, что наступает их время. Но ведь театру надо делать спектакли, и неплохие желательно. Вот почему судьба тех актеров снова складывалась не в их пользу.

Они, однако, оставались и ждали прихода следующего режиссера.

«Как странно,— часто думал я,— что за такой большой отрезок времени они не поняли наконец, что их позиция неверна, *ложна*».

И жалко было, что не поумнели режиссеры, которые все продолжали нервничать, вместо того чтобы сделать *решительный шаг*.

Впрочем, этот решительный шаг не так-то просто сделать не только по причинам «внешним», но и внутренним. Надо приобретать силу, но сила эта часто лишь изменяет к худшему весь облик режиссера. Новые качества, которые он в связи с этим замечает в себе, претят ему же самому.

Иногда он даже предпочитает проиграть этим актерам, лишь бы выиграть для самого себя. Все эти маленькие, казалось бы, вопросы, к сожалению, тоже входят в большую тему театрального производства.

Но какое счастье, какая свобода наступает, когда ты абсолютно в своем кругу. Когда тебе не приходится спорить, сердиться, кричать. Нет, приходится,— но совсем по другим, чисто художественным причинам.

Правда, тогда ты начинаешь думать и о другой опасности. Не уснешь ли ты в этом «единстве взглядов»? Но нет, честное слово, нет,— ведь остается много других трудностей: есть зрительный зал, заполняемый публикой, и ты следишь, заполнен ли он или пуст, а если заполнен, то кем. И еще найдется множество поводов для тревоги, которые спать не дадут.

Хорошая пьеса «Месяц в деревне»! Так она хорошо написана, так тонко написана. Впрочем, что такое хорошо и что такое тонко? Мало ли хороших тонких вещей, *по-своему* и хороших и тонких, а не остаются в памяти. А эта остается, оттого что она тонко написанная *серьезная вещь*. В последнее время чуть ли не водевилем ее считали, безделицей, шла она редко, между тем она о

серьезном. И так мягко, так интеллигентно написана. Впрочем, именно эта «вежливость» письма часто обманывала — казалось, будто это хорошо отшлифованная игрушка. Но там, за этой вежливостью и прелестью обхождения людей друг с другом, — большие переживания, существенные, имеющие большое значение в жизни каждого, если рассуждать с точки зрения самой жизни. А совсем недавно в Москве шел спектакль по этой пьесе, с иронией относившийся и к этой вежливости и к этим переживаниям. И зря.

Однажды, это было уже давно, мне предложили поставить пьесу, где в центре сюжета была женщина, немолодая, которую несколько юных людей разыгрывали, давая понять, будто один из них влюблен в нее.

Мне тогда, по молодости лет вероятно, казалась *забавной* эта история, я представлял себе в главной роли одну смешную актрису и довольно веселый спектакль.

Затем, неожиданно, я увидел фильм, снятый по этой пьесе. Это был испанский, кажется, фильм, и пьеса была испанская. Там женщина эта совсем не была смешной, не была и старой. Она была всего лишь *одинокой*. А молодые люди жестоко шутили над ней.

Может быть, именно с той поры, а быть может, с другой, но я теперь опасаюсь слишком весело оценивать ту или иную литературную ситуацию. Немногое теперь мне кажется очаровательно «легким». Ну, и, конечно, «Месяц в деревне» тоже таким не кажется.

Во-первых, как я уже сказал, эта пьеса, быть может, про попытку испытать любовь, только уже несколько *поздно*. Подобные происшествия, я думаю, вообще не самые пустяковые происшествия, так сказать, в мировой человеческой психологии. Только отвлеченно можно подумывать, будто это пустяк, но сколько, однако, мучений испытывает человек, сознающий, подобно Наталье Петровне, что любовь пришла, когда ушла молодость и та свобода, какую дает молодость.

Возможно, все эти ее волнения как-то и улягутся, а *шрам* все равно останется. Ведь этот случай заставит ее свыкнуться с мыслью, что в чем-то *ее время уже ушло*. Это не значит, что другое время не имеет другой прелести, но кто из людей настолько мудр, чтобы сразу смириться с потерей прошлого, да еще такого, какого словно и не было. Возможно, жизнь запоминается по моментам или очень большого счастья, или большого несчастья. Нечто среднее ведь не запоминается.

Но то, что именно сейчас происходит, для каждого в «Месяце в деревне» не «нечто среднее». Понять только это — не значит ли уже заложить верный фундамент постановки?

Если бы можно было вдоль внутренних стен коробки сцены соорудить некое легкое подобие усадьбы, оставив весь планшет свободным, как в кино, когда снимают общим планом, только с той долей условности, какую требует сегодня сцена. Дать широкий простор...

Чтобы сразу отклонить какую-либо замкнутость, так называемую «интимность», «уютность». Простор для возможного выплеска темперамента, для более открыто-волнующего рисунка. Чтобы широко, не по-тургеневски перекрикивались действующие лица из конца в конец сцены. И чтобы не только внутренний, но и внешний нерв можно было создать.

Я не знаю, может быть, это и ошибка, но мне кажется, всегда надо найти некое *противоречие буквальному*. Психологические кружева? Но их не обязательно плести, стоя в полуметре друг от друга.

Сила чувств, что и говорить, бывает и прямо пропорциональна сдержанности. Но сдержанность не должна лишать произведение искусства *театральности*. Да и так ли уж сдержан Тургенев? У нас странное представление о классиках, о Чехове, например, или Тургеневе. Мы заковываем их в жесткий корсет. Между тем они полны огня и

веселья, часто — *открытого* огня. Пьесу «Месяц в деревне» запрещала цензура, а теперь мы часто выдаем ее за дистиллированную воду. И, чтобы сломать эту ложную традицию «зашнурованности», может быть, надо даже перестать «сдерживаться», если, разумеется, для того найти основания.

Но, к сожалению, всякую мысль приходится высказывать с оговорками, ибо иногда одна и та же фраза приходится по вкусу людям совершенно противоположным. И, может быть, «художественная несдержанность» моего товарища по искусству претит мне не меньше, чем его критикам, но я пока на нахожу другой формулировки для своей мысли.

Так вот, Наталья Петровна сегодня взбудоражена. Разумеется, это можно сыграть по-всякому. Можно сесть и сидеть и все-таки быть взбудораженной. Но, может быть, можно почти не суметь эту взбудораженность скрыть, настолько она велика. И пусть появятся всякие смелые краски, резкие краски, бурные. Я сегодня за них. И в сто раз острее пусть будут реакции Ракитина. И драматичнее. Пускай мы почувствуем, что они на пороге происшествий, причем таких, которые *сегодня* тоже каждый способен понять. Чтобы это не были лишь происшествия тех дней. Да еще закованные в корсет. Что нам до них! Нет, разумеется, все должно происходить *тогда*, но и *нам* должно быть абсолютно доступно, понятно, близко.

А между тем, чтобы было близко, нужна *поправка*, нельзя просто прочесть по ролям, «как у Тургенева». Даже и при нем это не имело должного успеха. Критика бранилась. Так что не будем ссылаться на те времена. У нас есть свои чувства, и разве, читая пьесу, можно от них отделаться? И не надо! Если они есть, эти чувства, их надо беречь. Ведь простая читка «по Тургеневу» происходит как раз не оттого, что человек хочет быть ему верен, а оттого, что совсем нет ничего своего. Но когда нет ничего своего, то это уж не верность, а бог знает что.

...Один из современных актеров сказал, что Ракитин размазня, но и в свое время о нем писалось не лучше, точно так же как и о Наталье Петровне. Это ведь с годами произведение, написанное крупным писателем, становится святыней. При современниках и Тургенев и Чехов, при всей любви к ним многих, подвергались ой какой критике! Наталья Петровна казалась скучающей и томной барыней. А Ракитин — волочащимся за ней и утопающим в словах господином. Теперь литературовед, наделенный «исторической перспективой», найдет оправдания каждому психологическому изгибу, а посмотришь какой-нибудь *спектакль*, на поверхность выйдет все та же неспособность взглянуть на вещи *крупно*. Все та же мелкость оценок происходящего. Скучающая, томная барынька и утопающий в словах, волочащийся за ней господин. Но как хочется, черт возьми, сделать что-то, о чем сказал Пастернак: «О, если бы я только мог хотя отчасти, я написал бы восемь строк о свойствах страсти». Можно подвергнуть анализу ту страсть, какую был полон, допустим, Клавдий, который отравил своего брата и женился на его жене. Можно о свойствах этой страсти написать «восемь строк». Можно и о другой, третьей, четвертой, Боже мой, сколько их! И Ракитин не волочитя за Натальей Петровной, а любит ее, любит сильно, но ее муж — его друг, и такое тоже бывает, чего только не бывает, бывает даже, что, «и башмаков не изнашив» после смерти мужа, выходят за его брата, а потом, узнав, что именно он, этот брат, убил мужа, совсем не бросают его, а, напротив, покоряются новому ходу вещей.

«О, если бы я только мог
Хотя отчасти,
Я написал бы восемь строк
О свойствах страсти».

Итак, Ракитин любит, но человек он до чрезвычайности честный. Эта честность не позволяет ему преступить

какую-то грань, а любовь мешает ему уехать раньше, чем произошли все неприятные события. Он находится в плену, он чувствует себя *зависимым*, и это можно сильно сыграть, без всякого оттенка «размазни». Борьба, которая происходит в честном человеке в подобные минуты,— это сильная борьба, достойная того, чтобы с ней познакомиться.

...«И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет...»

У Натальи Петровны много раз меняется настроение. В какую сторону? Из-за чего?

Для меня более всего интересна в пьесе загадка, которую нужно разгадать. Она меня тянет, я хватаюсь за книгу каждую секунду. Свой разбор мне хочется скорее осуществить с актерами. А затем, когда готов спектакль,— теряю интерес. Дальше начинается творчество актеров — в чем оно?

В чем суть первого акта? Зигзаги настроения?

Наталья Петровна в начале пьесы азартна. Заставляет Ракитина читать ей вслух; заставив, вскочила, переключилась на другое... Раздражена Ракитиным, вспомнила о муже, о своем всегдашнем недовольстве и им тоже.

Параллельно идет азартная карточная игра стариков.

Когда игра выходит на первый план, Наталья Петровна мрачно молчит, затем снова что-то азартно делает.

...Азартно, с удовольствием разговаривает об учителе.
(Тут азарт — форма сокрытия тайны.)

Где Вера? С утра не видела!

Не хочет больше, чтобы Ракитин читал, пускай расскажет что-нибудь.

Энергией она *забивает* свое волнение.

Через рассказ Ракитина как бы со стороны осознает свое положение. Наивно, как ребенок.

Ракитин что-то говорит о любви. Она даже не понимает, ибо слово *любовь* к нему не относится.

Занятный у нее характер — *резкий, откровенный, взбалмошный*, склонный к риску.

Снова на первый план выходит азартная игра в карты. Наталья Петровна мрачно замолкает.

Она требует, чтобы Ракитин рассказал, в чем он видит перемену в ней.

Она снова *активна*. Покой ей страшен.

Она таким образом воюет, протестует против своей беспомощности.

Свое волнение из-за долгого отсутствия Беяева и Верочки вымещает на Ракитине.

Как встретила вошедшего Беяева? Скорее всего, скрытно. *Ждала*, а встретила *не прямо*.

К Ракитину: ну, как он вам?

А Ракитин думал о другом. Проницательность, называется!

После того как повидала Беляева и Веру, кажется, сникла. Устала ли? Или успокоилась? Или просто в мыслях о них осталась. В смутной неясности этих мыслей.

Опять картежники!

Пришел Шпигельский. Опять активна с новым человеком — чтобы тот что-нибудь смешное рассказал! Мучительное желание отвлечься.

Картежники тоже слушают то, что Шпигельский рассказывает, а она из всего рассказа только свое вытащила.

Двух любить нельзя.

Доктор все знает и только делает вид, что не понимает причины ее размолвки с Ракитиным? Или нет?

Карточная игра окончена.

Какая она порывистая, плохо собой владеет!..

Мысль о возможном замужестве Веры встретила весело, без подтекста. Мысль о том, что замужество Веры *кстати*, придет к ней позже.

С Верой разговаривает с открытой завистью, с открытым восторгом, интересом.

С неким чувством «убийцы».

...Ракитин опять спрашивает, что с ней. Ее новое, мягкое, тихое состояние. Отчего?

А потом опять переход к откровенности.

Жажда общения.

Сложная женская логика.

Иногда какая-нибудь хорошая идея появляется вдруг, чуть ли не на двадцатой репетиции. Все уже, кажется, отрепетировал, обдумал и вдруг только *потом* начинаешь понимать, в чем дело.

Я знал, например, что Яго поймает Кассио на выпивке, что Кассио напьется и Отелло за драку отстранит его от должности. Яго знает, что Кассио, напившись, становится сам не свой. Но тут мне пришла в голову такая мысль. С Кассио ведь что-то *конкретное* случается, когда он напивается. Что именно с Кассио происходит при опьянении? Быть может, будучи очень скромным человеком, таким умным, добрым, нежным,— напившись, он как бы заболевает манией величия. Или же, напротив, зная свою слабость, способность к быстрому опьянению, он, чувствуя первое головокружение, начинает зверски подозревать каждого, что тот смотрит на него как на алкоголика. И тогда, все больше и больше пьянея, он конфликтует со всеми, утверждая, что трезв.

Но, может быть, во время его опьянения проанализировать, *что* есть опьянение Кассио, раз Яго так уверен, что оно приведет к скандалу. Не играть эту сцену *огульно*, в общем, мол, опьянел и все, а узнать какую-то тайну, в ней разобраться, найти конец и начало.

...Яго предлагает Кассио выпить. Нужно, кстати, не предлагать, а уже открывать бутылки, подготавливать место, чтобы выпивка стала для Кассио *неотвратимой*. Кассио должен почувствовать, что отказаться нет сил, раз Яго уже что-то делает. Если тот не успеет все пригото-

вить, то вдруг можно будет еще отказаться. Чуть ли не драка из-за этой бутылки — открыть ее или поставить на место. Но Яго показывает на дверь, за которой якобы ожидают товарищи. И Кассио, имеющий слабость не только к вину, но и к товариществу, уступает.

Появляется, собственно говоря, лишь один Монтано, но Яго уже затянул прекрасную песню, и Кассио, выпив, тоже присоединяется к этому пению. Потому что он не чужд поэзии, как и дружбы, как и вина. Они поют широко, красиво, громко, импровизируя, так что Дездемона и Отелло, еще не успев заснуть, эту песню слышат.

Отелло даже привстал немного — не напились ли соратники?

Эта песня очень нравится Кассио. Он подхватил ее с удовольствием, а когда песня закончилась, сказал задумчиво: «Чудесная песня!»

И тогда Яго с жаром стал рассказывать, что выучил эту песню в Англии, и про англичан стал рассказывать, как они пьют и скоро ли пьянеют. «Датчане, немцы, голландцы — все это ерунда против них», — с азартом рассказывает Яго. Англичане «питьем заморят датчанина и шутя перепьют немца. Они еще раскачиваются, а голландца уже рвет». Конечно же, все от души смеялись этим шуткам. Неплохие шутки, кстати, если представить зрителей «Глобуса», именно англичан, услышавших столь бурную похвалу по своему адресу.

Но Кассио вдруг остановится, словно заметив, что они горланят и пьют, когда надо блюсти порядок. И, чтобы хоть частично поправить дело, поднимет стакан за здоровье Отелло. И все выпьют за черного генерала, а Яго снова затянет песню, которую опять-таки нельзя будет не подхватить, потому что она еще лучше прежней.

Теперь уже Дездемона привстанет и прислушается, но снова уляжется, успокоившись. Голоса слышатся хоть и пьяные, но песню поют красивую, не буйную.

— Эта песня еще лучше прежней,— снова тихо скажет Кассио.

Яго молниеносно обернется: «Хотите, я повторю?» Кассио на одно мгновение почудится что-то недоброе в глазах Яго. Как ни притворяется черт ангелом, что-то выдает в нем черта, и Кассио как будет засек эти четверть секунды. Он как-то испуганно, со стороны посмотрел на происходящее. И сказал, что прекращает это празднословие.

Но, будучи уже пьяным, он тут же цинично засмеялся и уверил всех, что, хотя прекрасно знает *правила*, знает и *лазейки* и считает себя человеком, чья душа *спасется*.

— И моя тоже,— присоединяется Яго.

Но в Кассио уже заговорила амбиция. Здесь главный он, а Яго — подчиненный, и «спастись» вначале положено старшему.

Это был опасный момент опьянения, и Кассио почти проконтролировал его.

— Господи,— попросил он,— прости нам наши прегрешения.

И он пошел расставить караулы, но показалось ему, что оставшиеся улыбались ему вслед; тогда, возвратясь, он учинил им допрос: считают ли они его пьяным? И стал доказывать, что он не пьян, доказывать способами самыми простейшими: он вытягивал правую руку и говорил, что она правая, вытягивал левую и называл ее левой.

И оттого, что все это было верно, всем стало ясно, что пьян он смертельно и что это очень опасно.

Уходя, Яго успел сказать Монтано, что эта опасность *всегда* висит над Кассио и что в этом ужас их общего положения. Он с этим даже бросился к Монтано, будто за помощью, но когда Монтано предложил *об этом* сообщить Отелло, Яго отскочил от Монтано как от предателя, напомнив ему, что Кассио — друг. При этом он успел показать вбежавшему Родриго, куда ушел Кассио.

Затем Кассио и Родриго снова появились на сцене. Они тяжело дышали и ходили кругами друг подле друга, как ходят в боксе, перед ударом. Кассио стал страшен. Родриго, видимо, за кулисами успел что-то сказать ему.

Опешивши было, Монтано попытался взять Кассио за плечо, не зная толком еще, что такое Кассио в пьяном виде. Но тут же и узнал это, ибо Кассио вмиг, бросив Родриго, обратился к нему с той же страшной ненавистью, обещая ударить его, если тот еще сунется. Сей поворот дела не устраивал Монтано. Он попросту был оскорблен таким поворотом дела. Человек, только что распивавший с ним и друживший, теперь столь грубо и ни за что ему угрожал. А ведь Монтано не мальчик. Он презрительно отошел, процедив лишь: «Вы пьяны!»

Вот тогда-то Кассио и вытащил шпагу и уже оружием стал доказывать, что он не пьян. И он доказывал это до той поры, пока не воткнул свою шпагу в Монтано. А Яго тем временем успел распорядиться, чтобы били в набат.

Чем это кончилось — дело известное.

Сегодня я еще раз убедился, что нельзя быть рабом только одной какой-либо мысли. Допустим, такой, что конструктивность теперь современнее живописности.

Или, напротив, что живописность теперь современнее всяких конструкций. Пример я взял наобум.

Я уже вспоминал, как в «Отелло» изображали бурю на Кипре: гремел гром, и развевались плащи. Это, правда, было давно, но то, что это было ужасно нелепо, помнится с ясностью до сих пор.

И вот в борьбе с той нелепицей постепенно рождалась мысль, что нужна какая-то сухость. Что нужен жесткий

рисунок *смысла* — и будет сцена на Кипре. И совсем не нужно дурацкой вертушкой имитировать ветер, поскольку это убого.

Но вот я сегодня смотрю спектакль Жана-Луи Барро про Колумба. Колумб где-то в трюме, закован в цепи. На сцене — огромный парус и *буря*.

Да, да, та самая буря, которую я отрицал на театре, поскольку театр не кино, а бутафорская буря не буря.

Но вот — бутафорская буря, а как красиво, и страшно, и как похоже на правду, хотя театрально.

Какой-то явно новый прибор, по силе света резко отличный от старых прожекторов, то и дело дает молниеносные вспышки, и парус становится ярко-белым, прозрачным и сразу же черным. И небо за ним на миг до боли в глазах освещается и сразу же гаснет. А ветер и гром даются не дрянной ручной машинкой, а стереозаписью высшего качества. И все это вместе — так звучно, *так* ярко! Так мощно. Я вижу *такой* белый цвет и *такой* вдруг черный, какого не видел раньше. При этом трое актеров, владеющих телом, *так* бросаются к толстым канатам и *так* возвращаются вновь на площадку, что это уже совсем не хочется отрицать.

На сцене воссоздан сказочный мир настоящей бури.

И, вспоминая глупые свои детские театральные впечатления, я думал: вот такие бы театральные сказки, на которых взрослые сидят тихо, с лицами такими же прекрасными, какие бывают у детей. А если еще и сюжет о жизни Колумба, сюжет трагический, но притом рассказанный не без юмора, однако от этого не ставший менее значительным...

Молодой человек влюбляется в женщину, которой исполняется восемьдесят лет, — не правда ли рискованный сюжет? Прибавьте к этому еще, что у молодого человека любимое занятие — шутить вот каким образом: он пугает

домашних угрозами, что повесится. Смешно, да? Или тесаком, которым рубят мясо, он вдруг отрубает себе кисть руки, вернее, смастерив искусственную руку и ловко спрятав ее в рукав, он будто бы отрубает живую руку. Его любимое занятие — ходить по кладбищам, где он и познакомился с той самой старушкой. И вот, придя однажды домой, он сообщает матери, что на этой старушенции он собирается жениться.

Все это из того арсенала пьес, которые мы обычно высмеиваем за их абсурдность и жестокость. Есть, разумеется, такие пьесы, а раз они *такие*, то и высмеивать их стоит. Только не надо бы высмеивать не читая, а пользуясь рассказами третьих лиц, которые и сами-то, наверное, не читали и не видели их, а только слышали, что будто бы в такой-то пьесе есть абсурдность или жестокость.

Хотя, повторяю, трудно отрицать, что глупость существует в мире. В каждом деле, точно так же как в грибах, нужно уметь отличать, где белая поганка, а где опенок. Однако то, что у опенка нет того величия, какое есть у белого гриба, еще не значит, что опенок — белая поганка. А мухомор, напротив, очень величав, но это тоже еще не значит ровным счетом ничего.

Спектакль, о котором я стал рассказывать, привез тот же Барро. Хотя сюжетная канва, которую я привел выше, нам достаточно чужда и вид повешенного тела уже в самом начале спектакля не предвещал для нас ничего хорошего, зал почти с первой минуты стал понимать и принимать все, что исходило со сцены. Ибо нетрудно было разгадать, что под всеми этими нелепиками лежит нечто другое, чрезвычайно серьезное, более того, необыкновенно душевное, несмотря на все грубые шутки вышеупомянутого свойства. Это был гротеск о пустоте юности, гротеск довольно-таки добродушный, потому что за всеми этими его «шуточками» скрывалось что-то, как это ни странно, симпатичное, скрывалось какое-то ожидание другого, иного, светлого

содержания. О, как ужасно, когда в искусстве, да и, наверное, в самой жизни видимое принимают за сущее. Но на этот раз все это видимое не заслоняло от нас сущего. Оно вот-вот должно было раскрыться перед нами. И оно раскрылось в этой странной любви старушки и молодого человека. Собственно говоря, это была не больше чем любовь бабушки и внука, вернее, *не меньше*, чем подобная любовь. Вероятно, не один человек знает, что это такое — любовь малыша к своей бабушке, в результате которой он часто познает все секреты жизни, поэзию ее, всю жажду жизни.

Но ведь это театр, и он допускает гротеск, и «малыш» был огромного роста. Ну и что же! Старая женщина научила его быть чистым и свободным, она научила его дышать, а не задыхаться. Она сделала его таким, что он сумеет быть веселым, даже если доживет до восьмидесяти.

Она приняла яд и умерла, сказав себе: довольно. Потому что жизнь была уже прожита. Однако женщина была весела до последней секунды. И потом, когда она умерла и он *откричал* свое горе, заиграла веселая музыка, ибо так завещала *она*.

Артистам дарили не только цветы, но конфеты, игрушки, воздушные шарики и еще сделанных из бумаги птиц. А Барро досталась большая смешная прозрачная сумка с коробкой конфет. Все это было празднично, хотя сам спектакль был весьма и весьма драматичен.

А потом, через день, я стал вспоминать про пьесу Арбузова «Сказки старого Арбата». А ведь что-то можно было сделать из этой пьесы. Пожалуйста, вспомните ее сюжет. Но что же? Неужели мы глухи к подобным вещам? Там старику всего шестьдесят, и он влюбился в девчонку. Но нам это казалось излишне литературным. Почему? А девчонка влюбилась в сына этого старика. Какая драматичес-

кая коллизия. Но я уже в прошлой книге много писал об этом.

А сейчас только вспомнил с досадой, что этот спектакль я проиграл. В том смысле, что я не выиграл его.

Читая что-либо, я меньше всего читаю, «про что» тут. Нет, разумеется, я понимаю, «про что», допустим, чеховские «Иванов» или «Дядя Ваня». Но Чехова я не за то люблю, что пишет он *о том* или *об этом*. А потому, что за всем, что бы ни писал он, скрывается кто-то, кто так мне близок и симпатичен.

Собственно, даже и не скрывается, потому что разве автору можно скрыться? Даже если бы он этого очень хотел. Но Чехов, по-моему, и не хотел даже.

Впрочем, он и не думал о себе, когда писал, и это отсутствие сосредоточенности на самом себе тоже характеризует его.

Чехов — интеллигентный человек, но что такое эта интеллигентность — его знания, культура, начитанность, хорошая «родословная»? Не знаю, как насчет начитанности, но «родословной» у него никакой не было. Как говорится, интеллигент в первом поколении. И все-таки — *какой* интеллигент!

Потому что слово это, как известно, обозначает не то, что у тебя была замечательная бабушка или что ты, допустим, прекрасно знаешь языки. Здесь важно другое — тонкая у тебя психофизическая организация или не тонкая.

Разумеется, рождаемся мы не с одинаковой психофизикой. Вполне возможно, что бабушка и знание языков тоже имеют значение. Но Чехов на примере своей жизни доказал, что помимо всего этого есть еще что-то, что имеет силу, и тогда из кого-то, кто почти неотличим от другого, вырастает некто *особенный*.

Говорят, Толстой сказал, что Чехов напоминал ему женщину. Вероятно, какая-то особая деликатность была в его вполне мужском характере. Именно в мужском, ибо какая женщина сможет сделать хотя бы то, что сделал Чехов на Сахалине, включая само решение поехать туда? Нет, пожалуй, женщина тоже сможет сделать подобное, тому есть примеры, но такая женщина, у которой есть *мужество*.

Так не самое ли это прекрасное соединение на свете — женской нежности и мужества? Впрочем, назовите это соединение как-нибудь иначе, пускай это будет что угодно, только не у всех это «что угодно» есть, а у Чехова *было!*

Хемингуэй, говорят, был охотник, смельчак, ходил в толстом свитере, имел успех у женщин, не боялся войны, был *солдатом*, писал стоя...

Ну, а Чехов был не таков. Он был болен, и скромнен, и замкнут, и одинок.

Как грустно смотреть на эту фигуру в длинном неновом пальто и на эту немодную шляпу. И это пенсне на шнурочке и этот застенчивый взгляд. И грустно и как-то прелестно видеть это.

А письма его к жене, или к Горькому, или к Авиловой. Сколько там скромного юмора, такта и скрытности под шуточной маской.

Говорят, что, гуляя по Ялте, он слышал, как кричали мальчишки: «Антошка Чахотка, Антошка Чахотка». Слыша это, он ухмылялся и шел себе в сторону набережной. И воображал себе «даму с собачкой», быть может.

Но вот почему Хемингуэй, мужественный охотник, убивший такое количество львов, вдруг написал «Фиесту»? Такой охотник, боец — и вдруг «Фиеста»? И кончил так драматично жизнь. Значит, и тут не только «сила». Значит, и тут эта «святая смесь»?

Я прочел интересную статью И. Соловьевой о постановке «Месяца в деревне» в МХАТе в 1909 году. В 1909-м! «Вы подумайте!» — как сказал бы Симеонов-Пищик.

Когда я читал, мне хотелось, чтобы там, у Станиславского, все было бы *иное*. Мысль, что ты лишь повторяешь пройденное, не вдохновляет, когда начинаешь свою работу. Хорошо бы узнать о старом и понять, что придуманное тобой не похоже на старое, да к тому же еще и имеет свой смысл. Так думал я, приступая к чтению статьи об этом спектакле.

Но с другой стороны, очень хотелось простых подтверждений правоты собственных мыслей. Все же твоё изобретение не должно быть выдумкой. Какая цена выдумке? А если это не выдумка, а находка, то, несмотря на всю разницу лет и лиц, что-то коренное должно совпадать в прежнем и в твоей находке.

Вот почему я так обрадовался, когда прочел, что Станиславский рассматривал эту пьесу в некотором роде как этюд о страсти. Прямой и смущающей страсти — даже так.

Что и тогда существовало беспокойство, как бы такая пьеса не прозвучала «барской затеей». «Долг и страсть», «честь и страсть» — вот действительно темы.

Наталья Петровна — женщина мятущаяся, потерявшая самообладание. Тут в диванной, — считал Станиславский, — должны произойти буря и извержение.

Станиславский думал о подвижности энергии в этой пьесе, о скорости, не дающей ей ненужной плотности, делающей ее материю сквозной. Какие там кружева? Наталье Петровне опостылело их плести.

Книппер-Чехову упрекали, что в ней здесь мало тургеневского. Наталья Петровна, уходя после одной из сцен, открывала дверь вслепую, толкая ее коленкой.

Однако что бы ни говорили критики, Станиславский считал, что надо ставить пьесу, а не инсценировать влиятельные суждения о ней.

В разборе линии Ракитина у Станиславского ни доли водевильной легкости. Ни доли снисходительного отношения к образу. Рыцарская безупречность Ракитина. Ислаев — того же высокого рыцарского круга, что и Ракитин. Как прекрасно это ощущение *величайшей серьезности происходящего!* Но беспокоит это подчеркнутое благородство. Ведь режиссеры, как и скульпторы, работают в материале. Я не хочу сказать, что у современных актеров перевелось благородство, но и когда оно есть, проявляется это благородство как-то иначе.

Ракитин у Станиславского даже в гневе органически не мог повысить голос. Станиславский говорит, что не следует играть «дымку», а следует развить основы чувств, но потом, однако, добавляет, что, развив их, надо закрыть приспособлениями. То и дело он помечал для себя: *корсет*.

Так вот, что означает развить основы чувств, я, кажется, понимаю, а вот относительно «корсета» хотя и понимаю, но боюсь, что такое нам удастся гораздо менее, чем той же Книппер, которую кто-то считал в этой роли не тургеневской.

Нет, за женщин я не так боюсь, а вот мужской мой состав далеко не «корсетен».

Впрочем, в корсет кого хочешь можно затянуть, однако не потеряют ли мои мужчины от этой затянутости долю своих выразительных средств? Слишком уж большая разница между теперешним мужским типажом и тем типом мужчины, представителями которого были Тургенев, Станиславский, Ракитин.

И нужен ли теперь этот «корсет» в современных тургеневских спектаклях?

Все это, разумеется, может показать только сама работа, репетиционный процесс.

И если «корсета» не будет, то не потому, что мы разболтаны, а потому, что в сегодняшнем жизненном материале приходится искать нечто иное, чтобы выразить суть старой пьесы.

Соловьева пишет в той же статье, что в период оплакивания уходящих дворянских гнезд художественные произведения часто носили характер прощальной описи прежнего мира.

В журнале «Старые годы», например, рассказ об имениях выглядел часто как опись перед пожаром, притом так, словно было известно, что пожар непременно будет.

Немирович-Данченко в близком этому духе задумывал «Месяц в деревне» еще за семь лет до постановки спектакля Станиславским.

Однако последний имел такую особенность: он разбирал пьесу абсолютно непосредственно, будто не зная ничего, кроме текста самой пьесы. Потому никакая мода не касалась его разбора.

И все же эпоха, которая была и ему близка, накладывала стилевую особенность на его сверхживое и непосредственное воображение.

Но с каждым уходящим годом все труднее воскрешать старое, не впадая в стилизаторство, не умерщвляя живую душу замысла воскрешением старого быта.

Как прекрасно, что есть Толстой, Чехов, Диккенс, Хемингуэй и другие. Как прекрасно, что вечером, когда после работы осталось какое-то время, ты можешь взять с полки старую книгу и развернуть ее. Ты разворачиваешь ее, допустим, на двести шестьдесят четвертой странице. Ты, разумеется, уже читал этот рассказ Хемингуэя. Он называется «На сон грядущий». И вот — на сон грядущий — ты уже в который раз будешь читать «На сон грядущий». Тебе этот рассказ интересно читать не в первый раз не оттого, что там есть что-нибудь сюжетно захватывающее. Там нет ничего такого, там просто человек не может заснуть и рассказывает, о чем он думает в то время, когда ему не спится. Ведь человек может думать о чем

угодно, если у него бессонница. И то, о чем он тогда думает, может быть, больше всего и выражает его. И хотя Хемингуэй пишет будто не про себя, я вижу, что это именно он не спит и что это он думает о том о сем, чтобы скорее дожидаться рассвета. И то, о чем он думает, вызывает во мне такое чувство привязанности к нему (хотя не скажу, что, когда мне не спится, я думаю даже приблизительно о том же самом). Впрочем, я не помню, о чем я думаю, но эта *его* бессонная ночь отчего-то тревожит меня и заставляет читать и читать от двести шестьдесят четвертой страницы и дальше.

Он пишет, что вначале старается думать о рыбной ловле, вспоминая все ее подробности, хотя бы те, когда приходится искать червяка, а его нет.

Он перебирает в памяти все возможные подробности этих поисков, и когда приходит к выводу, что червя достать негде, он вспоминает, что можно насадить на крючок саламандру, но та очень цепляется лапками за крючок. Поэтому он только однажды насадил на крючок саламандру и никогда не брал сверчков, потому что они на крючке извиваются. Затем, если утро еще не наступило, он может думать о речке, которую он хорошо знает. Он мысленно проходит от камешка до камешка по всем ее изгибам, стараясь не пропустить ни одного сантиметра. А если ночь еще не кончилась, то можно начать все сначала, только в обратном порядке. Но иногда ему хочется вспоминать всех людей, которых он когда-либо знал, только нужно не пропустить ни одного и успеть за всех помолиться. Ну и, разумеется, вспомнить отца и мать.

У его отца еще с детства была коллекция всяких за-спиртованных гадов, но в некоторых баночках спирт успел немного улетучиться за долгие годы и спинки змей обнажились и побелели. Когда переезжали в другой дом после смерти бабушки, мать все эти банки, а с ними и еще другое барахло бросила в костер. А отец как раз возвращался с охоты.

— Это что такое? — спросил он.

И мать объяснила, что занималась уборкой.

Тогда отец ногой поддел что-то в костре и попросил принести бумагу. Он вытащил из костра все, что можно было спасти, завернул и, идя к дому, сказал только, что самые лучшие наконечники для стрел пропали.

Но иногда, когда совсем не спалось, тот, о ком пишет Хемингуэй и кто в моем восприятии так похож на него самого, разговаривал со своим вестовым. И вестовой говорил ему, что надо жениться и тогда на душе будет спокойно и мирно. Они говорили очень тихо, боясь разбудить других, спящих. Правда, вестовой не так уж сильно боялся разбудить остальных, и приходилось, очень деликатно, приглушать его голос. И когда вестовой засыпал, действительно хотелось думать о девушках, но они вскоре расплывались в памяти, в то время как, думая о реках, он всегда мог вспоминать все новые и новые подробности.

Вся эта бессонница была рождена одной из военных неприятностей, когда показалось, что во время взрыва твоя душа вырвалась и улетела куда-то, правда на время.

А теперь, когда наступала ночь, страшно было заснуть, так как душа, казалось, именно в эти минуты может уйти навсегда.

И потому он не спал, а слушал, как спит его вестовой, который не сомневался в пользе женитьбы и думал, что она улаживает все.

За что Наталья Петровна полюбила студента? Правда, такой вопрос, когда речь идет о любви, всегда нелеп. И все же? За то, что он на десять лет моложе ее? Природу того, как приходит любовь немолодого мужчины к совсем молодой женщине, я, пожалуй, мог бы ощутить. Что же касается женщины, то мне всегда каза-

лось, что молодая женщина, а Наталья Петровне всего двадцать девять лет, чаще всего тянется к человеку более зрелому. Но рядом с Натальей Петровной мужчин — двое. Впрочем, возможно, Ракитин кажется ей рафинированным слюнтяем. (Играть его именно таким было чрезвычайно глупо.) А муж представляется ей бирюком. (Хотя и его бирюком играть не следует, ибо человек он весьма достойный, славный, добрый, только не по тем законам живет, по которым хочется жить Наталье Петровне.)

Но почему именно Беляев вызвал в ней интерес? Только потому, что в той относительной пустоте, в которой она живет, нет никого? Никого нет, кроме ей известных и довольно-таки постылых людей?

И вдруг — новое лицо, молодое, живое, умное. Вместо вечных скучных разговоров мужа о хозяйстве и «джентльменской» утонченной болтовни Ракитина вдруг молодой человек, который дышит свободой, независимостью какой-то...

Любовь ведь по своей природе, вероятно, чувство совсем не однородное. У одних она возникает на основе страсти, у других — на основе почти материнской нежности, жалости, заботливости. У третьих — как следствие преклонения перед кажущимся или не кажущимся богатством внутреннего содержания другого человека. И т. д. и т. п.

У Натальи Петровны любовь началась, мне кажется, с ревности, даже с зависти. Внезапно, совершенно неожиданно для нее, оказалось задетым ее самолюбие. Приехал новый учитель. Он молод, независим и до чрезвычайности к ней равнодушен. Для этого человека, приехавшего откуда-то *извне*, она не представляет никакого интереса. Она часть дома, как вот эта витая колонна или этот деревянный стол на веранде. Так ей, во всяком случае, кажется. И это не только обидно, это повергает в самые грустные размышления о себе, о своей жизни, о своем возрасте.

В его отсутствующем взгляде всегда вежливое безразличие. Он приехал послужить, заработать деньги и уехать. И она задета этим кажущимся его превосходством.

Невероятно досадно, даже больно ощущать себя вне поля зрения стоящего человека. Она из-за этого как бы теряет веру в себя, начинает чувствовать возраст, свою вынужденную провинциальность и прочее. С этого начинается, а оглянешься — уже кажется, что влюблена безумно, и больше уже нет сил думать ни о чем. Все в доме подчиняется теперь его присутствию и зависит чаще всего от выдуманных ею же самую нюансов его поведения. Начинается некая болезнь, столь свойственная людям и хорошо им известная. Одна из психологических болезней, которые так интересно рассмотреть, изучить. Разве это менее интересно, чем исследование врачом недуга физического?

Разумеется, изучаем болезнь мы, а не Наталья Петровна, которая ни в чем не может отдать себе отчета.

Врач пишет диссертацию об одном из многочисленных вирусов гриппа. А писатель пишет пьесу, изучая существеннейший вариант любовного недуга, длящегося не три-четыре дня, а месяц и наносящего человеку такие раны, на которые грипп, слава Богу, не способен. О каждом психологическом недуге человека мы много думаем, мы в каждом постигаем себя, нрав свой, привычки, свое человеческое бытие.

Итак, для студента Наталья Петровна, как она сама считает, значит не больше, чем вот эта этажерка в детской. А Верочка замечена им. С Верой он как с равной, как со своей. Там, видно, какая-то близость, какая-то радость, какое-то естественное желание ходить или сидеть вместе, смеяться, болтать, а быть может, даже и обниматься.

Она же, Наталья Петровна, — хозяйка, мамаша, часть барского дома, где есть муж, есть Ракин, где горничные

и кухарка. Она не то чтобы влюблена — поначалу она уязвлена. Уязвлена отброшенностью, ненужностью. В этой его отчужденности — для нее какая-то тайна, которую хочется постичь.

Такова или не такова природа ее интереса к нему, но эту природу надо понять. Тут губительна приблизительность или условность. Тут должно быть понятно, что происходит в данном, конкретном случае. Страсть ли, зависть, интерес к *незнакомому* — что тут? Нет любви в *общем виде*. Говорят, что у автора *все* написано. Может быть. Но любой комментатор, любой актер, режиссер будут невольно смотреть «от себя». Хотя и будут стараться все изучить, читая текст сотню раз и т. д. А в конце концов все решится актером. Кто он такой, в чем он найдет себя в этой роли? В чем он станет отличным от тех двух мужчин?

И от Натальи Петровны зависит. Что конкретно сыграет актриса в своем отношении к нему? В чем зерно ее увлечения? Где начало?

У поляков в спектакле студента играл заурядный *студент* — худенький, гибкий, и только. Он ловко прыгал, очень смущался, видя Наталью Петровну. Возможно, ей было ясно, за что она любит его, но мне это *не было* ясно. Она смотрела влюбленно, и больше ничего.

Она его любила лишь по сюжету, не больше.

Но если не по сюжету, а будто *на самом деле*? Каков он сам и в чем сердцевина ее отношения к нему?

Избежать здесь абстрактно-нежного взгляда Натальи Петровны... В этой любви нужно бы вскрыть какую-то ярость, чтобы отчетливее выразить драму *невозможности, неосуществимости*.

Интересно сделать так, чтобы настроение Натальи Петровны колебалось от бурного желания участвовать в какой-то игре с Верочкой и студентом, в их беготне, азарте

и прочем (и она это делает) до полной мрачной отчужденности, когда Наталья Петровна, замкнувшись, смотрит на всех со стороны и чуть ли не с ненавистью.

Когда читаешь большого писателя, допустим Толстого, то в строении каждой фразы чудится какая-то тайна. Именно само построение фразы как бы вовлекает тебя в некую таинственную глубину. Это похоже на такое ощущение: когда едешь по морю и смотришь на воду, то сразу понимаешь, что это не какая-нибудь обмелевшая речушка, а *море*. Ведь как-то по-иному воспринимается вода, если она глубокая. Разумеется, говоря о достоинствах писателя, упоминать воду, даже глубокую, — рискованно. Но что делать, если на ум пришло именно такое сравнение?

Я не могу заставить себя читать книгу, где первая, или, пускай, пятая, или пятнадцатая фраза не дадут мне почувствовать, что тут глубина огромна. Что я плыву, а подо мной не три, а сто три метра. Вода кажется иной густоты, когда глубока.

Хемингуэй пишет короткой фразой, Толстой — длинной. Но ведь это не имеет значения. Даже в самой короткой или в самой длинной фразе можно быть пустым. Но когда читаешь Хемингуэя, то немеешь от *тайны*, ибо в глубине ведь всегда тайна. О, как таинственна все та же вода в море, когда ты смотришь в нее! И в длинных строчках Толстого — тайна, и, только начав читать, ты уже читаешь, читаешь, не отрываясь, потому что эта тайна тебя поглощает, тебе надо постичь ее. И так от строчки к строчке ты вытягиваешь в себя весь этот смысл, будто священную жидкость через соломинку.

Я сел перечитывать Булгакова, перед тем как выступить на одном собрании, посвященном его памяти, сел на десять минут, чтобы вспомнить, хотя и не забывал вовсе,

но так, из честности. И остался сидеть так долго, как только мог, хотя почти все помнил дословно. Так моряку, наверное, не наскучит плыть по океану. Разве океан может наскучить? Он может вымотать, от него можно устать, но скучно быть не может. Впрочем, моряк, поправит меня, и тогда я соглашусь, что примеры мои, возможно, неверны. Однако, надеюсь, они *ясны*.

Я знал, что именно здесь и сейчас появятся Воланд, Коровьев и Азазелло, и все равно эти фразы были таинственны для меня, и я читал их, может быть, даже со страхом. Если хотите, Бог с ней, с водой, пускай это будет гроза: когда она подступает, в воздухе что-то случается, во всем освещении, в запахе, в настроении, и сколько бы раз ты ни видел грозу — все равно наскучить она не может. Я уверен, в искусстве такое приходит от степени напряжения чувства и мысли. А эта степень рождается не в час, и не в день, и не в два, а в целую жизнь, она идет от накала всей жизни, пускай у кого-то короткой.

Снимая дачу, я слышу рядом соседей. Они бренчат, как пустые ведра, все сразу, без толку, весь долгий день. Они отдыхают, но я через отдых вижу и их работу и то, что своего ребенка они воспитывают *пустым*. О, как они все говорят, не слыша друг друга, как тарахтят — не в виде *разрядки*, а повседневно, ежесекундно. Как папа кричит на ребенка! Он, кажется, сердится? Смотрю сквозь забор и вижу: он моется, фыркает, а то, что кричит, — это так, пустяки, и мальчик знает, что папа лишь болтает, и потому продолжает делать то, что делал, чем папа, кажется, был недоволен. Но что на даче! А в наших компаниях, где мы по целым вечерам судачим ни о чем, закусьвая и выпивая. О, Господи, упаси меня от этих вечеринок.

Но, кажется, я далеко ушел от моря и от Хемингуэя, от Толстого и Булгакова. Пойду-ка лучше почитаю «Мастера и Маргариту».

С великим, конечно, опозданием прочел статью Кугеля о Чехове. Как он Чехова «раздевает».

Подбирал, мол, Чехов в своих записных книжках одни смешные фамилии. Видел во всех одно только смешное, был холоден, тосклив и кругом видел только тоску. И все оттого, что без веры жил и был к тому же смертельно болен.

Так пишет Кугель и очень доволен собой. Он просто счастлив, что пересчитал все смешные фамилии, поставил их в ряд и уличил — вот чем занимался Чехов! Но в чем холодность и в чем тоскливость? Может быть, в том как раз, чтобы в книжке великого человека умудриться увидеть только смешное и мелкое. Вернее, не то что увидеть мелкое, но именно как мелкое воспринять.

У других юмористов тоже встречаются смешные фамилии, но у Чехова такой же, кажется, камень, упав в воду, создавал иные круги.

Может быть, с точки зрения науки так не бывает. Но у художников тот же *знак* может иметь совершенно иной смысл. И уж критик-то должен это понять. Чехов только начинал с юмора, а потом оставались, может быть, лишь внешние его приметы. И за смешной фамилией — совсем другой простор.

Но вот приходит очень умный критик и очень надменный, и там, где нужно почувствовать и понять, он очень бойко пишет, он очень любит свою бойкость.

Есть, допустим, Рембрандт, а есть, допустим, Дега. И вот стоит перед ними надменный критик, уже давно понявший Рембрандта. Теперь он разносит Дега, если не видит у него мощности красок или считает, что темы *не те*, что у Рембрандта. Он не хочет понять, что существует *очень много миров*. И каждый не просто нужно *определить*, но *почувствовать*. И раскрыть этот мир, но только без позы Великого Человека, который будто бы знает все и про веру, и про неверие, и про болезни. Чехов часто писал

про отсутствие веры. Другие же часто пишут, что *верят*. Но что из этого?

Чехов любит в «Трех сестрах», допустим, Ирину, любит барона, но он не умеет об этом писать открыто. Он такой человек. Затем, он не любит Соленого, но он способен его понять. И он жалеет этого Соленого. У Чехова — целая армия тех людей, про которых он хочет сказать. Но при этом Чехов часто хандрит, по многим причинам. Вместе с тем эту армию он *показал, раскрыл*, мы узнали ее. Несмотря на свою хандру и болезнь, он был убежден, что такая армия *есть* и мы должны о ней *узнать*. В этом была его *вера*.

Мой бывший студент, уже несколько лет мыкающийся в поисках подходящего творческого дела, показал сегодня свою очередную «вечернюю» работу, то есть небольшой спектакль, приготовленный вне урочного времени. Это была пьеса, которая, кажется, идет во многих наших детских театрах, пьеса о молоденькой художнице, рано умершей, о Наде Рушевой.

Участвовали актеры, которых я не знал, ибо одни только кончили театральную школу, другие существуют в разных театрах на незаметном положении. Спектакль, который шел час, показался мне лишь на четверть интересным, но его участники, да и сам режиссер вызвали симпатию, которая, если тут применимо такое выражение, *не улеглась* до сих пор, хотя прошло уже целых полдня. Во-первых, это были люди прелестные внешне. О, это совсем не мало, когда актеры выглядят *прелестно*. Вряд ли у кого-то из них были деньги на особенные туалеты, но как удачно каждый из этих молодых людей был одет.

Они так были одеты, что могли и упасть на пол, если бы этого требовала мизансцена, но в этой же одежде

смогли бы безбоязненно появиться и в театре, среди зрителей,— и там это выглядело бы хорошо. Так, пожалуй, стали одеваться сравнительно недавно. И как эта одежда идет молодым! Мне кажется, что эти свитера, брюки и юбки можно надеть на уродов и они станут выглядеть лучше, но те молодые люди, о которых я сейчас пишу, ко всему еще были и не уродами. С какой легкостью и пластичностью молодой парень влезал куда-то под потолок, держа в руках табуретку, которая в данный момент изображала киноаппарат. Потом он прыгал вниз и садился на пол с этим табуретом, и я думал, что в сегодняшнее драматическое искусство обязательно должен войти элемент пантомимы и что оплывшие и неспособные к пантомиме люди вовсе уже и не драматические актеры.

А как двигались и как танцевали девушки, и описывать не стану, скажу только, что, глядя на них, я с обидой думал о своем возрасте. Как они знают, что им идет, как ловко подвернуты старые джинсы. Я невольно вспомнил Гоголя, который, принимаясь описывать дам, сообщал нам, что не станет этого делать, ибо сделать это невозможно.

Пьеса эта — Анны Родионовой. Она о том, что жизнь девочки Нади проскочила как миг, она умерла в семнадцать лет, успев набросать сотни прекрасных рисунков, столь же неуловимых и мимолетных, как и ее собственный облик.

Но как передать этот миг, эти мимолетные разговоры с одним, другим, третьим, как запечатлеть эту мгновенность ее жизни, ее мимолетное счастье и мимолетное одиночество?

Ведь наши сценические средства столь грубы, тяжелы по сравнению, допустим, с музыкой или живописью. Наша «вещественность», «телесность» мешает часто проявлению всех этих легких, но столь существенных движений души. Как сделать что-то в драме, что было бы родни мелодии

Моцарта или неким странным, неземным созвучиям Прокофьева? Как передать со сцены то, что сделал бы невесомой кистью своей Ренуар или столь же легкой, хотя и такой жесткой кистью Модильяни? И вот поверите ли, что намек на эти странные ритмы, эту изменчивость красок, намек на это *воздушное прикосновение* к тексту я, честное слово, увидел в спектакле своего пока что еще не устроенного студента. Нет, три четверти там было сделано неверно, но целая четверть была хороша. Целая четверть! Я вспомнил, что когда-то было создано много студий и там искали, и пробовали, и даже находили иногда что-то, из чего потом рождалось *новое*. Но где они, эти пробы, почему их нет? И в какую сторону после нас будет двигаться драматическое искусство?

Процесс опьянения Кассио нужно изложить перед публикой *медленно*, «*по складам*», с момента, когда тот отказывается пить, и до момента, когда он ранит Монтано.

Но это совсем не так просто — изложить по складам.

Нужно почти *пантомимически* воссоздать процесс усиленной работы мозга Яго над изобретением дальнейших ходов интриги. А закончить эту напряженнейшую пантому внезапным расслаблением...

Придумал!

Яго рисует Родриго картину влюбленности Дездемоны и Кассио. Он столь реально фантазирует, что после ухода Родриго сам остается под впечатлением своей фантазии. Во всем этом — зловецкий юмор.

...Дездемона все время говорит Отелло о необходимости простить Кассио. Станиславский замечает, что делает она это из уверенности, что мавра следует воспитывать в традициях гуманизма. Так повелось с начала их знакомства и продолжается теперь; хотя условия сильно изменились, но Дездемона не замечает того, что о Кассио говорить не следует.

Я гордился десятком своих находок, но оказалось, что все это уже давно открыл Станиславский.

И как он все эти находки описывает, как *славно* описывает и как понятно!

Проходя мимо гардероба, я слышал, как горластая наша дежурная, замолкнув, слушала по радио чтение глав «Воскресения». Одеваясь и выходя, я тоже услышал то место, когда Нехлюдов и Катюша поцеловались один раз, потом другой, потом посмотрели в глаза друг другу, как бы спрашивая, стоит ли целоваться в третий раз, и, видимо, придя к заключению, что стоит, поцеловались *в третий*. Долго еще этот текст стоял в моей памяти, и я думал: какой *анализ секунды*.

И Станиславский в «Отелло» так за секундой секунду проходит, ничего не оставив неясным. Но у нас ведь теперь «XX век, танки, самолеты, другие будто ритмы», и мы под этим предлогом все пропускаем, что происходит между людьми именно в области тех нюансов, которые и есть дыхание жизни. Без этих нюансов актер только *робот*. Он сможет поцеловать и раз, и два, и три, но взглянуть в глаза и понять, стоит ли именно в третий раз целовать,— он, этот робот, не сможет, конечно.

Однако анализ — вещь относительно медленная. А в жизни все — мгновение. И на сцене, в конечном счете, все должно быть мгновенно, без лишних задержек, но *после* анализа и *на основе* его.

...Когда внутренний рисунок точен, когда каждый поворот психологии ясен, вчуждан в сознание, можно начать играть быстро, ибо в самой природе все реакции, все оттенки, все проявления действий — все протекает стремительнее, чем это делается нами на сцене. При точности проживания всяческой мелочи — найти нужный темп!

В таких сценах, как подслушивание Отелло, надо прибегать и к смелым постановочным приемам, не ограничиваясь чисто бытовым построением. Тут нужен резкий формальный и ритмический рисунок.

Когда отменяются репетиции по болезни актера или по другой причине, я тоже заболеваю, только уже психически. Я маюсь до вечера с навязчивой мыслью, что *время проходит*, и мне кажется, будто я ощущаю это пустое движение. Отдыхать? Но я не умею. Заниматься другой работой? Да, я делаю это, но та работа, какая была запланирована, мучит меня.

Я еле дожидаюсь завтрашнего дня.

Ах, как хорошо быть живописцем и не зависеть ни от кого — встал, взял в руки кисть и рисуй себе!

Хорошо бы, конечно, узнать, что в свою очередь мучает их, живописцев?

— Анатолий Васильевич, у актера X заболели зубы.

— Анатолий Васильевич, сегодня по ошибке забыли вызвать актрису Y.

— Анатолий Васильевич, актер Z почувствовал, что у него колет сердце.

Все это так, и обмана тут нет, но отменяются репетиции, и я думаю: «Неужели кто-то надеется, что *время стоит* и что *мы все успеем?*»

Мы много раз меняем начало «Отелло». Пусть лучше Яго еле заметным кивком поманит Родриго, тот подойдет, и оба они выйдут вперед, а остальные так и будут сидеть на большой скамье.

Выйдя вперед, Яго и Родриго обернутся к сидящим и долго будут смотреть на них. Там, в глубине, остались жертвы интриги Яго. Пускай зал замрет в предчувствии того, что должно здесь свершиться. А затем, отойдя в сторону и продолжая показывать на сидящих, Яго начнет говорить, как ненавидит он мавра. Надо *не быт* запланировать, а *тему*.

Между Бранцио и Дожем происходит удивительный разговор. Но, чтобы смысл его стал понятен, этим мужчинам нужно очень серьезно играть. Я видел однажды Дожа, который почему-то был смешным старичком. Раз его роль маловата, надо придумать характерность — вот заблуждение актеров.

Между смешным старичком и тем другим, довольно плохим артистом, который играл Бранцио, путного не было ничего.

Между тем, по Шекспиру, у них, как я уже написал, разговор *удивительный*.

После того как дочка Бранцио предпочла мавра, Дож, решив утешить отца, сказал ему, что надо легко относиться к несчастью. В ответ сенатор спросил, отчего же Дож легко не относится к мысли о взятии турками Кипра? И дальше в резких словах он дал понять, что только чужое горе может легко восприниматься. Сильнейший разговор такого свойства должен быть понятен каждому.

Но как его понять, если сам артист не понимает, играет в этом месте что угодно, но только не серьезнейшую тему.

Когда речь идет об *общих* видениях или об *общих* трак-

товках, я вынужден не соглашаться даже со Станиславским.

Ведь творчество *лично*, и у меня *свои* трактовки. Возможно, объективно они и хуже, но чувствовать и мыслить так, как *он*, я, к сожалению, не в силах. У меня и быт другой и все привычки и знания другие. И все другое, что *вокруг* меня. Совсем другое, чем то, что окружало Станиславского. Отсюда — разница трактовок.

Однако когда начинается мастерство, когда Станиславский производит свой разбор, то тут становится не по себе!

Потому что нет ни фразочки в тексте, какая была бы не разработана. Все связи там найдены, все одно с другим сопоставлено, все имеет точнейший рисунок внутренней жизни. Ничего не оставлено на «игру». Ибо игра должна возникнуть на базе точного разбора.

Такого разбора, как делали Толстой и Чехов, как делал Шекспир. А не такого, как делает некий режиссер, спешащий, мельтешащий, шумящий, пускающий себе, актеру и публике лишь пыль в глаза.

Во всякой страсти есть свои неторопливость, точность.

Даже истерика имеет свой внутренний план.

В жизни — все это *жизнь*. А в искусстве — разбор, анализ, построение, рисунок, а потом уже истерика, если она, конечно, необходима.

В общем, в Шекспире нужно всего лишь четыре *всплеска, вспышки*, а в остальном — тишина точно развивающегося смысла. В такой тишине куда больше эмоции, чем *в шуме*.

Изображать *место действия*, мне кажется, не имеет смысла. Допустим, не стоит изображать в «Отелло» Венецию или Кипр. Не стоит изображать зал, где заседает сенат. Не стоит изображать спальню Дездемоны. И т. д. и т. п. Не стоит. Не только потому, что при-

дется тогда делать десять декораций и менять их одну за другой, крутя, скажем, при этом круг, что само по себе надоело и устарело.

Впрочем, можно найти и другие способы смены оформления, но стоит ли доказывать, что даже лучшим образом найденная техника перестановки не оправдывает изображения именно места действия. Уж очень этот прием теперь элементарен, даже если выполнен прекрасно.

Правда, часто находится такое место действия, которое как бы в корне меняет ваше шаблонное представление о происходящем. Так, допустим, в «Фигаро» в МХАТ придумана была свадьба на *заднем дворе* графского замка. Это уже не просто место, где происходит действие, а *трактовка содержания*. Прибавьте, что эта трактовка к тому же еще и художественна в высшей степени, — вот вам уже великий принцип.

Однако и этот принцип существует, если так можно сказать, и в робком и в резком выражении.

Оставим в покое «Фигаро» и все, что относится к театру прошлого. Не в том смысле прошлого, что оно уже не имеет права на существование, а прошлого только в простом временном понимании.

Оставим это, чтобы не говорить о *классическом*, разговор о котором всегда чреват для чересчур щепетильных людей оттенком кажущегося им неуважения к величию прошлого.

Обратимся к современности.

И сейчас существует самый простой способ оформлять место действия. Такое оформление может быть красиво или уродливо, поэтично или прозаично, но в «Гамлете» будет изображен Эльсинор, «как он есть», или, во всяком случае, как мы его себе часто представляем, а в «Человеке со стороны» будет определен некий общий современный контур завода, цеха, конторки мастера и т. д. и т. п.

Одним словом — *место действия*.

В «Лесе» Островского будет усадьба Гурмыжской, какой ее изображали сто лет назад, какая известна нам по книжкам или несколько видоизмененная, чтобы уж очень не повторяться.

В «Горе от ума» будет этот знаменитый зал с колоннами, только, может быть, взятый в некоем необычном ракурсе, опять дабы внести разнообразие в наше обычное представление. И все-таки, я повторяю, это будет обыкновенное *место действия*.

Впрочем, кто-то, пожалуй, скажет, себя защищая, что это *трактовка*. Но тогда это будет трактовка, лишь *слегка уходящая от ординарной*.

Другой вид трактовок, сильных, резких, определенных, гораздо реже встречается.

Но и тут, конечно, может быть свое уродство.

Допустим, в пьесе — не жизнь, а болото, и вот на сцене «трясина», на стенах плесень и прочее. Такая трактовка тоже банальна или, во всяком случае, слишком поверхностна. Иллюстрировать *место* столь же плоско, как иллюстрировать собственную *трактовку*, тем более если сама она носит *общий характер*.

Нет, это еще не фокус!

Фокус в другом, в нахождении *сути* предмета, сути событий. Но суть эту надо к тому же выразить неким «хитрейшим» способом.

И вот я сижу и ломаю голову — как в «Отелло» можно выразить то, что *интрига губительна*. Как на глазах людей поставить *опыт интриги*, чтоб была бы и Венеция, и спальня Дездемоны, и *суть всех событий*. Некий собранный «хитрый» образ личного нашего смысла и общей истории.

Ах, хорошо быть критиком! Как он нас разнесет потом! Ведь критику обычно ясно *все*. Он знает, что музыка тут *не та*, и что костюмы *не те*, и что не те мы сделали *акценты*. Я все это знаю, я читал те же книги. Но знает ли он, как трудно что-то *создать?!*

Как замечательно ясно, каким прекрасным языком описывает Станиславский *прошлое* героев. Как Кассио ухаживал за горничной, чтобы помочь похитить Дездемону. Как однажды Яго спас Родриго от разгулявшихся пьяных кутил. Как Эмилия приходила убирать холостяцкую квартиру генерала. Все это не пустые фантазии, это целая система воскрешения, как пишет Станиславский, *прошлого, оправдывающего настоящее*.

Правда, видимо, сам Шекспир далеко не всегда мыслил с такой же обстоятельностью. Реалистическая скрупулезность, какая была свойственна Станиславскому, кажется, не занимала его. Он даже мог забыть, например, что Кассио в первом акте не знает о Дездемоне. А в третьем она говорит о нем как о лучшем помощнике при ее похищении. Конечно, можно найти тут забавный актерский ход, будто Кассио скрывает от Яго в начале пьесы, что знает о Дездемоне. Скорее всего, так оно и есть, но Шекспир был небрежен в подобных делах очень часто, потому что, возможно, при всей любви к психологии, к правде быта и к правде деталей он все же мыслил обобщеннее, чем более поздние реалисты. Но это не значит, что были правы те, кто жил за Шекспиром, после него, потому что еще не раз, наверное, реализм изменит свои привычки. И разве, в конце концов, дело в них, а не в той *сердцевине* искусства, какая сама по себе есть ложь или правда?

Метод Чехова иной, чем у Эсхила, но вряд ли стоит решать, кто из них лучше.

Станиславский подробно рисует портрет солдата, имя которому Яго. Яго спит в одной палатке с Отелло, он любимец других солдат, ибо умеет петь, и пить, и шуметь, когда надо. Он притом храбр и честен (в том смысле, что не ворует). Он может жестоко казнить врага, но мог бы и нянчить ребенка Отелло и Дездемоны. В нем есть то, о чем знают все, за что боятся его или любят. Но есть и некая тайность, которую в нем даже жена не может постичь. Это — тайная злобность — и мстительность.

Он обижен, что лейтенантом назначен не он. Теперь, обидевшись, он вспоминает о старой сплетне, будто Отелло был близок с его женой. Он оскорблен еще и тем, что от него было скрыто похищение Дездемоны.

Все это верный портрет не только солдата по имени Яго, но и целого сорта людей.

Я читаю этот разбор и соглашаюсь, пожалуй, с каждой буквой, и все же сегодня мне хочется постичь какие-то более *общие* вещи.

Конечно, все это случилось от обиды, что лейтенантом назначили не его. Это так. А что, если бы *назначили*?

Пожалуй, нашел бы другую отправную точку, чтобы возвыситься, чтобы унижить, чтобы замучить, чтобы уничтожить!

И все из-за презрения к другому, к *непохожему*, тем более что этот непохожий — *высок душой*.

Я видел, как однажды какой-то человек гулял с собакой. Из подъезда вышел старичок, на вид довольно добрый, взглянул на собачонку — и «превратился в жабу».

Каких только слов он не находил, чтобы оскорбить гуляющих. Он искренне не понимал любви к собаке. Ему эта любовь казалась баловством зажавшихся людей. Ему не только не хотелось любоваться на собачку — она была противна ему. И ее хозяин был противен уж за одно то, что гулял с собакой. Привычки, вкусы, настроения старика были иными. И в круг этих привычек собака не входила. Он так кричал, что мне казалось — мог бы и убить, во всяком случае собаку, а впрочем, мог бы ударить и того, кто с ней гулял. Он их не понимал, они *были другие*, и потому он *ненавидел*.

Или идет по улице низенькая толстушка. С корзинкой. Навстречу женщина в красивой юбке, в модной кофте. И вот толстушка свирепеет и наливается какой-то черной злобой. Она живет другой жизнью, и это уже является причиной для ненависти.

Но от таких примеров можно подойти к другим. Когда не любят *черного*, считая, что этот черный — *грязный*. А между тем он может быть кристально чистым, нежным, поэтичным, но для того, *другого*, он только *грязный*.

Для Яго, конечно, не расовые предрассудки — основа ненависти. Основа в том, что тот другой, — *другой, чужой*, и этого достаточно.

Туда и «чернота» войдет, и Дездемона, и то что я — солдат, а он — генерал (хотя могло быть все наоборот), туда войдет и то, что приближен Кассио, а не я, и всё на свете.

Другой, чужой, мне непонятный, нет, понятный, но не такой, как я, который думает, что может мною управлять, но управлять всем буду я, все будет так, как я хочу, а если нет — я лопну, разорвусь, задохнусь!

Мне безразличны все, мне хорошо тогда, когда им плохо!

Я помню, что видел когда-то весьма интеллигентного Яго. Вероятно, это заставило меня предположить, что Яго должен быть совсем не интеллигентным, грубым. Чтобы не было такого театрального интриганства, а чтобы было глубокое несходство натур — возвышенной у Отелло и низменной у Яго. И чтобы ненависть исходила от жестокой природы Яго. Одним словом, я предполагал дать в этом образе нечто зверское, бандитское, низкое.

А в Отелло, думал я, пускай будет даже элемент утонченности. Есть такие люди с врожденным внешним и внутренним изяществом. Есть такие белые, есть такие негры, и в них это изящество иногда особенно пленительно. Но Яго со своей бандитской натурой должен ненавидеть как раз само это изящество, оно ему в корне чуждо.

Однако, теперь уже заканчивая работу, я вижу, что Яго будет чересчур однокбок, имея одну только эту краску. Да,

Яго, конечно, бандит, но, может быть, почти весь спектакль нужно проводить на мягкой улыбке, причем не притворной. Нужно очень скромно играть, нигде не обнажать интригу больше, чем необходимо. Мы часто ждем несчастья от какого-то злодея, а земной шар подрывает некий тихоня, у которого ненависть не в кулаках, не в сжатых зубах, а где-то в лимфатических узлах. И она столь велика, что достаточно даже малейшего ее проявления, чтобы сокрушить мир.

«Хоть на войне я убивал людей, убийство в мирной жизни преступление. Так я смотрю».

Эти слова так и тянет сказать лживо, ибо Яго ведь врет. Однако Отелло верит ему, и другие верят, видя в нем человека *мирного*, для которого злодей — отец Дездемоны, оскорбляющий мавра. Брабанцио злодей, и он, Яго, с болью слушает, как оскорбляют его генерала. А все это, разумеется, можно сыграть лицемерно, то есть давая понять, что Яго иной, чем сам представляет себя другим людям. Но сложность и жизненная правда тут возникает тогда, когда эта ложь станет такой привычкой, о которой всегда говорят, что она вторая натура, как, быть может, у шпионов, о которых только лет через двадцать узнают, кем они были.

Это, возможно, создаст объем, глубину, новизну трактовки. Ибо, наверное, все трактовки не новы, кроме такой, которая тем нова, что *объемна, сложна*. Достичь подобной игры можно, пожалуй, только в мечтах. И тут я виню не столько актеров, сколько себя, ибо часто объемные мысли приходят, когда близка уже премьера.

Какая все-таки хорошая мысль — поставить Чехова на Таганке. В театре, где Чехов, кажется, немислим. Где всегда голые кирпичные стены, а артисты по-брехтовски *показывают* своих героев.

Может быть, верно, что истину надо искать только в контрастах. Комедию Гоголя надо ставить трагически, тогда она будет *смешна*. Брехта надо ставить «почеховски», без насмешливого брехтовского тона. Кстати, Брехт на Таганке был в свое время поставлен *по-русски*, оттого, может быть, так заиграл. А «Вишневый сад» надо ставить в театре, где меньше всего знают толк в «чеховском тоне».

Может быть, такое время — по протоптанной дорожке не придешь никуда?

Демидова — Раневская и Высоцкий — Лопухин — это теоретически уже хорошо. А еще пригласить оформить спектакль не Боровского, чья эстетика насквозь «таганковская», а Левенталья, да-да, *оперного* Левенталья, и пускай он придумает что-то именно *на Таганке*.

Как будет интересно, когда макет Левенталья станут принимать Любимов и Боровский.

Это, по-моему, будет хорошо, когда показная стихия таганковских актеров ворвется на репетиции в эту нежную ткань. Только притом надо, чтобы была эта *нежная ткань*, чтобы была эта *боль*, а тогда пусть будет и таганковский Гаев и таганковская Шарлотта. Может быть, и получится чеховский «психологический балаган».

Вымирающее племя чудаков. Маленькое, беспомощное, несчастное стадо. Но на Таганке это не будет сентиментально. В центре, на пяточке, и сад, и плиты могил, и даже мебель — весь натюрморт их прошлой и настоящей жизни. Оплот их жизни. Они часто все усаживаются там, как в засаде.

Шесть тысяч маленьких белых цветков сделают в мхатовской мастерской для вишневых деревьев на Таганке.

Когда Лопухин в последнем акте разольет по стаканам шампанское, бутылку он бросит туда же, на этот пяточок, как бросают что-то ненужное в кучу хлама. Только эта куча хлама должна быть красива. Это должен быть именно *натюрморт*. «Буквальный» хлам стал банальностью на

театре. Все теперь делают на сцене «кучу хлама». Югославский директор театра рассказывал, что из какой-то страны приезжал в Белград театр, требовавший срубить для спектаклей девяносто сухих осин, а пол покрыть шестью тоннами настоящей земли. Все это — реакция на прошлый театр, и она понятна, но все на свете имеет конец. Так говорится, кстати, в том же «Вишневом саде».

Декорации из досок у нас имеет право делать, может быть, только Боровский. Он это породил, он должен это сам и убить.

В одном театре должны работать два художника противоположных направлений — тогда дело пойдет вперед. И два режиссера разных школ. Я поставил «Женитьбу» только назло Любимову. Не будь его, я все еще ставил бы «В добрый час!». Как жалко, что Ефремов не ставит что-нибудь назло мне. Разумеется, я выражаюсь более или менее фигурально. Нельзя думать, что ты один на свете. Большинство театров живет ужасающе обособленно. Их премьера кажется им самой важной на свете. Между тем надо жить, если так можно сказать, в состоянии *сравнения*. Что я могу противопоставить Любимову на его же сцене? Ведь в его распоряжении такие мощные режиссерские средства. А какие средства в моем распоряжении? Как в армии — надо каждые несколько лет перевооружаться. Разумеется, оставаясь при этом самим собой.

Режиссерам редко дают возможность понять, кто они такие и какими средствами пользуются. Главным образом пишут о том или ином *спектакле*. И только когда режиссер умер, — о его творчестве в целом. Но ему эти статьи уже не нужны. Если бы не было зеркал, то люди, глядя хотя бы в воду, понимали бы, какие у них носы или уши.

А куда смотреть режиссеру, или актеру, или художнику, когда его отражают так неполно?

Переооружиться *до неузнаваемости* или оставаться самим собой, каким ты был в «позапрошлом веке»? И то и другое плохо.

Критики очень мало пишут статей со сравнительным анализом. Они боятся кого-нибудь обидеть. Но ведь не обязательно сравнивать очень плохое и очень хорошее. Можно взять только, допустим, очень плохое и поговорить о том, какое оно бывает *разное*. Впрочем, то же самое можно сделать и с очень хорошим.

Везет только самым маститым. И то везет только в смысле похвал, а не в том смысле, о каком идет речь.

Я хотел бы прочесть когда-нибудь, кто такой Товстоногов. И в чем его *средства*. Впрочем, скорее всего, я просто мало читал.

Но ведь когда о спектакле *не слышно* — это плохо. Плохо и то, когда *не слышно* о книге или статье, которая вышла, но которой будто бы нет.

Я не имею в виду какую-то определенную книгу. Я говорю *вообще*. Я философствую, как Тузенбах или Трофимов, поскольку сейчас я опять работаю над Чеховым. Я, таким образом, как бы просто готовлюсь.

У Чехова в пьесе — *эмоциональная математика*. Все построено на *тонких чувствах*, но все тончайшим способом *построено*.

Теперь, быть может, такое время в искусстве, когда эту эмоциональную математику нельзя передать через быт. Надо подносить ее зрителям в каком-то открытом, чистом виде. Пикассо рисует быка одним росчерком, точно и метко, всю позу схватывая, все движение. Но это — почти символ, почти условный знак. Можно нарисовать и не так, а как-то объемно, с шерстью и цветом кожи. Можно живого быка, а можно резко очерченный образ какой-то общей мысли.

То же самое и в театре. Можно создать иллюзию жизни, можно создать атмосферу, живые характеры и т. д. А можно во всей этой жизни в пьесе найти тот единственный рос-

черк, который сегодня выразит очень важное чувство и очень важную мысль. Быт останется только лишь точкой отсчета.

Вот, например, приезжает Раневская, входит, садится пить кофе, рядом Пищик все время впадает в сон. Два-три часа ночи, начинает светать. Лучше, чем было в МХАТ, это не сделаешь. Потому что для этого целая школа была, а кроме всего, тогда это была современная пьеса. То, что было реальностью, надо теперь воскрешать, реставрировать. Но дело даже не в этом. Дело в том, что сама эта школа тоже ушла. Ритм и стиль репетиции стали иными, потому что иным стало мышление.

Я представляю себе *сердцевину*. Вышла Раневская, встала у рампы, вроде бы в дверях своей детской, сзади сгрудились все остальные. Тут же и Фирс с чашечкой кофе. Идет большой разговор, но я наблюдаю только за ней. И все живут только ею, понимая, что для нее этот приезд.

В маленькой кучке людей и Лопухин, и Гаев, и Пищик, Аня и Варя. Все понимают одно: она приехала прощаться. С этой жизнью покончено. Хотя еще будут какие-то страсти кипеть, будут скандалы и споры, надежды, но где-то, уже понятно, все решено. И вот все стоят, и мы наблюдаем, как она держится. Так выходит больной от врача, узнав ужасный диагноз, а вы идете с ним и болтаете о погоде, городе и витринах.

Она говорит о комнате, где когда-то спала, о том, как ехала в поезде, что любит кофе, но все понимают, что дело совсем в другом. И Аня с Варей уходят, не выдержав напряжения.

Тут важна сердцевина, точка внутреннего напряжения. И ради этого можно забыть другие подробности быта и жизни. Проскочить мимо того, что не нужно, не важно, и попасть в сердцевину.

Не слепок жизни, а смелый росчерк очень важного чувства и важной мысли.

Опасность и беспечность.

Беззащитность.

Быстротекущая жизнь и «недотепы».

Неумелое сопротивление надвигающейся беде.

Уходит прошлое, а будущее не наступило.

Интересно смотреть два фильма подряд — один, созданный мастером, выдающимся мастером (Антониони), а другой — проходной, сделанный, так сказать, просто коммерческой рукой. Во втором фильме важна тема и важен сюжет, не *отношение* к этой теме или к сюжету, а просто сами они. Важно не то, что рождается у тебя в результате такой-то ситуации, а сама она. Бедность собственного «я» и почти абсолютная подчиненность фабуле. Выражение этого «я» даже как-то изредка проявляется, но проявляется убого, в шуточных или плоских метафорах. За всем этим тоже есть некий жизненный взгляд, но такой понятный, такой обыденный, заурядный и поэтому пошлый.

Кажется, возьми тот же сюжет Антониони — он вдруг наполнится совсем другим смыслом, как сморщенный резиновый баллончик, когда его наполняют не просто воздухом, а каким-то газом, отчего он становится легким и *летит*. Но теперь стали продавать шарики, которые, по-моему, еще тяжелее воздуха — чем их только надуют.

Сюжет Антониони необычайно прост: репортер устал от своей бессмысленно трудной работы, изнуряюще трудной работы. Благодаря случайности ему удастся распространить весть о своей смерти. Теперь он начинает жить другой жизнью, жизнью совершенно иного человека. Он невольно влезает в часть его дел, но главным образом пытается скрыться от самого себя. Кончается все смертью.

Из этого можно сделать все что угодно, от детектива до мелодрамы, но тут вступает в права личность мастера — шарик наполняется и взмывает в небо.

Впрочем, про фильм Антониони трудно сказать, что он взмывает, поскольку он мрачен. Но ведь и мрачное бывает материалом искусства.

Вначале — бесконечные пески. Фильм снимался, кажется, где-то в Африке. И среди этих бесконечных песков стоит возле машины репортер. С этого, впрочем, можно начать детектив и любую пустую комедию, все что угодно, — и будет точно такой же кадр, но почему, по каким деталям, по какому *тому* мы почти сразу схватываем, что речь пойдет об очень серьезном?

Может быть, за этой до необычайности спокойной, прозрачной, неторопливой съемкой нам сразу видится человек, хорошо знающий, чего он хочет.

В том, другом фильме, о котором я говорил выше, каждый кадр, каждый ракурс случаен. Такой же момент можно снять и слева, и справа, и снизу, и сверху — все равно. Смысл только в общем сюжете, если там есть вообще какой-нибудь смысл.

А здесь — не происходящее, а *отношение* к происходящему настолько велико, что важен каждый миллиметр снимаемой земли, потому что от каждого миллиметра зависит уже миллиметр *смысла*.

Антониони снимает холодно, он не хочет запутать ничем то, что должно быть *ясно*. И то, что должно в вас *засесть*, как нож. Антониони неторопливо изучает момент. Он знает, что если не торопиться, то через его микроскоп и мы увидим то, что вначале, может быть, было скрыто от глаз. Он уверен, что данный предмет достоин спокойного изучения. Только не надо спешить, суетностью такой опыт собьешь.

Тот, другой режиссер торопится страшно. Он похож на служащего, заваленного бумагами и поглядывающего на часы — когда же наступит конец рабочего дня. Тогда этот

служащий кое-как соберет все бумаги, бросит их в ящик и убежит домой. Режиссер свое дело, конечно, любит, но он тот же служащий, только вместо бумаг — какая-то пленка, пленки много и съемок много, а потом монтаж, и надо добиться успеха, как-то все склеить, чтобы смотрелось.

Анониони, напротив, спокоен. И вот вы сидите в зале, где, может быть, тысячи три таких же, как вы, и тихо, тихо... А на экране окно, и десять минут все то же окно. За ним машина, мальчишка бросает камни, старик сидит далеко у стены, проходит женщина. Ни музыки, ни лишних звуков. Все как всегда, как будто случайно. Но в зале тихо и напряженно, потому что все знают: сейчас должна решиться судьба.

Шиллер и романтическая декламация. Между этими двумя понятиями всегда стоял как бы знак равенства. Точно такой же, какой стоял между понятиями Шекспир и страсти. Или такими, как Чехов и лирическая атмосфера. Так вот, сегодня я видел Шиллера без романтической декламации, без ходуль. Передо мною на сцене Гамбургского театра были абсолютно живые люди, в общем даже *простые*, во всяком случае — очень понятные, и от этого Шиллер не проигрывал, нет, напротив, известная придворная интрига приобретала в моих глазах истинную значительность и серьезность. Я понимал, что речь идет об очень серьезных вещах, совсем, совсем не театральных.

Но кто же это придумал, что Шиллера нужно играть громко, крикливо, что необходимы романтические мизансцены и т. д. и т. п.? Впрочем, когда-нибудь это, возможно, и было хорошо, но потом выродилось. Как бывает в некоторых семьях, в которых, допустим, дедушка был великий человек, а уже папа был человеком гораздо меньшего

калибра, ибо всегда жил под пятой великого дедушки и не приучился к самостоятельному мышлению. То, что хорошо у дедушки, у папы часто выглядит лишь подражанием. А сын, то есть внук деда, оказался уже совсем *вымороченным*. Не правда ли, встречаются такие семьи? Хорошее влияние дедушки прекрасно, однако всему есть предел, даже хорошему влиянию, ибо каждый человек должен *сам* обретать *себя* в ходе своей собственной жизни. Так, вероятно, и в искусстве.

Уже никто, слава Богу, не требует, чтобы Шекспира играли точно так же, как в «Глобусе». А ведь шекспироведы, кажется, хорошо знают, как там играли, но приходишь к выводу, что из всех «ведов» шекспироведы самые мудрые люди на свете, самые широкие, они не так уж часто говорят другим: это не Шекспир. Может быть, сам Шекспир со своей широтой взглядов приучил и их к некоей прекрасной широте. А может быть, просто на этой стезе столько было всего, что шекспироведы уже *привыкли*.

А вот насчет Шиллера этого не скажу. Скорее всего, специалисты решили бы: в этом спектакле нет шиллеровской романтики. Пожалуй, по пьесе Шиллера я вижу первый такой спектакль. Такой простой и глубокий по содержанию. Такой безэфектный, такой истинно серьезный.

Ах, вот что такое Шиллер, думаю я. Шиллер! И лично я, честно говоря, не скучал на этом спектакле по романтизму. Какая странная привычка у некоторых людей — видя одно, скучать по иному. Они так много теряют от этого. Перед их глазами всегда одна и та же картина, между тем прекрасных картин очень много.

Как в этой пьесе изоврались все придворные. Какой у всех страх в глазах, паутина интриг какая. Где-то там, за окном, возможно, другие люди, но этот *двор* — мир в самом себе, у него *свои* законы и правила. Какая изворотливость у всех. Приспособляемость к злу. И даже герои-

ческий поступок рождается здесь эгоизмом, какой-то личной прихотью. Как страшно это извращение. И как поучительно. Ах, если бы читающие Шиллера в последующие годы учились у него любить добро и ненавидеть зло! Однако после Шиллера в одной Германии чего только не было. А ведь вот в этой самой пьесе почти про все написано.

В антракте между действиями «Марии Стюарт» в постановке немецкого театра слышу в проходе разговор: «Разве это королева?!» — говорит полная дама молодому человеку, который, видимо, с ней не согласен.

Я иду в сторону буфета, а сам по дороге думаю: а почему, собственно, не королева? И про какую из актрис шла речь — про ту ли, что играла Марию Стюарт, или ту, что играла Елизавету? Меня лично по королевской линии они обе устроили. Чем же, думаю, они не королевы для этой женщины? Играют обе хорошо, это я как профессионал говорю. С большим смыслом, со страстью. Может быть, дело в манере их поведения, в их внешности? Может быть, той женщине королева Елизавета представляется не такой миниатюрной, какой она была в этом спектакле? А Мария Стюарт — недостаточно величавой, слишком опрошенной?

А вот интересно было бы знать, признала бы эта женщина, чью реплику я слышал в проходе партера, признала бы она королевой саму королеву, если бы вдруг ей пришлось ее увидеть? Уверена ли она, что «настоящая королева» должна быть обязательно статной, с «королевской» выправкой, с «королевской» речью? Я вспомнил, какие у Гойи королевы и короли и какие у этих королей дети. А ведь он, что называется, писал с натуры. Нет, не признала бы эта женщина в них королевскую кровь; впрочем, может, и признала бы, но только услышав, что Гойя считается гением.

Я так зол на эту женщину потому, что мне кажется, это именно она сидела на моем «Вишневом саде», как нарочно, сзади меня и все время про каждого входящего на сцену говорила со злой насмешкой: «И это аристократы?!» Особенно А. Демидова, исполняющая роль Раневской, не устранивала ее именно по линии аристократизма.

Я весь акт не решался оглянуться и посмотреть на эту женщину, но представил себе некую пожилую даму «из бывших». Каково же было мое удивление, когда, наконец обернувшись, я увидел далеко еще не старую и довольно-таки не аристократически выглядевшую женщину. А самую, что называется, обыкновенную — как я, как мой сосед и соседка, то есть ту, которая «настоящих» Раневских уже не застала. Мы родились гораздо позже. Так, может быть, подумал я, в этой женщине говорит не знание, а, напротив, *незнание*, предрассудок, такой же точно, как если вообразить себе академика обязательно старым, с бородой и усами, как у Павлова, а миллионера вообразить обязательно толстым и с большой сигарой во рту, наподобие Черчилля.

Ох, эти мне знатоки в делах аристократизма! А теперь я должен сознаться, что женщина, сидевшая на «Вишневом саде», была не та, которая разговаривала на «Марии Стюарт». Вероятно, их две.

Когда лет двадцать или больше назад огромное количество режиссеров и актеров стали интересоваться так называемым методом физических действий, я режиссерский план «Отелло» чуть ли не наизусть выучивал. Ну, может быть, это и преувеличение, будто я *выучивал*, но знал я его действительно вдоль и поперек, от корки до корки.

С тех пор прошли долгие годы. И, конечно, когда я придумывал свой спектакль «Отелло», то не заглядывал

больше в ту прекрасную книжку. Я надеюсь, что должно быть понятно, отчего не заглядывал. Ибо прошлое не на слуху должно быть, а в натуре; нужно учиться, но нельзя с чужого голоса *петь*.

Теперь же, почти окончив работу, я спокойно опять стал читать этот план Станиславского.

Сознаюсь, однако, читал я его немножко не так. Что-то, конечно, как прежде, меня восхищало, однако я теперь позволял себе (о ужас!) с чем-то не соглашаться.

Очень интересно, допустим, читать то, как должна была выглядеть эта пьеса на сцене в МХАТ. Родриго и Яго плывут, например, в гондоле. Гондола должна качаться, будто на волнах. Подробно описано, как эти волны нужно технически сделать. Как добиться, чтобы слышен был настоящий плеск воды от весел, *как в жизни*.

Потом другая гондола причалит к дому, где прячется Дездемона.

Отелло будет посматривать вверх на окно. Оно наконец растворится, и Дездемона покажется в нем.

Когда в начале картины в сенате там останется Яго, Родриго будет с ним говорить сквозь решетку окна. Ибо в сенат Родриго *по жизни* не может попасть.

Тут я, конечно, невольно подумал, что сенат, вероятно, не одна комнатуха. И Родриго, пожалуй, по жизни вообще не попал бы в сенат. Но если он вдруг проник в соседнюю залу, то, пожалуй, смог бы зайти и туда, где находится Яго.

Впрочем, Шекспир был совсем равнодушен к подобной «жизненной правде». Однако потом, через много столетий, показалась нужной гондола, и волны, и Дездемона в окне, и эта решетка в сенате, потому что все время меняется взгляд на реальность в искусстве. Но для изображения реальности изобретают другую условность: ведь волны в театре тоже неправда. А на Кипре в МХАТ возле огромной стены должны были лежать камни: конечно, не те, что в горах, а те, что делают театральные бутафоры.

Но бутафорские камни, и эти волны, и это окошко в стене теперь, пожалуй, еще условнее кажутся.

Не лучше ли будет, если о Кипре лишь *скажут*, что это Кипр, *скажут* и только.

Как будто снова все обратилось вспять — к тем годам, когда жил сам Шекспир. Люди как будто задумали в искусстве попробовать *сымитировать* жизнь, в этом достаточно преуспели, а потом порешили между собой, что все же какой-то значок, допустим цветка, гораздо ближе к живому цветку, чем если подробный бумажный цветок попрыскать духами. Впрочем, значок и бумажный цветок — все та же условность. Но условность шекспировского театра казалась самому Шекспиру и, может быть, кажется нам более близкой к природе. Хотя по сравнению со стенкой, окном или камнем на сцене она как будто гораздо дальше от жизни.

Ведь и теперь для кого-то признак реальности есть ее имитация. Кто тут прав и кто переспорит кого — судить не могу. Или, вернее, не хочу. Просто я знаю, что Станиславский и Головин — это вершина какого-то взгляда. И Рембрандт — вершина, и Репин, и Пикассо, и Гоген. А ты себе выбирай или, вернее, все изучив, попробуй создать свое и убеди тех, кто сегодня приходит в театр, что именно ты и прав.

Написав все это, я тут же усомнился в правоте своих мыслей. Неужели головинское оформление устарело, а те жалкие потуги на иную условность, какие мы теперь часто видим, — современны? Но разве справедливо сравнивать вершину одного искусства с «низинной» другого? Предположим, что сравнению подлежат одинаково талантливые вещи, и тогда яснее станет разница самих *принципов*.

Головин, допустим, в «Отелло» изображает место действия. Венеция, Кипр и т. д. Разумеется, этот дворец и эта

куча огромных камней увидены глазами большого художника, но тем не менее это — *место действия*.

Между тем существует другой взгляд на вещи, когда есть попытка выразить не столько место, где происходит действие, сколько *суть происшествия*. Ну, допустим, «Гамлет» Боровского. Это что — дворец короля? Нет, конечно. Тогда это, может быть, спальня Гертруды? Тоже, конечно, нет. Нет ни стены, ни окон, ни дверей, ни настоящего даже трона, есть одна шерстяная тряпка, она все сметает в конце эпизодов, сметает мебель, а часто даже и людей. Есть перед ней земляная яма и череп на бортике этой ямы. Есть, наконец, вдали, на задней стене, какой-то намек на то, как строили раньше дома, найден какой-то простейший символ построек той далекой эпохи. Все это сделано зримо и грубо — белая стенка и настоящие темные доски крест-накрест. И тряпка из подлинной грубой шерсти, связанной крупно, как будто действительно старинный старый и грубый крестьянский ковер. Что это? Место действия? Да, только *в общих чертах*. Это не Эльсинор, а допустим, XV век. Впрочем, дело даже не в веке — это просто вечная жесткость и грубость, вот это что. А этот грубый ковер, сметающий всех, и яма эта с землей — словно знак какой-то беды, какая уносит всех, будь ты король или шут. Все так *временно*, между тем сколько трагедий, сколько интриг — вот, пожалуй, о чем этот «Гамлет». И оформление передает *суть* решения.

Оно — одновременно *место и суть*, причем не в буквальном виде. Весьма обобщенный образ *места и сути*. А выражен так реально, так предметно, как при всем реализме в старом театре не выражали. Ведь стена там на Кипре была из тряпки, а тут настоящая.

Между тем там как будто реальность, а тут ведь условность.

Чему же отдать предпочтение? А ничему! Просто пора бы знать, что на дереве много веток.

Сцена. И возникает что-то совсем новое. Уже кажется, все нашел и все придумал, а вышел на сцену и видишь, что все придуманное выглядит жалко, убого. И начинаешь опять *искать*. Вот опьянение Кассио, например.

Когда, до сцены, сидели в репетиционной комнате, то в момент песни Яго все вдруг запели красиво, и те, кто играли, и те, кто смотрели,— все вместе. И получилась хорошая, странная сцена разгула военных, пока Отелло был у Дездемоны.

На сцене идея осталась та же, а средства пришлось изменить.

Широкая, мощная песня и внешний разгул, впечатлявший в маленькой комнате, тут потускнели и выглядели какими-то любительскими. Лучше было спрятать пьющих в укрытие, оттуда слышна тихая песня, и только Кассио через минуту вышел, пьяный и бледный. Сел, расстегнув ворот, и дышит с трудом. Потом появился Яго, прошел по нужде и снова ушел выпивать. Все это надо держать *в растянutom напряжении*. А потом вдруг взорвать внезапным ужасным скандалом. И тут уж достичь предела открытости, резкой степени «уличной правды».

Если бы спектакль мог стоять хотя бы на нескольких актерских «китах» — какой был бы эффект. Представляете себе, вначале Бранцио, замечательно сыгравший в первой половине первого акта падение официального величия. Сыгравший с силой, так, чтобы запомнилось, как запомнился, предположим, Габен в «Сильных мира сего». Затем наступила бы очередь Кассио. И этот артист в течение примерно двадцати минут показал бы искусство великой трагедии. И запомнился бы навсегда, как, допустим, запомнился Смоктуновский в «Идиоте» у Товстоногова.

Так, на двух потрясениях, прошел бы первый акт. А потом вступили б в игру Яго, Отелло и Дездемона.

Всего лишь пять актерских работ — много ли это? Отчетливых, звучных, и в каждой — свой смысл и значение.

Каждый актер в совершенстве владел бы залом и силы свои распределил бы с умом. Знал бы, где лишь подход к чему-то, что важно, а где — моменты *открытий*. Чтобы выходил на сцену с глубоким чувством задачи. Чтобы владел своей страстью и голосом, чтобы знал, когда *страсть*, а когда и *расчет*.

Но тут я вспоминаю одно детское стихотворение, в котором говорилось примерно следующее: если собрать воедино все трески и стуки — вот был бы гром. А если собрать все капли воды — вот был бы дождь. А если собрать воедино таланты и верно расставить их — вот был бы спектакль. Хорошая детская песенка...

Я познакомился вот с каким письменным рассуждением. Мол, существует некое читательское мнение, предположим о Гамлете или князе Мышкине. Оно, это мнение, устоялось годами и теперь, можно сказать, материально. И, создавая спектакль, нельзя колебать эту устойчивую реальность, считая ее штампом, а себя почему-то новатором. Это, мол, просто зазнайство.

Ну, конечно, зазнаек и шарлатанов много в любой отрасли творчества, не только в режиссуре, и, конечно, нельзя каждую трактовку, не совпадающую с устойчивым мнением, считать новаторством. И все же как-то не по душе мне такое «указание». Ведь собственно искусство и начинается с момента, когда тебе кажется, что ты открыл нечто, о чем раньше недостаточно знали, читая, допустим, того же «Гамлета».

Разумеется, это убеждение может быть обманчивым, но ведь речь идет о принципе.

Разве можно себе представить начало режиссерской работы без этой волнующей мысли, будто тебе удалось что-то открыть?

Бесспорно, существует предварительное изучение, вживание в материал, продумывание и его самого и всего того, что вокруг накопилось. Но ведь творчество начинается только тогда, когда в тебе родилось острое, яркое и ясное отношение к изучаемому предмету.

Именно тогда, когда ты почувствовал в материале элемент общепринятого, то есть в какой-то степени уже достаточно *стертого*, и тебе померещилось, что своей новой работой ты сможешь что-то добавить к известному, и начинается творчество.

Поэтому смешно, вероятно, обрывать художника такими словами, что, мол, не гордись, не строй из себя новатора, не думай, что мы, зрители или читатели, знаем о князе Мышкине меньше, чем ты.

Не проявляется ли еще большее самомнение тогда, когда мы художника лишаем права быть «самостоятельным»?

Ведь художник — тот же ученый, только оперирующий иными средствами, и что бы делал ученый, если бы ему сказали: «Ладно болтать, что такая-то частица состоит из того-то. Есть реальное, установившееся мнение, и мы не хуже тебя, ученый, понимаем в этой самой частице». Пожалуй, ученых тогда бы и не было.

Существуют, конечно, и лжеученые; возможно, поэтому каждое открытие подвергают проверке, прежде чем признать его. И все же именно на *открытие* рассчитывает наука.

И в науке ведь тоже не всегда все обстоит гладко, и частенько годами не признается то, что впоследствии становится бесспорным, хотя бы в качестве бесспорного опыта.

Вот почему как в науке, так и в искусстве меньше всего следовало бы проявлять злобность в отношении проб, и надо встречать даже мало тебе понравившийся опыт без самодовольной уверенности, что ты и до этого знал достаточно и больше знать не хочешь.

По мне, лучше лишний раз повозиться с псевдоученым, чем, привыкнув «не возиться», от одной только самоуверенности случайно растоптать хотя бы частицу открытия.

Вот почему я удивляюсь людям, пишущим об искусстве, если язык их беспрекословен. Это — не так, это — неверно, надо так, а не этак!

Как ни странно, такая уверенность слишком часто рождает обратное чувство.

Я обычно сержусь не на критику, даже самую острую, а на личность писавшего, видя то, как она проявляется там, в этом письме. «Этот Чехов не мой!» — пишет кто-нибудь. Ну и что, что не твой! А разве в мою задачу может входить дать тебе *твоего*? *Своего* ты сам мне открой, если сможешь, а от меня получи *моего*.

«Король Лир» известен, вероятно, почти каждому. И всякий на ваш вопрос, в чем там дело, скажет приблизительно одно и то же. Во-первых, что в пьесе есть старый король. Он, кстати, почти всякому представляется с седой большой бородой, довольно лохматой и сбитой несколько на сторону, как будто бы дует ветер.

Такое представление возникает даже у тех, кто ни одного спектакля по этой пьесе не видел, но, может быть, была иллюстрация где-нибудь в книге или что-то подобное.

Редко кто сразу даст вам свой собственный, оригинальный портрет Лира. Почти каждый будет, скорее всего, в той или иной степени оставаться в плену привычных представлений.

...Но вот в спектакле Питера Брука я внезапно увидел совершенно иного Лира. Это был человек в общем почти не седой, очень крепкий, с жесткой короткой прической и бородой.

Еще до спектакля я увидел его фотографии и был поражен тем, как привычное (и не только для меня), пускай пока лишь только внешнее представление о Лире было разрушено.

И должен сказать, что было разрушено с пользой для дела, ибо даже по одной этой неожиданной фотографии я представил себе пьесу эту не как «старую сказку», а как вещь совершенно живую, и мне захотелось о ней заново думать.

Однако все это пока пустяки. Хотя и они так важны во всяком искусстве. Сыграй Пол Скофилд Лира в гриме того привычного «деда-мороза» — и, может быть, многое из новой его трактовки осталось бы незамеченным.

Но теперь о самой трактовке. Спросите опять-таки десятерых, и девять ответят вам, что Лир хотя и *король*, но довольно хороший старик, что среди дочерей его есть одна прекрасная дочь и две плохих. Однако сам Лир не верит хорошей дочери, поскольку верит *словам*, а хорошая дочь скупа на слова. А те две плохие дочери на лезть не скупятся и потому получают от Лира почти что все королевство. И только потом, в беде, в несчастье, Лир узнает, что такое добро и что — зло. Пока Лир — король, он видит все совершенно превратно, а правду он познает в нищете, но только, к сожалению, достаточно поздно.

Все это именно так, хотя в какой-то степени тоже *сказка*. Отчего эта сказка так редко идет в театрах? Может быть, именно в силу знакомости. Может быть, именно потому, что никто из нас не умеет в последнее время из сказочки этой вылепить то, что и есть сам Шекспир.

Иные прическа и борода — это ведь только детали, а как найти поворот всей истории, чтобы зритель снова смотрел с замиранием сердца, как некогда?

И вот, допустим, все тот же Брук прочел эту пьесу не так, как читал ее я и в школе, и после школы, и в институте. Он увидел в Лире такое же зло, как и в тех двух плохих дочерях. Он жесток, разгулен, свита его — бандиты, а дочери его совсем не исчадия ада. Они сложны, как и их отец. И в них и в нем — жестокая смесь свойств самой жизни. И вот перед нами уже не сказка с ее знакомым нравовучением. И не простая старая притча, а сложная вещь, где сплетаются зло и добро, и в этом сплетении нелегкая правда.

Должен сказать, что я совсем не из тех, кто без ума после этого «Лира». Для меня он был даже в чем-то чужой. Какая-то жесткость красок мешала мне *чувствовать* происходящее. Но небывалый заряд *интереса* возник у меня притом. Я смотрел как будто впервые, будто не знал этого старого Лира. Я хотел понять его заново, даже вновь прочел эту пьесу после спектакля. Я думал о том, как непросто устроена жизнь, в каком сложнейшем клубке приходится людям нащупывать истину.

Для меня спектакль явился уроком; но не школьным, а *жизненным*.

А можно в «Лире» найти и другое решение. И кто-то, должно быть, его найдет. И это не будет плохо для пьесы, поскольку хорошая пьеса — как *жизнь*: познание тут бесконечно.

Быть может, есть на свете люди, которые, влюбившись, тотчас и сами становились любимыми. Разве мало счастливых пар, не изведавших мук неразделенной любви? Увидел девушку, она понравилась, объяснился в любви, она тоже объяснилась, они поженились и жили счастливо. Никто, однако, не станет спо-

речь, что есть и иные примеры, когда не все случается так гладко. Столько в любви градаций всяческих неприятностей, от простых недоразумений, тоже нелегко аннулируемых, до трагедий, когда человек, не найдя ответа на свою любовь, подобно Вертеру, оканчивает жизнь самоубийством.

То же самое и в творчестве. Вернее, во взаимоотношениях людей творчества и тех, кто это творчество окружает. Сколь немногим удастся достичь признания. Сколько людей пишут пьесы, романы, повести, рисуют картины, играют на сцене, ставят спектакли, снимают фильмы, создавая при этом, что их знают мало и еще меньше любят. Впрочем, драма любящего человека всегда пропорциональна затраченной энергии. Когда Вертер застрелился, то эта крайняя точка отчаяния была следствием безответности на его *бесконечное* чувство. В его любви было сконцентрировано *все*, чем он обладал, что составляло его «я». Отсутствие отклика, столь необходимого ему, было равносильно смерти. Его выстрел не преувеличение, а естественная реакция на отрицание, на неприятие всего того, что есть он. Когда же какой-либо лоботряс мимоходом увлекается кем-то и не получает ответа, то и степень отчаяния будет мизерная, ибо оно, это отчаяние, впрямую зависит от степени вложенного тобой. Лоботряс не застрелится от неразделенной любви, а если бы вдруг и застрелился, то это было бы или следствием нелепейшего преувеличения, или же мы просто не понимали этого лоботряса и того бесконечно значительного чувства, которое скрывалось им столь искусно.

И страдания в творчестве тоже ведь относительны. Разумеется, отсутствие любви к произведениям того или иного художника беспокоит этого художника настолько, насколько богата его собственная натура и насколько все это богатство вложено им в его труд.

Как, я думаю, страдают люди, которые обладают и самокритичностью и умом и притом знают, что в свой

творческий труд вкладываются без остатка и что их беспредельная самоотдача *не мифична*.

Таких Вертеров немало в искусстве, как и в любви, но и не много, и да простят мне, может быть, нелепое сопоставление, но как Гёте волновал Вертер, меня волнует *Ван Гог*. Этот несчастный страдалец на ниве творчества, этот безответно влюбленный в искусство художник, не получивший при жизни того сильного «люблю», на которое мог бы рассчитывать. Пикассо и Шагал счастливы, однако бедный, бедный Ван Гог! Впрочем, есть легенда, и она не беспочвенна, разумеется, что художник бывает счастлив уже тем, что *рисует*, и если он не вкусил никогда признания, то и не с чем ему сравнивать скромное, не замеченное никем существование. Так оно может и быть, вероятно, и все же Ван Гог, конечно, страдал. Можно сделать спектакль, а может быть, фильм, где для начала высказать то, что думал Гоген о том самом дне, когда несчастный Ван Гог поранил себя. А потом объявить, что теперь тот же случай будет показан еще, но не по Гогену, а по Ван Гогу. И повторить за минутой минуту все тот же день, только наполнив его всем тем, чем был полон тогда Ван Гог — до того, как поранил себя.

А потом под торжественный и очень веселый марш показать современный великолепный город, прекрасный музей и толпу. И студентов и стариков, в дождь, под зонтами, счастливых, шумящих, стоящих, чтобы увидеть портрет Ван Гога с отрезанным ухом. Теперь это вылилось в праздник, хотя, когда я вошел и увидел этот портрет, я задохнулся не оттого, что увидел его впервые, а оттого, что было столько кругом народа и все глазели, а он, умирая так страшно, не мог и помыслить об этом.

Затем все снова нужно вернуть в то далекое время и показать, как Ван Гог, с трудом принимая пищу, узнавал, жив ли Гоген, как он живет и счастлив ли.

А Гоген, умирая в своей хибаре, черт знает где, узнавал про Ван Гога.

Но как, вероятно, бывает счастлив Шагал, сознавая, что мир его понял, что он любим.

Теперь он привык уже к похвалам, но как прекрасен был день, когда ему дано было впервые понять, что весь его странный мир *доступен*. Счастлив он был в этот день или нет? Он понял тогда, что любим, или чем-то другим был взволнован, а понял гораздо позже? А вот Булгаков этого дня не узнал. Не узнал, что какой-нибудь мальчик из поколения внуков будет писать картины на сюжет «Мастера и Маргариты» и вешать на стену в своей комнате.

Отелло стоит, обняв жену. Яго вьется вокруг. Отелло вдруг обернулся к нему, словно что-то услышал, хотя услышать было невозможно. Яго замер в испуге.

Секунду все напряженно молчат, как будто что-то внезапно открылось.

Отелло, бывает, посмотрит на Яго, и кажется, будто ту тайну, какой живет Яго, он распознал. Так и теперь. Он оглянулся и смотрит, затем неожиданно *резко* велит тому принести вещи.

Но можно иначе. Яго, глядя на мавра и Дездемону, стоящих рядом, шепчет достаточно громко, что хочет их смерти. Но Отелло в счастливом угаре встречи с женой дарит любовь свою и Яго. Вмиг оторвавшись от Дездемоны, он *ласково* просит помощника взять сундуки. И снова целует жену. В этом контрасте двух состояний тоже есть смысл. Нужно попробовать тот вариант и другой.

Какая небрежная речь теперь у актеров, как невнятно они говорят.

— Что мне вы скажете о муже? — спрашивает Дездемона у Кассио.

— Он в дороге. Вот все, что знаю я. Но он здоров и скоро сам прибудет,— отвечает ей Кассио.

Чтобы сказать это (или что-либо иное), надо обладать определенной профессиональной волей. Надо уметь *выразить* и этот вопрос и этот ответ. Нужно найти в себе определенную энергию, чтобы *спросить* и чтобы на это *ответить*. Нельзя говорить проходно и то, что важно, и то, что неважно. И дело не только в речи. Всей физикой надо работать. Этот вопрос и этот ответ должны *совершиться*.

Фразы эти (как, впрочем, и все остальное) должны быть *найжены*, как нашел их сам Шекспир или же Пастернак, когда искал слова перевода. Вопрос или ответ нужно *отлить* и в физике и в речи, как отливают какой-нибудь предмет из меди.

«. — Что мне
Вы скажете о муже?

— Он в дороге.
Вот все, что знаю я. Но он здоров
И скоро сам прибудет».

Не только в дикции тут дело. Во всем посыле тела. В направленности всей энергии.

«Отелло» надо сделать «тихим» спектаклем, без актерского надрыва, без эффектных мизансцен. Теперь шумность часто принимают за современность.

Надо найти *нормальную* форму для этой как бы экстравагантной «заморской» истории. Вывести простой и понятный смысл из нее.

Лишить эту пьесу привычного сценического про-

странства. Думают: раз, мол, Шекспир, то должно быть эффектное пространство. Но сколько пространства нужно именно этой пьесе? Нужно сконцентрировать ее содержание.

И не обгонять псевдотрагической игрой или псевдо-театральным подстегиванием простой и понятный сюжет. Придерживать ложный темперамент и ложную фантазию, чтобы они не заглушили *ясность*.

Вот именно — должно быть ясно, *как на ладони!*

Сегодня, после вечерней репетиции, я зашел посмотреть момент одного из наших классических спектаклей.

Так много ходили, много и невнятно разговаривали. Все происходило в полутьме. И было загадкой — зачем все это?

Впрочем, подумал я, будет, наверное, место, когда и здесь все станет ясно. Но почему надо так долго сидеть и ждать этой ясности? Что же пока смотреть? Неразборчиво, много, темно, далеко. А надо, чтоб было светло, и близко, и очень понятно. Чтобы в любой момент войти в зал и застыть от понятности. Даже про тайну должно быть понятно, что это, мол, тайна.

И еще — не должно быть банальности в форме. Чтобы все сочетания были точны. Чтобы этот актер, например, объяснялся в любви именно в этом месте, а не так, что можно и там и там, где угодно. Чтобы стало закончено все, чтобы было все найдено. Тогда, возможно, имеет смысл работать в театре. А в противном случае — стыдно, мизерно как-то. Надо, чтоб было *искусство*. А не просто ремесленно сбитая вещь. Надо иметь возможность гордиться потом своей работой и знать, что другие тоже ценят ее уникальность.

И надо бояться попасть в число создателей тех зрелищ,

которые приходят смотреть *случайно*, без надежды увидеть *тебя*, а просто так, от нечего делать, в пустой вечерок.

Мы всегда все на грани этого ужаса. В этой яме столько наших работ. Хотя всегда найдется и тот, кто похвалит. Но сам-то ты должен знать, где и в чем эта яма. О, сколько спектаклей, фильмов и книг в этой яме! Гораздо больше, чем *вне ее*. Способность себя разругать и додумать все до конца — вот спасение от ямы. Но многим яма эта приятна, ибо они другого не знают. И важно сидят там со своим ремеслом.

Вечером снимаю «Милого лжеца», а утром смотрю своего «Отелло».

Невольно приходят в голову какие-то сопоставления. Первое впечатление от съемок состояло в том, что актеры декламируют. Удивительно, думал я, что мхатовская школа превратилась постепенно в подобие школы романтической.

Когда-то ведь МХАТ боролся с «декламацией» Малого. Он приблизил театр к нормальной жизни простых людей. Но вот проходят долгие годы — и то ли жизнь становится снова и снова проще, то ли артист слегка забывает о жизни и входит в некий абстрактный тон.

На первых съемках я слышал пафос, но не всегда мог понять, о чем идет речь.

«Милый лжец» — спектакль не мой, и я хотел лишь удачно его зафиксировать. Но долго не мог привыкнуть к манере игры. Я приходил домой и снова брался за текст. Текст меня волновал, но пафос актеров на съемках сбивал всю понятность простого и близкого текста. Я подставлял невольно наших актеров и слышал массу живых нюансов. И думал: как жаль, что нельзя поставить «Лжеца» самому, еще раз, «со своими».

Так шли параллельно мои две работы — «Отелло» в театре и съемки чужого спектакля в Останкино.

Однако какое-то время спустя я стал раздражаться, слыша «простую» речь и видя «простую» игру своих актеров. Пускай это жизненной, чем у «тех», но почему так невнятно, так *стерто*? Почему так *безвольно*?

На съемках — Кторов, которому семьдесят восемь! Мне передали сегодня, что, гримируясь, он сказал, что плохо себя чувствует.

— Значит, съемок не будет, — резюмировал я.

— Нет, отчего же, конечно, будут. Он просто сказал, что устал, а съемки тут ни при чем.

И все же с тревогой я стал ожидать его появления в павильоне. Кторов вошел минут через десять, в белоснежной манишке, в прекрасно сидящем костюме. Он был собран и весел, хотя сегодня весь день провел в больнице, где его жену оперируют. Ни нотки нутья. Подтянутость и общительность, легкость какая-то, притом, что день у него был ужасный. Я тайком любовался, его наблюдая. Но дело не только в этом. К его «декламации» я тоже, пожалуй, привык. И даже почувствовал в этой чеканной речи какую-то прелесть при сравнении с нашей неряшливой речью.

Я даже стал различать там со временем свои законы и свою правду.

Он читал монолог, на целых восемь страниц, о смерти матери Шоу. Кругом, как обычно в кино, находилась уйма ненужных людей. Кто-то, читая, шуршал газетой. Молодые ребята тут же у аппарата с жаром играли в кости. Кто-то что-то рассказывал шумно, плюя на Шоу, на его мать и на Кторову. И все это рядом, вплотную с артистом, который готовился к монологу. Так, к сожалению, всегда бывает в кино, но не каждый артист способен в этой сума-

тошной обстановке *возвыситься* и предельно *собраться*.

Есть достоинство показное, о нем всегда помнит артист и жалко воюет за это достоинство.

Но у Кторова это достоинство — *естественно*.

Ему нечего помнить о нем, оно *есть*. Он стоит и смеется вместе со всеми или что-то сам смешное расскажет и тут же в кадре звенящим от горя голосом отчеканит свой текст, воинстину *отрешась* от нас и *возвышаясь* над нами.

Нет, все-таки в старой школе есть неизъяснимая прелесть. И как жаль, что мы забываем об этом в своей безотчетной любви ко всему сверхновейшему.

Я приходил на «Отелло», и мне хотелось, чтобы наш Волков хотя бы немножко умел «декламировать». Чтобы так же, как Кторов, он вчитался бы в текст, разобрал бы его и захотел до нас *донести*. Чтобы так же, как Кторов, он сэкономил *движения*.

Не суетился. И не махал бы руками, если не нужно. Тогда бы и я, смотря на него, *сосредоточился*.

Чтобы и он сто спектаклей подряд держал бы рисунок, не мямлил, чтобы краски были рельефны, заметны, способны дойти до последнего ряда.

Есть у Отелло такие слова, обращенные к Яго: «Вели жене *следить* за Дездемоной».

Чистейший мавр, и вдруг — *следить!* Вот в чем весь ужас превращения. Но это слово я не слышу никогда, хотя сто раз его прошу ясней подать. «Житейство» превращается в неряшливость. Стоит, руки в карманах, рассеян. Между тем артист хороший, тонкий, славный. Но эта «современная манера» его просто распустила. Я сам ее придумал, между прочим, и сам настаивал на ней. Но все имеет свой предел!

Да, надо современно чувствовать, и современно мыслить, и быть во всеоружии современных средств. Но быть *невнятным* в этом — тоже значит быть несовременным.

Потом, всему свой срок. Когда ты начинаешь и пробиваешь что-то новое, ты еще мальчишка. Когда же про-

бываешь что-то, став *взрослым*, то делать это надо *мастерски*.

Тогда твои новые поиски дадут плоды. Но мы как начинаем в двадцать пять, так и трубим до старости на школьном нигилизме.

Новации и мастерство (пусть новос, но мастерство) должны жить в дружбе.

Во всем, что говорит Яго, есть логика, но сам он не придает ей большого значения. Необходимость сделать что-то дурное — его «сердечное дело». А логика — так, для некоторой согласованности его переживаний с рассудком.

Ему плохо от того, что он играет в этом мире столь мизерную роль; ему плохо от того, что его жена может кого-либо предпочесть ему; плохо от того, что Дездемона принадлежит Отелло; что лейтенантом сделан не он, а Кассио...

Когда он ходит и что-то обдумывает, должно быть не просто интересно, но *глубоко понятно*. И даже в каком-то смысле (о ужас!) мы должны сопереживать ему. Сопереживание не обязательно есть то же самое, что согласие. Но если сопереживания нет, то и несогласие становится ограниченным.

Да и разве вообще дело тут в несогласии? Оно при одном поверхностном взгляде на Яго так очевидно. Дело в *познании*, даже желательно — в *потрясении от познания* такого явления, как Яго.

Мы почти с раннего детства вбираем в себя множество истин. Например: Шекспир — гений. Даже если вам не понравится при чтении какая-либо из его пьес, вы

вините себя, свое развитие, но не Шекспира, ибо вам давным-давно сказали про него, что он гений.

Кстати, и по поводу Шекспира не все придерживались одной и той же точки зрения. О современниках и говорить нечего. Сколько, вероятно, было таких, которые верили в кого-нибудь другого, но только не в Шекспира. А в позднее время из противников Шекспира хотя бы один Толстой чего стоил. Но у Толстого на то были, наверное, свои основания. Своя вера, своя система взглядов.

Все это я говорю лишь к тому, что люди, которые что-то читали, видели, слышали, обычно имеют свои привязанности, свои истины, своих кумиров. Для них существуют свои законы. Ну, допустим, в психологическом искусстве важно *внутреннее действие*. Разве это не прекрасная истина? Однако множество актеров и режиссеров, зная эту истину и даже веря в нее, до глубокой старости не делают ее своей на *деле*.

Что-то нам в наших натурах мешает превращать в *собственную жизнь* даже те истины, которые кажутся нам верными. Надо уметь работать с актером, говорят студенту в театральном институте его педагоги. Но и они часто не умеют работать с актерами, они только знают, что *надо* уметь. И их ученики выходят от них такими же *неумейками*.

К каждой истине должно быть не только умственное, но и, возможно, биологическое предрасположение. Я не знаю, что по этому поводу считает наука. Но, чтобы она ни считала, я думаю, что, наверное, это биологическое предрасположение есть. И все же оно какое-то маловажное, а остальное делает сам человек в сознательном или хотя бы в полусознательном процессе.

Быть может, казалось, что братья А. П. Чехова талантливее его. Во всяком случае, один из них подавал немалые надежды. Но какая же разница *между ним и самим* Чеховым. Разве те истины, о которых писал Чехов брату, не витали над ними обоими? Однако натура одного приняла в

себя эти истины, видоизменяясь благодаря им, а натура другого будто отталкивала эти тоже известные ей истины. Что это — биология, или сознание, или хотя бы полусознание? Конечно, все-таки сознание, воля, сосредоточенность именно на *этих* истинах, которые тебе дороги, и *перерабатывание* себя во имя их. Да-да, *перерабатывание*, повседневное перерабатывание. Чехов по капле выдавливал из себя раба, а кто-то должен по капле выдавливать из себя дилетанта, неуча, начетчика и, наконец, все того же раба.

Но у каждого человека, в частности и у режиссера, бывает столько внешних трудностей, что о внутренних и подумать некогда. Впрочем, подумать можно, но не сосредоточиться. А где нет сосредоточенности, там ни о какой переработке и говорить нечего. Так и живут себе актер и режиссер, возможно и зная, что $2 \times 2 = 4$, но не умея притом по-настоящему считать. Они знают, что есть такое понятие — художественная этика, но между тем часто живут и работают как очень грубые люди. Они знают, что нельзя притворяться, а нужно жить жизнью своего героя на сцене, но так до старости и притворяются. Потому что одно дело — знать что-то, а другое — сделать это своей натурой.

С тех пор, как умер Казакевич, прошло уже много лет, а знал я его совсем недолго. И все же хочется хотя бы страничку написать о нем, так он чудесно запомнился за этот небольшой срок моего с ним знакомства. В его квартире не было, кажется, ни одной модной вещи. Все какие-то старые, крупные предметы, на которые он, по-моему, не обращал никакого внимания. В кабинете стол, а остальное — все полки с книгами, много полок, и какая-то маленькая, старая тахта, на которую всегда смешно вскакивала небольшая сердитая собачонка.

На даче тоже было до необычайности скромно, по моему, это была всего половина какой-то небольшой дачки, и все там напоминало, скорее, избу военного времени. И помню, мы почему-то ехали с этой дачи в Москву на «газике» образца 1941 года. Трудно представить себе, чтобы он вальяжно сидел в собственной «Волге» с прекрасными чехлами. Тот день был зимний и холодный, и в «газике» этом сильно продувало.

Уж очень он был фронтовой, от тех, военных лет, человек. Какой-то походный, скромный, совсем не маститый, хотя книг написал много, гораздо больше и лучше некоторых из тех, кто почему-то изо всех сил делает вид, что он крупный писатель.

А Казакевич был действительно очень крупным писателем, но совсем не делал вида.

Его книги пользовались большим успехом, и я увлекался ими.

Его *почерк*, творческий почерк, выгодно отличался какой-то, если так можно выразиться, умной душевностью.

Настоящего писателя можно почувствовать чуть ли не по первому абзацу, и уже втягиваешься в чтение — из-за одного почерка, вне зависимости от сюжета и мысли, которые пока тебе еще неизвестны, но *по почерку* ты уже чувствуешь, что будет нечто *стоящее*. Так было с Казакевичем.

И потом, он писал как-то объемно, и мне, режиссеру, сразу хотелось *ставить* то, что я читал. Так это было *зримо*.

Однако ставить мне пришлось лишь «Двое в степи» на «Мосфильме».

Сценарий был написан Казакевичем наскоро, на какой-то папиросной бумаге — это я почему-то запомнил. Повесть «Двое в степи» раньше ругали, считая, что автор оправдывает дезертира. Иногда бывают такие нелепые недоразумения — кто-то придумает что-то, и только

спустя много лет восстанавливается истинный смысл простой повести.

Тут было так же — ее ругали, но потом на «Мосфильме» решили поставить по этой повести фильм. И эта затея уже тогда не показалась безумной, ибо все понимали, что повесть хорошая и никаких там нет вредных идей. *Напротив.*

Казакевич относился к работе спокойно. Только однажды, когда обсуждался сценарий и я, позвонив ему, рассказал о советах, он ужасно раскричался в трубку такими словами, что страшно вспомнить. Но не из-за этих самых советов, а потому, что давал их тот же, кто за это же когда-то ругал. То есть он предлагал вставить то, что когда-то считал порочным. Ох, как кричал тогда Казакевич в трубку!..

Он был вообще замечателен этой своей прямоотой, простотой, без всякой примеси «липы».

Мы снимали с любовью, в прекрасной голой степи, но фильм получился, кажется, средним — я был неопытен и недостаточно знал кино.

Когда мы совсем все закончили, кто-то сказал, что фильм слишком мрачен, и велел переделать финал. Шел завершающий этап работы. Нужно было в течение часа на что-то решиться. Казакевич был болен.

Я позвонил домой и попросил мою жену приехать срочно на студию. Мы посмотрели последнюю, переделанную часть, и в отрыве от общего нам показалось это возможным. И вот состоялась премьера в Доме кино. Картина пошла после какого-то совещания.

Сидели «киношники». Я с оператором спрятался сзади и ждал провала. И вдруг слышу — все затихают, совсем затихли, смотрят.

Я замер в испуге — неужто эта киноэлита примет картину, полюбит ее?

В зале никто не поднялся, казалось, успех неминуем, остались две-три минуты. Я даже забыл, что именно там и

была переделка. И вдруг, теперь уже вместе со всеми, увидел этот финал, перекроенный мною в тот нервный вечер.

И тут я услышал, как зал засмеялся. Захлопали стулья. Все как бы ждали, будет в финале просчет или нет. Все ждали и верили, что просчета и фальши не будет, но мы допустили ошибку, и зал вмиг перестал доверять нам.

Мы с оператором сидели, как на скамье подсудимых, боясь подняться. Один режиссер подошел к нам и, похлопав меня по плечу, сказал что-то в том смысле, что, несмотря на финал,— все в порядке. Я этот случай помню как некий жуткий урок.

Казакевича в живых уже не было. Он умирал очень страшно. Я был у него в больнице за день до смерти. Когда я сказал, что степь, где снимался наш фильм, похожа на шинель, он улыбнулся с очень большим трудом.

Узнал из газет о смерти знаменитого и уважаемого мной артиста. Кажется, с его участием я смотрел первый фильм в своей жизни. И с тех пор имя его звучало для меня ежедневно, так или иначе. То он опять в какой-либо роли в театре или кино привлекал к себе внимание, то о нем просто рассказывали что-то. Он всегда был на виду. Все считали его исключительно талантливым, но очень непростым человеком. Он был, к сожалению, злой. С детства нам кажется, что успех и известность как бы облагораживают. На самом деле это далеко не всегда так. Очень часто человек становится полным самооправдания, высокомерным, не приемлет в искусстве ничего того, чего сам не разделяет.

Уже став режиссером, я работал с этим артистом. Я очень хотел с ним работать, потому что он был для меня образцом. Уж с ним-то, казалось мне, я сработаюсь!

Если я так понимаю его творчество, то и он, вероятно, поймет хотя бы частицу меня. И он действительно понимал. Когда хотел. Но хотел он очень редко. Его характер главенствовал над его талантом. Пока мы были вдвоем, все шло как нельзя лучше, но появлялся третий — и моего кумира нельзя было узнать. Прекрасно выучив текст, он вынимал тетрадку и демонстративно начинал читать по складам. Или задавал мне такие вопросы, на которые давно мы вместе ответили. Но теперь он тот же ответ высмеивал, придирался к пустякам, мешал репетировать. Это не был сознательный ход. Срабатывал характер, который маленькому актеру приходится обуздывать, если он таким характером наделен, а этот себя чувствовал свободным от такой необходимости.

Возможно, это была требовательность к себе и другим, но я никогда не был сторонником того, чтобы требовательность была сродни самодурству.

Потом очень много лет я не видел его, только опять и опять слышал о нем. Иногда говорили хорошее, чаще плохое. Хотя почти все за талант уважали. И вот одна секунда — и все это в прошлом...

И к горю примешивается частица какой-то неуместной досады из-за нелепого, что было в этом замечательном актере, не нужного ни нам, ни ему самому.

Лобанова я не знал лично. Он был руководителем одного из курсов ГИТИСа. А я учился у других педагогов (тоже хороших).

Актеры Ермоловского театра, с которыми я был знаком, говорили, что Лобанов у себя на репетициях жаловался на необходимость быть в институте как раз в те часы, когда его очень тянуло отдохнуть между репетицией и вечерним спектаклем.

Внешне, на мой взгляд, он был похож на Обломова —

большой, полный, добродушный и, казалось, даже ленивый. Еще он был важный. Ходил очень медленно, животом вперед, почти не поворачивал головы в сторону собеседника. Тому всегда приходилось делать какое-то усилие, чтобы быть услышанным.

Так мне, во всяком случае, со стороны казалось.

Когда Лобанов шел по коридору института, это всегда было заметно. И не только потому, что он был значителен внешне, но оттого, что все знали его театр, его спектакли и очень любили их.

Ермоловский театр в то время, когда Лобанов руководил им, был в Москве, пожалуй, самым интересным театром. Он возник (опять-таки для меня) как-то внезапно, без каких-либо широковещательных объявлений, просто стал известен каким-то своим спектаклем, и потом не было, пожалуй, случая, чтобы мы все не ходили на каждую его премьеру.

Театральные студенты — в чем-то очень чуткий народ. Они сразу понимают, куда следует ходить, а куда не обязательно. Впрочем, этой чуткостью обладают не только студенты. Одним словом, Ермоловский театр тогда очень любили, там даже средняя пьеса воспринималась настолько свежо и необычно, что, безусловно, давала немалое представление о жизни. Это был театр не похожий на другие. Его особенностью была способность к жанрово-бытовой характеристике.

Вообще-то теоретически я не люблю такое искусство. Но, вероятно, практика любого художественного течения, когда она осуществляется людьми талантливыми, самобытными, разрушает всякие теоретические предвзятости.

Вот почему, несмотря на нелюбовь к такому искусству, лобановские спектакли я очень любил. Смотреть их было всегда интересно.

Актеры его труппы рассказывали, что человек он был как бы с разоблачительным зарядом. У него был особый

глаз на все дурацкие людские проявления. Он замечательно вытаскивал нелепую, смешную сторону действующего в пьесе лица. И очень смешно, разоблачительно показывал актерам сущность или привычки того или иного человека.

Однажды, это был единственный раз, я случайно, на одну минуту, попал в зал, когда репетировал Лобанов. В ожидании одного из своих товарищей актеров я позволил себе войти в зал, услышал маленькое замечание Лобанова и тотчас ушел, о чем жалею.

Замечание, вернее, совет, адресовался актеру, игравшему в «Спутниках» роль доктора Супругова. Тот сидел в купе вагона со стаканом чая в руке и с кем-то беседовал.

Лобанов попросил его, не прекращая беседы, открыть сахарницу, положить себе в чай ложку сахара, потом другую, а затем, слегка оторвавшись от разговора и подумав, положить еще и третью. При этом Лобанов показал, как Супругов это делает. Все засмеялись, потому что это был точно Супругов.

В его спектаклях была уйма подобных точных мелочей, и все они составляли живую и цельную картину жизни какого-то круга людей, как он, Лобанов, их видел.

Разумеется, не только плохих, но и хороших людей он наделил массой живых черточек, отчего они не казались картонными, как это иногда с хорошими людьми бывает на сцене.

Я написал, что это было жанровое искусство, и испугался. Не за то ли, сказал я себе, и ругали Лобанова, считая, что *жанр* сам по себе гораздо ниже такого, например, понятия, как *психологизм*. Может быть, это понятие действительно ниже, а я, вспоминая Лобанова, опять прибегаю к нему. Но дело в том, что всякая художественная манера хороша, когда она *настоящая*.

А так называемое психологическое искусство совсем не прекрасно, когда оно лишь вторит чему-то.

А Лобанов в своем жанре был абсолютно самобытен. Он в своем искусстве полностью выражал себя. Это было *настоящее* искусство, и потому оно могло соперничать с любой другой манерой. Впрочем, и психологизма оно тоже, конечно, не было лишено.

Однажды я, находясь в деканате, увидел, что дверь открылась и показался Лобанов. Преподавательница, сидевшая у дверей, в знак уважения к нему привстала, чтобы уступить ему место, и тут с Лобановым случилось нечто, о чем я помню так долго. А ведь прошло, пожалуй, лет двадцать пять.

Лобанов, увидя, что ему хочет уступить место женщина, невзирая на свою тучность, сделал до необычайности стремительный рывок, и такой легкий рывок, чтобы остановить ее и усадить обратно. При этом он покраснел от смущения.

Вполне возможно, что, кроме меня, никто и не заметил этого, ибо все были чем-то заняты. Я же был ошеломлен этим внезапным секундным раскрытием столь барственного внешне человека.

«Ах, вот он какой на самом деле, этот Лобанов», — подумал я, таким его и запомнил.

Важным он был лишь по виду, а на самом-то деле он — нежный. И эта его нежность особым образом окрашивала его будто бы недобрую художественную зоркость. Не знаю, может быть, именно поэтому жанровость его манеры столь привлекала к себе.

Мне весь тот период, когда работал Лобанов, кажется почему-то коротким. Однажды на одном из спектаклей мы узнали его искусство, а потом через какой-то миг оно исчезло. Но его еще вспомнят неоднократно.

Правда ли, что у Ф. Г. Раневской нелегкий характер? Кажется, правда. Я работал с ней только над

одной ролью. Вероятно, этого мало для выводов, но все же помню, что характер действительно нелегкий.

Она резка, за словом в карман не лезет, говорит то, что думает, *сразу* и в очень нелицеприятных выражениях. Голос у нее басовитый, говорит она растягивая слова, и вот этим неторопливым баском она вдруг как скажет что-нибудь про тебя или кого-то другого — сразу и не найдешься, что ответить.

Ее побаиваются. Ей очень многое не нравится из того, что делается в театре, что она видит вокруг себя. Ее раздражает неумелый партнер, и она не притворяется, будто он ей нравится.

В пьесе, которую мы ставили, молодой актер играл кельнера. Он не нравился Фаине Георгиевне непониманием простых задач, не нравился даже своим обликом. И она этого не скрывала.

Я в своей режиссерской практике привык ласково подходить к каждому вне зависимости от того, верно артист делает то, что я требовал, или неверно. По существу я думал так же, как и она, однако я не мог себе позволить быть недипломатичным, а она могла. Разумеется, и этот молодой человек и другие в подобных случаях не очень были ей за это признательны. Впрочем, они чувствовали, что ее максимализм вполне оправдан: она, конечно, репетировала лучше других, несравнимо лучше. Ее творческий организм куда богаче многих других организмов. Поэтому другие актеры, которым удалось быть ее партнерами, скорее робели перед ней, чем любили ее.

В ней есть какая-то мощь натуры, с которой надо считаться. Это, однако, не та властная мощь, какая была когда-то, допустим, у Пашенной. То была хозяйка театра, актриса, принадлежавшая своему коллективу, огромное количество лет в нем проработавшая, где все, если так можно выразиться, по праву принадлежало ей.

Раневская сменила множество коллективов. Ее судьба

сложилась не столь цельно, она всегда представляла собой *отдельность*. Она как бы не вписывалась в рамки любого театра. Она оставалась всегда немножко сама по себе. И потому ее мощь какая-то хрупкая, незащищенная. Ее бояться, но столь же легко можно ее и обидеть. Она, по моему, столь же беззащитна, сколь резка.

Между прочим, в том спектакле, над которым мы вместе работали, она играет, в сущности, почти такую же женщину, как она сама. Она играет мать, бабушку, которая окружена людьми, но тем не менее очень одинока.

Я приходил на репетицию, как, вероятно, не очень опытный дрессировщик приходит к львице. Ведь режиссер и есть дрессировщик со всеми своими слонами, оленями, львами и куропатками. Только люди гораздо сложнее. Так вот, как будто к львице, я приходил к Раневской. Она меня почему-то терпела, но каждый раз это терпение словно проходило серьезное испытание. Она была то доверчива, то вовсе недоверчива, злые шутки по моему адресу, казалось, каждую секунду были на кончике ее языка, но пока что она басила что-то сверхделикатное. Вот на этой тоненькой проволочке мы и балансировали.

Я люблю, например, чтобы актеры играли близко от авансцены, а она боится играть близко от первого ряда. Мне же кажется, что дальше от зрителя все хуже видно, все менее понятно. И вот между нами велась борьба. Признаюсь: я хитрил и обманывал так и этак, она временами забывала о страхе, но вдруг вспоминала и громко обижалась на мои хитрости.

Но притом какая, черт возьми, дисциплинированность! Какая точность прихода на репетицию. Какая подготовленность. Что за аккуратная тетрадь с ролью. Какое актерско-детское простодушие. И какая во всем *внятность*.

Я теперь часто задумываюсь вот о чем: мое поколение актеров и режиссеров боролось за так называемое совре-

менное искусство, которое не терпит очень большой разжованности; это искусство должно быть стремительным, динамичным, беглым, в современных театрах даже Шекспира умудряются «переработать» в двухчасовой спектакль с одним антрактом. Это искусство, которое справедливо боролось с «литературным расслаживанием» на сцене, с излишней речевой полновесностью, когда актер не живет ролью, а лишь *говорит*.

Но это возникшее в борьбе новое искусство слишком часто теряет *внятность*. Посмотришь что-то и вдруг увидишь десять одинаковых невнятно говорящих актеров, будто бы современно чувствующих, но не способных к смысловой разработанности текста, лишенных активного желания донести до публики смысл каждой реплики.

И тогда начинаешь особенно ценить, вдвойне ценить таких, как Раневская.

Какая ясность того, что надо сказать, и притом — какая способность к *чувству*. Какая воля к работе. В восемьдесят лет — какая любовь к профессии, и какая ясность ума, и дисциплина!

В спектакле «Отелло» художник — мой сын. Мы перекрашиваем что-то в белый цвет, потом в черный, делаем меньше, выбрасываем, делаем больше — и так до бесконечности. Когда работаешь, допустим, с Левенталем, процесса не видишь. Ты приезжаешь раз в неделю в мастерскую, поговоришь полчаса, а что творится в промежутках, не ведаешь. А тут работа — полные сутки.

Мы знаем, что должна быть скамья, на которой будут сидеть действующие лица. Но *какая* скамья — найти нелегко. Листаем множество книг, чтобы, оттолкнувшись *от живого*, потом сочинить свое.

Вот мы придумали наконец! Макет спокойно стоит на столе до утра, а утром при свете солнца мы все ломаем. Надо *сурово-походное*, чтобы без той чепухи, какую часто видишь в «Отелло». И даже кровать должна быть «полу-солдатской».

Прибыв на Кипр, они так устали, что Дездемона сразу уснула, а Отелло бесшумно улегся рядом. Спят, не раздевшись. А Яго неподалеку спаивает офицера. Пускай мы увидим и то и это *вместе*.

Пышные арки и пышные занавески были даже у Оливье. А зачем? Фактура «Гамлета» давно известна. А что за фактура «Отелло»? Правда, «замковость» «Гамлета» тоже давно надоела. И Любимов с Боровским придумали вязаный занавес. Когда-то Морозов, читая лекции о Шекспире, утверждал, что Шекспир *шерстяной*. И вот через двадцать лет Шекспир — *из шерсти*.

Но что за фактура «Отелло»? Какой-то походный, солдатский быт? Или что-то другое? Венеция, Кипр... Но дело не в Кипре, к тому же и Кипр какой угодно бывает. Все дело в этой *походности*. Много людей вокруг, война, и опасность, и нервы. А тут почему-то влюбился, женился, женился на дочке сенатора. Уже в этой завязке — драма, противоречие. Все не ко времени, не к обстоятельствам. Не до нежностей...

Ночью в сенате пришлось говорить о любви, но все время входят матросы и докладывают о турках. Про любовь же сенаторы слушают краем уха, потому что им важно совсем иное. А потом, на Кипре — вначале неприятность с Кассио, а наутро снова удар — эта страшная весть о жене. И не выяснишь толком, потому что и должность такая, и люди кругом, и где-то в сознании мысль, что ты сам недостойн хорошего.

Черный! И старый! Походность, временность счастья, нормальность таких, как Яго, и твоя «ненормальность»...

«Прощайте, армии в пернатых шлемах,
И войны — честолюбье храбрецов,
И ржущий конь, и трубные раскаты,
И флейты свист, и гулкий барабан,
И царственное знамя на парадах,
И пламя битв, и торжество побед!
Прощайте, оглушительные пушки!
Конец всему. Отелло отслужил».

Когда беспрерывно думаешь о чем-то, то это что-то колеблется, видоизменяется и никак не установится окончательно.

Кажется, что уже все продумал, все ясно. Потом проходит полмесяца, и вот только тогда чувствуешь себя готовым. Но не тут-то было. Через дней десять снова наталкиваешься на совершенно новую мысль.

Вначале ты исходил из пришедшей тебе в голову совсем простой идеи. Затем разбирался, изучал, но вдруг заметил, что от той простой идеи совсем ушел. А она была все-таки самой ценной. Смысл был в том, чтобы очень наглядно, элементарно изложить *механику интриги против таких, как Отелло*. Предельно просто рассказать, «как это делается». Попробовать не впасть в привычное «шекспирство». Ведь почему-то очень редко получается у нас шекспировский спектакль, близкий, я бы сказал, простому пониманию, простому прочувствованию. Все немножко вздыбливается и становится, как я уже не раз говорил, такой темпераментной сказочкой, будто бы уже чуть-чуть наивной для современного человека. Правда, прежние громоздкие, театрально-сказочные шекспировские спектакли почти исчезли.

Когда вспоминаешь некоторые из таких прошлых спектаклей, то с теперешней точки зрения они, конечно, кажутся недостаточно серьезными не только из-за архаичной формы, но и по своей общей концепции.

Хотя, конечно, я множество раз слушал пластинку «Отелло» с Остужевым и был под впечатлением его игры. Три раза смотрел грузинский спектакль с Хоровой, видел и другие хорошие спектакли. Таких трагиков теперь и нет-то. Но всему, наверное, свое время. Нет трагиков, но на смену пришел театр другого свойства, где, быть может, особенно важно *общее построение*.

Правда, не так-то легко в сегодняшней небольшой, компактный спектакль уложить всю огромность шекспировской пьесы, чтобы и не пропало ничего, но при этом справиться с этой разбросанностью, с этим хаосом, за которым часто не улавливаешь серьезную философию.

Сохранить всю эту ершистость, но еще к тому же так все спокойно и ясно вычертить, чтобы ни у кого не рождались сомнения, про что это и зачем.

Конечно, хочется уже с самого начала заставить актеров играть темпераментно и по-шекспировски закрутить действие.

И все же *очень ясная идея* ничем не должна заглушаться.

Вот они сидят, все эти люди. У каждого своя жизнь, свои беды и радости, но всех в общем объединяет одно стремление к мирной жизни, любви, счастью и т. д. и т. п. И вот от этих людей отделяется человек и еще его приятель, и они смотрят на всех этих людей, и особенно на того, кто сидит в центре, смотрят со злобой и завистью ущемленных посредственностей. Однако, разумеется, они не отдадут себе отчета в своей неполноценности. Их самозащитой являются даже некие «принципы». Им кажется, что у них есть вполне веские основания не любить Отелло. Эти веские основания ими формулируются. Начинается *интрига*. И мы видим все нити этой интриги, и кто как в эту интригу попадает — тоже видно.

Конечно, Шекспир темпераментен, но если у темпераментного человека нет при всем том достаточно спокой-

ного и глубокого содержания, он, быть может, еще не Шекспир.

Яго научил Кассио прибегнуть к помощи Дездемоны. Через нее добиться у генерала прощения за вчерашнюю пьянку.

Теперь, увидя вышедшего от Дездемоны Кассио, Яго начинает действовать.

Он представляет дело так: его генерал — человек доверчивый и добрый, христосик. Быть подлинным помощником такого начальника — значит стать его зоркостью, его подозрительностью, его полезным недоверием ко всему. Яго как бы диктует Отелло такие взаимоотношения между ним и собой. У тебя, мол, важные дела, а я всего лишь твой телохранитель, ты можешь быть беспечен в отношении самого себя, но моя обязанность — как раз охранять твою личную безопасность. Я не стану скрывать и прятать от тебя своих подозрений, если они касаются твоей безопасности.

И вот он сразу, не таясь, честно, прямо, резко начинает говорить Отелло о своем беспокойстве, связанном с этим внезапным появлением Кассио.

Правда, он все время оговаривается, что, быть может, он *чересчур* недоверчив, он даже обрывает себя, потому что как бы знает за собой эту свою чрезмерную подозрительность.

Отелло тут меньше всего понимает, в чем дело. Вероятно, думает он, Яго взволнован тем, что Кассио пришел к Дездемоне просить о помощи из-за вчерашнего пьянства. Но Отелло даже доволен этим приходом. Значит, его лейтенант убит наказанием, значит, не может жить без прощения. И он, Отелло, конечно, его простит.

Но что-то кажется, Яго не этим взволнован, а чем-то иным. Отелло некогда узнавать подробно. Он сердится и

просит помощника понятно выражать свои мысли. Какой-нибудь заговор, что ли? Меньше всего генерал беспокоится о жене. Сегодня первое утро после женитьбы! Он ждет, что Яго что-нибудь скажет про турок, про остров, про стражу. И вдруг тот ему говорит, что надо остерегаться ревности.

Отелло не такой человек, чтобы позволить помощнику лезть себе в душу.

Заговор — было бы другое дело. Но влезать в отношения мужа с женой — это уж слишком. Этого позволить нельзя. К тому же Яго, значит, считает Отелло каким-то дикарем, если думает, что Кассио может вызвать в нем ревность. Это должно быть в последний раз, говорит Отелло. Я не такой человек и в эти дела чужих не пускаю!

Рассердившись, Отелло ушел. Яго остался один. Он выждал минуту, а потом сказал вслед Отелло, что раз так, раз Отелло совсем не таков, чтобы бояться измены жены, то и Яго позволит себе быть более открытым.

Теперь, не боясь обидеть или расстроить, а только в интересах дела, то есть ради безопасности генерала, он, Яго, откроет правду: Дездемона *хитра*, и у нее *отношения* с Кассио!

Пускай генерал как хочет сердится на помощника, пускай его выгонит даже, но правда превыше всего.

Яго служит Отелло именно этой «правдой», теперь же пусть сам генерал выбирает, что делать.

Какое-то время совсем непонятно, слышит ли это Отелло.

Затем генерал очень тихо выходит, подходит к помощнику и долго смотрит ему в глаза. Так долго, что все замирает...

И, к нашему ужасу, вдруг становится ясно, что он *поверил*.

Вернее, признал за Яго право *в это влезать*. Признал, что тот полномочен это делать, *признал!*

Признал, потому что *черен*. Потому что чужой среди них. Признал на самом деле не только сейчас, а *когда-то*, когда была еще в него вдолблена мысль, что Дездемоны он недостоин. А ведь такая мысль была вбита, может быть, с детства.

О, эти страшные ранние предрассудки!

Один оператор во время съемок, можно сказать, издевался над своим ассистентом. Просто издевался, придирался, унижал. У некоторых людей есть такая привычка — не уважать подчиненного. Уж не знаю отчего — от нервности ли, от дурного характера, от плохого воспитания. Ассистент этот был не очень молод, грузен, высок. И очень вежлив. Эта вежливость и предупредительность тоже выводили из терпения оператора. Однажды, когда работа была особенно напряженной и оператор даже не успел выскочить в буфет, ассистент отлучился на минутку и вскоре появился с блюдечком, на котором лежали ломтик хлеба и два яйца. Осторожно он подsunул блюдечко ближе к оператору, чтобы тот подкрепился. Оператор был недоволен чем-то в своей работе, что-то не получалось у него, он был особенно раздражен, и эта услуга ассистента почему-то только взбесила его. Продолжая делать что-то свое, он мимоходом взглянул на блюдечко и так же мимоходом кинул одно яйцо, а за ним и другое в стенку.

Мы все опешили, и я, к стыду своему, тоже опешил — тогда я был молод и сам побаивался оператора. Ассистент же постоял минуту без движения, а потом ушел за декорацию и долго там находился. Все были некоторое время в оцепенении, а затем работа покатила дальше.

Все это я вспоминаю к тому, что, как говорит Кассио, есть души, которые спасутся, а есть души, которые не спа-

сутся. Впрочем, я хочу сказать просто, что есть люди, с которыми приятно работать. А есть — с которыми неприятно. Быть обаятельным в работе — это ведь большое искусство. И что писать о тех, кто этим искусством не владеет. Большинство продавцов в магазине не владеет этим. Стоит такая хорошенькая женщина, и так она необаятельна. Так она вас не видит, не слышит, но вам это тяжело лишь отчасти — вы зашли на минуту и выйдете, а если семь часов подряд с подобным работником бок о бок? Взор его отсутствует, он тяжел на подъем, самолюбив, деспотичен и пр. и пр.

В аппаратной на телевидении, где протекал какой-то этап работы над фильмом, молодая девица, звукооператор, так, кажется, она называлась, сидела весь день и читала книжку, не отрываясь и не глядя ни на свой магнитофон, ни на экран телевизора, где крутили кадры нашего фильма. Она просто протягивала свою руку к кнопке и нажимала ее, когда ей велели. Когда она вышла минут на пять из комнаты, я быстро посмотрел, что у нее за книга, — книга была пустячная, случайная. Между тем музыка, которую она включала, была прекрасной, да и в картине нашей был кое-какой смысл. Но девице этой все мы так же примелькались, как продавщице примелькались все покупатели. Ей хотелось отгородиться от всех нас, спрятаться в какой-то свой мирок и сосредоточиться на своем. Ее в общем можно было понять, но работать с ней не хотелось, а ведь работа эта продолжалась целый день. На завтра пришла другая девушка, почти такая же, как и та, такая же молоденькая и хорошенькая, только работала она совсем по-иному. Она моментально оттеснила тех, кто не имел прямого отношения к ее работе, и стала активно жить в рамках своей специальности, активно сотрудничать с нами. По контрасту с предыдущим днем я не мог налюбоваться этой ловкостью и изяществом в работе. Это было замечательно, и я со страхом думал, что завтра придет та, первая.

То же самое я наблюдал и на радио. Молодая женщина, которая налаживает аппараты, сидела все время не с нами, а в коридоре. Она курила, ходила в буфет или просто смотрела на проходящих. Мы не интересовали ее. Как, впрочем, и она нас. Мы скоро поняли, как обходиться без нее, так как ее работу хорошо знали другие, хотя иные у них были должности. Но как работали эти другие! Они любили эти свои бобины с пленкой и так ловко заряжали ею аппараты. Они так *слышали* передачу, так понимали ее, так участвовали в ее создании. Быстро работая, они успевали все время шутить, у них были какие-то свои словечки, свои темы, но слушать все это было приятно. За все время нашей работы я не услышал ничего такого, что бы снижало обстановку. Нам всем было весело, и работа *шла*. За день у меня бывает много работ — я кончаю репетицию и спешу еще куда-то, в другой ли театр, на радио или телевидение. Репетиция всегда мне очень важна, но в эти «радиодни» я ловил себя на мысли, что скорее хочу пойти *туда*. А когда работа эта была закончена, было просто-таки грустно расставаться.

Вообще всякая работа, может быть, для того и нужна, чтобы происходило *общение*. Без настоящего общения человек как без воздуха. И по мне, нет ничего лучше *трудового общения*. На отдыхе тоже хорошо, но все же не то.

Когда видишь, как человек красиво, легко работает, то с этой красотой, пожалуй, ничего не может сравниться. Однажды в Праге я видел официанта, который так разносил подносы с тарелками, что хотелось аплодировать. Впрочем, он это делал не ради аплодисментов. Он сам находил в этом удовольствие. И в том, как нес поднос, и в том, как общался с нами.

Но иногда кажется, что официант тебя ненавидит. И в ответ ты его тоже.

Я прочел недавно рецензию на два московских спектакля. Критик вначале указывал достоинства одной работы, потом находил недостатки. То же самое он делал и в отношении второго спектакля. Достоинства и недостатки. Но вот подходила пора подводить итоги, и критик писал, что оба театра выбрали разные пути, но что каждый путь вполне оправдан, однако, неожиданно заключал он, надо быть последовательным! Я тогда еще раз перечел статью и подумал, что этот призыв к последовательности совершенно не вытекает из всего предыдущего. С таким же успехом мог быть призыв к тому, чтобы в этих спектаклях женщины играли лучше, а мужчины играли бы так же хорошо, как теперь, или наоборот. О непоследовательности не было речи даже в подтексте. Был просто разбор того, что *хорошо* и что *плохо*. Даже не разбор, а констатация недостатков и достоинств. Может быть, под последовательностью подразумевалось, что надо все от начала до конца делать хорошо? В таком случае это был прекрасный совет.

Оказывается, что и в достаточно небольшой статье не так-то просто быть последовательным, то есть тянуть одну линию с начала до конца. А ведь эту статью можно прочесть за четыре минуты. И в ней легче связать концы с концами, чем в огромном спектакле.

Критик потом обязательно скажет, что статью его испортили, что конец был иной, что про такого-то артиста он написал в три раза больше, чем осталось, что заглавие было гораздо лучше, что в таком-то абзаце следует читать не слова, а скрытый за текстом смысл. Критик хочет, чтобы все это было понятно, чтобы дошло, он как бы рассчитывает на ваше сотворчество в момент, когда вы читаете его статью.

И все же, отчего он так неряшливо пишет, почему столько штампованных фраз, почему нет цельности взгляда, а все так дробно, дробно, дробно? Потому что

трудно. Потому что даже маленькую статью хорошо написать, может быть, почти так же трудно, как сделать хороший спектакль. Почти так же...

Когда-то, очень давно, на сцене филиала МХАТ шел «Гамлет» в постановке Питера Брука. Я помню двойственную реакцию публики. По ее мнению, спектакль этот, конечно, был в какой-то степени прекрасен, но слишком, что ли, сух, пунктирен. У нас привыкли иначе играть и ставить Шекспира. Более зычно, ярко, трагично. И долго. А тут, во-первых, недолго, на удивление недолго, а во-вторых, как-то без лишнего шума, без шумных трагических взлетов и без столь же шумных падений. Ведь у нас в шекспировском спектакле обязательно раньше был некий прекрасный солист, но тут же рядом — нечто ужасное в лице его партнеров. А здесь, у Брука, не было этих зигзагов по причинам общей скромности или, может быть, большей цельности. Конечно, Гамлета играл не кто-нибудь, а Скофилд, но нельзя сказать, чтобы все в том спектакле было построено на нем. Он был прекрасной частью очень хорошего целого. Оно было очень продуманным и деловым. И *воздушным*, а эта воздушность в отношении Шекспира была, во всяком случае для меня, совершенно нова. Ничто не загромождало, не затуманивало простого течения смысла. Правда, смысл, мне кажется, заключался лишь в том, что это не какая-нибудь старая история, а совершенно новая, относящаяся и к нам, но это не так уж мало. Еще когда в окнах длинного магазина на улице Горького первые афиши и фотографии предвещали приезд англичан, прохожие подолгу разглядывали лицо этого Гамлета. Собственно говоря, прелесть состояла в том, что современный артист не подгримировывался *под кого-то*. На его голове не было привычного гамлетовского парика, и костюм был, казалось, без всякой претензии. Ведь иногда умудряются и

в современной пьесе выглядеть старомодно. Из какого сундука достают парики и гримы? Из какого сундука «достаю» манеру вот так фотографировать или так фотографироваться? Но «визитная карточка» *того* Гамлета была проста — придет молодой человек, совершенно не скрывающий своей принадлежности к современному миру. Придет, вероятно, спектакль, не из сундука вынутый, а теперь, сейчас сочиненный. Впрочем, кроме этой совсем не демонстративной, а, напротив, спокойной и достойной современной манеры, я, пожалуй, в нем ничем другим захвачен не был. А может быть, я был слишком молод и чего-то не понимал тогда. Не какой-то особой концепцией мы восхищались в том «Гамлете», а доходчивой простотой сценических средств. Легкостью перестановок, стремительным развитием действия. Все это было тогда важно до чрезвычайности. Незнакомо и заманчиво, хотя чувство некоторой недостаточности придавало впечатлению ту двойственность, с упоминания о которой я и начал этот рассказ. Тем не менее (а я работал тогда в Детском театре) я пришел на очередную репетицию в полной уверенности, что опыт, полученный мной вчера вечером, нужно освоить.

«Борис Годунов» никогда не получался у нас на театре. Как раз из-за этого лишнего хлама, из-за этой «сундучности». Вот возьму и поставлю его легко и в движении, без всяких лишних аксессуаров.

Но «Гамлета» легче поставить, чем «Годунова». В истории постановок «Годунова» нет стольких удач, как у шекспировской пьесы. А значит, нет того опыта, который при желании можно было бы учесть. Да и пьеса эта менее действенна и сценична, нежели «Гамлет». Но после Брука тут же поставить Шекспира было бы нелепо. А «Борис Годунов», пожалуй, годился для опыта.

Освоить какую-то новую легкость на старой и очень сложной пьесе. Сделать совсем очевидным простой сюжет, простую историю, отбросить эту степенность старой

«боярской» пьесы. Сделать спектакль современный, с быстрой сменой сцен, чтобы *нить* не терялась во время долгих перестановок. Все это, как ни странно, было тогда достаточной новостью. И давалось не так уж просто, с боем давалось. Хотя замечательный опыт мхатовского «Царя Федора Иоанновича» принадлежал уже нашей истории, в подобных пьесах все еще говорили медленно и степенно, скорее, *читали*, а не *играли*, двигались мало, то ли жалея себя, то ли просто не зная, что есть на свете совсем иной стиль. Не так-то легко было заставить боярина быстро пройти из конца в конец сцены или выразить некую мысль, несмотря на стихи, ясной скороговоркой. Сладить со всей этой старой манерой, да еще режиссеру совсем молодому, было достаточно трудно.

Я сказал, что особого смысла не было заключено в «Гамлете» Брука. Но были там *новые средства*. В моем «Годунове» совсем уж не было нового смысла, и новые средства тоже лишь проступали чуть-чуть, сквозь крепкие *старые*. Дети смотрели сложную пьесу с трудом, но все же с меньшим трудом, чем если бы это было «как раньше».

А через каких-нибудь пятнадцать лет я снова поставил «Годунова», но только на телевидении.

Теперь, можно сказать, я был уже более зрелым человеком, и даже некоторый опыт классических постановок был за моей спиной. Однако на телевидении до этого я не работал, да и относился к нему с какой-то иронией. Это теперь телевидение стало *таким*, а раньше актеры лишь подрабатывали там, и только. Я тоже как-то однажды решил подработать, но проклял все и больше туда не ходил. Но «Борис Годунов» — это грозило не столько заработком, сколько художественным интересом! Я пришел в пустой павильон и стал фантазировать. Конечно, прежде всего я отшел возможность больших декораций, палат, церквей, куполов и т. д. Ведь тут-то идея *простого* спектакля и могла быть улучшена. *Течение ясного*

смысла — вместо тяжелого сундука с будто бы историческим барахлом.

Впрочем, и смысл нужно было получше понять. Хотя он и совсем прост, этот смысл. Борис приказал убить младенца Димитрия. Чтобы ничто не мешало ему взойти потом на престол. И вот, разыграв свое нежелание царствовать, Борис все же *взошел* на престол.

Однако все знают, что он убийца.

И сам он тоже знает это про себя.

Раньше он думал, что можно переступить через это. Не он же первый такой, не он последний.

Но именно с ним получилось нечто *особое*.

Ему не простили убийства, и сам он измучился с этим убитым Димитрием. Почувствовав слабость правления, тут же явился какой-то *другой*, который восстал будто бы против убийцы царя; поскольку идея борьбы с убийцей — идея достаточно сильная, этот другой был поддержан. Уже была близка победа Григория, остался какой-то шаг, осталось только убить наследников Годунова. И он приказал их убить, и их убили! Что же, и этот *ирод*? И этот убийца? И этот в крови? Есть от чего прийти в замешательство. Такую вот «сказочку» про Смутное время создал Пушкин. Такую вот *притчу* про царский трон и кровь. И про народное замешательство.

Можно все это сделать, как в опере. К этой стихии мы настолько привыкли, что слушаем, как красиво кто-то поет, и смотрим, как красиво кто-то рисует церковь, но про смысл и не вспомним, пожалуй.

В искусстве тема *привычного* — сложная тема. Она и радует душу и тормозит возможности той же души раскрыться и воспринять что-то с истинной, с новой силой.

В отношении «Годунова» что-то нужно было «уменьшить», что-то сделать гораздо скромнее, чтобы *мысль* перестала быть скромной и почти незаметной за общей помпезностью стиля. Казалось, вместо ложной фантазии нужен только *рассудок*.

Кажется, что фантазия — признак таланта. *Часто*, но не всегда.

«Повести Белкина», например, кратки и будто бы сухи. Впрочем, все там фантазия. Слишком дорого стоит каждая краска и каждое слово, если слово это из чистого золота. И «Борис Годунов» написан тоже по этому принципу, но мы берем это золото и обращаемся с ним, как с железом. Гнем и вертим его, как хотим. И чтобы вокруг было больше каких-либо завитушек. И чтобы вибрировали голоса, и лоснились бы щеки, и жесты чтобы были эффектны, и из парчи чтобы были костюмы. А идея? Бог с ней, с простой идеей, было бы зрелище. И так не только в опере, но, подумайте, даже и в драме.

А этот прекрасный маленький ящик будто требовал усмирить фантазию и успокоить буйное воображение. Как хорошо, что не было денег на постройку Кремлевских палат или ступеней собора.

Как хорошо, что можно было по смете взять только трех-четырёх статистов на роли бояр, поляков, немцев и русских воинов. Как хорошо, что было так мало возможностей!..

У Пушкина в третьей, кажется, сцене три мужика говорят, что даже главы церковей народом облеплены, и вот в кино спешат показать нам эти главы. Но у Пушкина есть только *три мужика*, которые о том лишь *говорят*. И такими стихами притом говорят!

Может быть, в кино можно снять хорошо и это и то. Ведь снимал Эйзенштейн картину про Грозного. Впрочем, меня не забирал этот фильм, нет, не забирал... Не знаю, по какой уж причине. По мне, надо в подобных случаях проще во сто раз, и тоньше, и метче.

Спектакль сделан, и его быстро забываешь, но остается ворох бумаг, который долго еще лежит в столе. Волкову на таких-то словах нельзя садиться в угол; Лакиреву в монологе не кричать; Дмитриевой играть помягче и т. д. и т. п. Теперь все это кажется чепухой, а тогда, вероятно, после неудачного прогона, я искал возможности, как бы исправить дело.

«Ромео и Джульетта» давно уже не идет, но остались обрывки советов актерам и постановочной части. По этим отрывочным записям вспоминаются все волнения.

У нас к театру через двор можно пройти двумя путями. Во время «Ромео и Джульетты» я всегда проходил по одной и той же дорожке: мне казалось, если я пройду по другой, спектакль провалится.

Когда наступало лето, я с утра был расстроен: если жара, значит, в зале вечером будет душно. В театре такой большой штат обслуживающего персонала, но никто не догадается прийти заранее и хорошо проветрить помещение. Ни у кого не болит душа.

На заднем дворе театра обычно до темноты чинили автомашины. Наш слесарь, видимо, подрабатывал этим. Я приходил до спектакля и умолял его по крайней мере не сильно стучать. В жару открывали пожарные двери, и стук был слышен.

Внизу, в актерском фойе, трещал автомат газированной воды. А в буфете гремел холодильник. Я был уверен, что в третьем акте тихие сцены будут сорваны из-за этого холодильника.

Комната наших рабочих находится недалеко от сцены. Дверь ее чаще всего оставляют открытой, оттуда слышен телевизор или стук домино. Я прибегал, закрывал эту дверь, а потом спускался на наш служебный вход, где часто дежурила симпатичная, но очень горластая женщина. Она ссорилась со слесарем или мирно беседовала, только очень громко. Некоторые люди любят так громко

разговаривать. Я в сотый раз объяснял, что это *театр* и что там наверху семьсот человек...

У самого входа в партер две билетерши с программками звонко считали мелочь.

В течение четырех часов я бегал как заведенный от одной точки к другой и уставал, наверно, не меньше, чем актеры на сцене, хотя там, в «Ромео и Джульетте», известно, что происходит. Потом, когда кончался спектакль, я мысленно прикидывал, когда он еще пойдет и сколько у меня дней передышки.

В Театре Ленинского комсомола такую адскую вечернюю работу я проделывал ежедневно.

Там на сцену ведут большие железные двери, ими хлопали *все*, и я дежурил. Я не мог и подумать, что спектакль пройдет хорошо без меня. Но потом я стал работать в другом театре. И за дверями, во всяком случае в моих спектаклях, уже никто не следил. А спектакли шли себе...

Взять не все произведение Лермонтова, а только одну страничку журнала Печорина — такова была первоначальная мысль. Приехал в Пятигорск, подурочил Мери, одновременно не прекращал романа с Верой, стрелялся с Грушницким и убил его.

Подобно Дон Жуану, Печорин для многих фигура романтическая. Если это действительно так, то лично я ничего не способен понять в лермонтовской повести. По мне же, эта фигура — трагическая, поскольку молодой человек лет двадцати пяти настолько ожесточился, что его не трогают ни страдания женщины, ни муки приятеля. Собственные его чувства — тоска и раздражение. За что он убил Грушницкого? За то, что тот хотел посмеяться над ним? Однако сам он смеется над всеми. Но дать *над собой* посмеяться? Дудки! И вот он убил его.

Веру он мучил давно, а Мери начал мучить теперь. Правда, после дуэли, убив человека, он заплакал. И ринулся к Вере. Но опоздал. И все же в конце появилась надежда, что он потеплеет.

Нельзя сказать, что сам он не жаждет тепла, но он его в себе не находит. Он жесток и насмешлив. Впрочем, совершив зло, он строит догадки — отчего он таков. Он, пожалуй, даже страдает. Но другие страдают не меньше.

Однако он без вранья написал в дневнике свой портрет. Свой холодный, жестокий портрет. И в том, что он видит себя без прикрас, только горечь и нет любования.

Он таков. Отчего он таков — судить в основном не ему. Он не рисует себя романтиком. Он свою душу обнажает. А кто-то еще и теперь хочет видеть его «в драпировке». Он циничен, мрачен и зол. Он не верит в желания, тоскует. И тогда готов убивать. Он таков.

А теперь, как и прежде, пусть другие гадают, *в чем дело.*

Мы, как и автор, рисуем только *портрет.*

Разумеется, кто-то сказал: «Хорошо!»

А кто-то сказал: «Очень плохо!»

В один и тот же день я прочел хорошую рецензию и ругательное письмо. В письме говорилось, что Печорин совсем не такой. И что автор письма этого так не оставит.

Хотя *рецензия* должна была бы «перевесить», я расстроился на весь день от *письма.*

Чтобы успокоиться, решил уравновесить положение вот как.

Нам, вероятно, далеко не все удалось.

Автор письма все же хочет увидеть романтическую фигуру. И потому не желает вникнуть в наш замысел. Но из-за того, что нам далеко не все удалось, он, конечно, во многом прав.

На несколько часов я успокоился, а потом опять стало плохо.

...Печорин — жестокий молодой человек. Конечно, возникает вопрос, имеет ли он право на эту жестокость. Но вначале о том, почему он такой жестокий. По этому поводу высказывались уже сотни мыслей. Но главная в том, вероятно, что у него нет любви, нет идеалов, что чуть ли не с детства он воспитан в холодном презрении ко всему. Воспитан всем окружением, всей ничтожностью окружения. Воспитан дворянской спесью, офицерской средой, воспитан собственной удачливостью, когда женщина так доступна, что не представляется божеством.

Однако странно — при почти одних и тех же условиях появляется не только Печорин, но и Лермонтов. Не знаю, оттого ли, что особый талант, оттого ли... Впрочем, особый талант — это уже другие условия.

У одного есть занятие — литература. У другого вообще нет никакого занятия. Нет хотя бы малого душевного занятия для себя или огромного для общества, есть *времяпрепровождение* среди людей, которых он не уважает, над которыми смеется.

Но ведь и Лермонтов тоже смеялся и тоже презирал?..

Однако этот запал не уходил на то, чтобы мучить людей. Скорее, мучил себя, его тоска переливалась в поэзию. Его грусть осмысливалась и становилась творчеством.

Но ведь и Печорин вел дневник...

И начинается эта сложная связь и различие автора и героя.

По Станиславскому: ищи, где он злой, ищи, где он добрый... Вот он жесток, но вот он «романтик». Печорин часто просто отъявленный негодяй, а рядом — что-то от автора.

Скажу снова и снова, что правы те, кто требует *объема*.

Задумывая постановку, берешь предельную крайность, чтобы уйти от штампа. Печорин таков, каков он есть, а не тот, что в хрестоматии. Он — злой.

Теперь опять, вероятно, надо искать, где он «добрый»...

Но все равно остается вопрос: почему он такой?

Или я пропустил какую-то возможность, чтобы объяснить? И надо ли объяснять?

«Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения», — писал Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени».

Но ведь *наша* публика уже не так молода и простодушна.

К тому же «нравоучение» Лермонтова состояло в том, что он опроверг мнение, будто ставит в пример безнравственного человека как героя нашего времени. И дал понять, что этот человек — *собрание* пороков.

Значит, мы правы, когда сбиваем весь «романтизм».

Но в этом «нравоучении» — и доля иронии Лермонтова.

Так же, как Мольер в «Дон Жуане», Лермонтов не просто *отстранился* от своего героя, он в чем-то *выразился* в нем. Оттого это не просто «отрицательный» образ, но драматический.

Но тут снова встает проклятый вопрос *об* *объемности*.

Между тем я уверен, что для сегодняшнего фильма или спектакля по «Герою нашего времени» нужна резкая, новая трактовка, чтобы повесть так же сильно задела, как задела раньше.

Конечно, эта трактовка должна исходить из самой вещи, но только не из ширпотребных, расхожих представлений о «классическом герое». Эти представления, хотя бы уже потому только, что речь идет о классическом произведении, всегда как бы облагораживают героя.

Как прекрасно и обтекаемо наше представление об Онегине. И как мало мы бываем шокированы оперным его изображением. Мы привыкли к этому баритону, к этому костюму и походке. Мы прощаем и возраст артиста и его чересчур полные щеки. Мы уже привыкли к этому.

Но вот какой-либо дерзкий человек решится сыграть Онегина *в драме*.

Простим ли мы ему его собственное лицо, его живую трактовку?

Простим, если эта трактовка будет объемная. Но не будет ли эта объемность близка к той же общеклассичности?

Я не утверждаю, что это так, но я не могу отделаться от этих вопросов. Их разрешит, пожалуй, только практика. К тому же — обширная практика.

Автомашина несется с невероятной скоростью по сильно пересеченной местности. Водитель хорошо владеет рулем и получает от быстрой езды наслаждение. Его забавляют все изгибы пути, ямы, бугры. Рядом сидит пассажир, делающий вид, будто ему тоже хорошо. Но в его поведении есть скрытый смысл. Он сел в машину, чтобы рассказать тому, кто за рулем, одну неприятную новость. Нужно, однако, чтобы товарищ сам догадался, о чем пойдет речь. Он ведет поэтому разговор достаточно общий, но близкий *к предмету*. Шофер, увлеченный ездой, слушает и не слышит. Слова соседа представляются ему именно *общим* разговором, который можно поддерживать лишь постольку, поскольку он не мешает езде. Шофер даже сердится на болтающего за то, что тот говорит не о дороге, а о чем-то другом. Но тот, у кого есть тайная цель, продолжает вести свою линию, ибо знает, что рано или поздно шофер услышит тот *тайный смысл*. И шофер наконец услышал. Он перестал увлекаться ездой, замолчал, затем потихонечку стал снижать скорость и наконец совсем затормозил. После долгого молчания шофер сказал своему соседу: «Ах, вот ты о чем...» Потом они поехали молча.

Теперь придется сказать, что почти та же схема и в разговоре Отелло и Яго, когда последний решает оклеветать Дездемону.

Впрочем, идя от текста, можно найти и иное решение. Классический текст достаточно емок. Тут многое будет меняться от общей трактовки.

Трактовку можно *придумать*, но можно ее из пьесы *извлечь*. Конечно, субъективный фактор все равно останется. Но он как бы сильно смешается с самим материалом. Эта смесь должна быть взрывной. Тут одной логикой ничего не сделаешь.

Очень многое подсказывает интуиция. Хотя, Впрочем, при желании во всем можно разобраться и с помощью ума. Только не холодной логикой. Ведь ум — это что-то другое.

Отелло заинтригован недомолвками Яго и требует точной расшифровки. Однако такое начало чисто *литературно*.

Между тем с литературной точки зрения «Отелло» достаточно известная пьеса. Что же пересказывать, пусть даже в сценическом варианте, все то, что и так известно каждому культурному человеку. Театр должен строиться на чем-то ином. Нужно прочесть не то, что написано в тексте, а то, что за текстом скрыто. К тому же с учетом необходимости острого действия. Не разговора, может быть, даже очень содержательного, а острого действия, интересного не только в тот момент, когда оно происходит, но и таящего в себе возможность *для динамичного развития*.

И опять-таки не в порядке просто сюжета, с которым можно познакомиться по самой пьесе.

Итак, Отелло должен быть в данный момент абсолютно не подготовлен к тому, что сообщит Яго. Его поведение должно противоречить прямому восприятию известия. Конечно, Отелло не посадишь в автомобиль, как того шофера. Однако и он сильно поглощен чем-то, ибо даже Дездемону просит удалиться.

Допустим, вы готовитесь к сложной репетиции. Перед вашими глазами лежит текст пьесы, и вы вдумываетесь во что-то.

У Отелло есть своя внутренняя загруженность, сидит ли он над бумагами или просто без бумаг ходит взад и вперед по сцене. Уже приход Дездемоны выбивает его из рабочего состояния. А теперь и Яго начинает разговор о своих тревогах.

Все это мешает сосредоточиться, и Отелло активно отбрасывает попытки Яго разговаривать с ним. Это *отбрасывание* может нести в себе разный заряд. То есть можно и соглашаться и спорить с Яго, и то и другое делать активно, но для того лишь, чтобы сосредоточить внимание на другом.

Тогда у Яго возникает возможность активного ответного хода.

«— Не нравится мне это.

— Ты о чем?

Что ты бормочешь?

— Ничего, пустое.

— Не Кассио ли это только что
Ушел от Дездемоны?

— Быть не может,

Как пойманный воришка? Нет, не он.
Он вида вашего б не испугался.

— Я все же думаю, что это он».

Хотя, как я уже говорил раньше, мысль о возможном несчастье всегда сидит глубоко в душе Отелло,— в данную секунду ничто не предвещает беды.

То, что Кассио мелькнул где-то рядом, Отелло кажется естественным.

Уволенный лейтенант должен ведь просить прощения. Кассио, видимо, пришел извиняться.

Яго разыгрывает иное отношение к появившемуся Кассио. По его мнению, если уж извиняться, то надо делать это открыто, честно. А так, через Дездемону — некрасиво.

Свое отношение к *такому* приходу Кассио Яго высказывает *прямо*. Он играет на том, что всегда выражает свои

мысли открыто, прямо. Правда, он тут же подвергает сомнению свое подозрение: возможно, это ему показалось, Кассио не мог бы прийти сюда как воришка. Но и эту оговорку Яго тоже делает не вскользь, а откровенно. Он ведь стоит на страже интересов Отелло. Плохое поведение бывшего лейтенанта ему не нравится, хотя, впрочем, вполне возможно, ему померещилось и это был вовсе не Кассио.

Отелло мало волнует все это. Он занят другим. Кассио больше не вызывает его гнева. Отелло готов бы простить его. Приход Кассио к Дездемоне за помощью, возможно, даже радует его.

- «— Генерал, скажите...
- Да, Яго. Что?
- Скажите, генерал,
Знал Кассио о вашем увлеченье
До вашей свадьбы?»

У Яго как бы созрело решение открыть Отелло некоторые свои подозрения. Однако, как говорится, не хватает материала. Он должен раньше выяснить многое, сличить факты и т. д.

Но опять-таки Яго действует как бы открыто. Он прямо говорит, что хочет что-то узнать, что ему нужно что-то с чем-то *сличить*.

Отелло не должен быстро попадаться на удочку своего помощника.

Яго ведет разговор в надежде заинтересовать Отелло, но тот не столько заинтересовался, сколько сердится, что Яго так запутанно о чем-то говорит.

Тайная мысль Яго не стала еще для него ясной. Он и не старается ее понять. Он хочет, чтобы Яго не морочил ему голову, когда он занят.

Впрочем, Отелло может сердиться весело, ибо пока что дела идут хорошо. Возможно даже, вопросы Яго о Кассио

доставляют ему радость — он вспоминает о том моменте, когда Кассио ему помогал.

«...В чем дело? Так ли мысль твоя страшна,
Что ты ее боишься обнаружить?
Столкнулись с Кассио — нехорошо,
Меня он сватал с ней — опять неладно!
Что у тебя в уме? Ты морщишь лоб,
Как будто в черепе твоём запрятан
Какой-то ужас».

Не нужно попадаться на то, чтобы *расспрашивать* Яго. Это было бы мелко. Он не расспрашивает, он *протестует против того, чтобы велись какие-то запутанные речи*, к тому же в момент совершенно не подходящий. Отелло, может быть, весело иронизирует над псевдобдительностью своего помощника или просто сердится.

Итак, Отелло не любопытствует, а протестует или высмеивает Яго. Надо рассчитать развитие этого протеста или высмеивания, чтобы хорошо распределить краски. Отелло, правда, занят своими мыслями, но если чуть-чуть вслушаться, то сам ход мысли Яго ему неприятен. Это чрезвычайное старание Яго оберечь его не должно ему нравиться. Не должна нравиться и эта всеохватывающая подозрительность. Вот почему Отелло *не интересуется, а отвергает*. Яго уже использует это обстоятельство как еще большую возможность говорить прямо. Раз Отелло не беспокоят ревнивые мысли, значит, можно говорить *совершенно открыто*.

Но вот наступает минута, когда до Отелло доходит скрытый смысл услышанного. Вдруг он понял, о чем Яго хотел рассказать. Тут дело не в ревности. Просто в одну какую-то секунду воскресло в душе то трагическое начало, то абсолютное ощущение обязательного несчастья. Ведь счастье, которое пришло, не ожидалось им. Трудно было поверить в него. В душе, в сознании оно всегда висело на волоске.

Но с такими мыслями не живешь ежесекундно. Жизнь отвлекает. Зато с тем большей силой эта мысль возвращается *заново*.

«...Высокое неприложимо в жизни.

Все благородное обречено.

Неверность будет лгать, а верность — верить».

Если бы эту мысль, коренящуюся глубоко в сознании Отелло, никто никогда не опровергал, то и мстить было бы некому. Но Дездемона опровергла ее. Отелло поверил ей. Однако это был, видимо, лишь *обман*. Мысль о мщении приходит только поэтому.

Он не кричит, а говорит очень медленно и спокойно:

«...Крови, крови, крови...»

Он много раз как бы просит Дездемону, чтобы она сказала *правду*.

Хотя в одной из сцен он говорит Яго, что лучше бы правды ему не знать. Но это временная бессознательная защита.

От Дездемоны он ждет признания. И кажется, скажи она ему, что изменяла с Кассио, он простил бы ее. Непереносим обман. Двуликость. Вот она стоит рядом, смотрит в глаза и лжет. Смерть — возмездие именно за это.

Но особое несчастье заключено в том, что Дездемона говорит правду. Другой правды она и не знает.

У Шекспира Дездемона очень рано понимает, что Отелло ревнует ее. Она *понимает*, но поверить в это не хочет. И Эмилия *понимает*. Обе обсуждают это. Но мы себе позволили весь текст, где говорится, что Отелло ревнив, выбросить. Пускай, решили мы, Дездемона *не знает*. Вплоть до финала. Она не знает, что творится с ее мужем. Не знает, за что он сердится на нее, за что ударил ее по лицу, отчего сам не свой.

В неведении — большая драма. Она узнала обо всем только за полминуты до смерти. Она засмеялась, ибо теперь можно будет все так просто развеять. Но в следующее мгновение Отелло убил ее.

Я очень люблю музыку Шостаковича. Я мог бы долго говорить о том, какие чувства она вызывает во мне. Я спокойно не могу слушать созвучия Шостаковича. Меня волнует не только общий замысел какой-то его симфонии, но и каждый момент сочетания звуков. Эти звуки во мне как-то особенно отзываются, часто пробуждая почти неосознанные драматические чувства. Уже вслед за этим разум подсказывает мне, отчего это так. Но я хотел сказать тут только об одном моменте. Для меня его музыка дорога еще тем, что ни в одном музыкальном переходе я не ощущаю банальности, то есть, может быть, того, что с легкостью можно было бы предчувствовать, слушая окончание одной музыкальной фразы и ожидая начала другой. Но послушайте обычную, ординарную музыку. Вы услышите там сотни таких переходов и окончаний, которые слышали уже неоднократно и вчера и сегодня, и в одном произведении, и в другом, и в третьем. Такой композитор, сам того не осознавая, попадает как бы на протоптанную тропинку, и, следуя за ним, вы доходите до знакомого забора и возвращаетесь назад. И так, представьте себе, каждый день только по одной или двум тропинкам.

Другое дело — хорошая музыка. Вы благодаря ей идете куда-то, и вам кажется, что вот-вот свернете на эту тропинку, но — дудки! Каким-то тончайшим созвучием вас переводят на новое, незнакомое вам место, и вы взволнованно оглядываетесь по сторонам.

Не все люди увлекаются искусством, тем более серьезным. Этому есть много причин. Одна из них — часто даже не вполне сознательное *недоверие* к искусству. Оно возникает в раннем возрасте, может быть, как раз тогда, когда детей гуськом ведут в театр. Они возбуждены культпоходом: учителей нет, оценок не будет, родители далеко. И это чувство раскрепощенности мешает подростку сосредоточиться во время спектакля. Иногда ему хочется как бы отъединиться и проникнуть в то, что говорят со сцены, но боязно показаться размякшим. Общая легкомысленная непринужденность перевешивает.

Обратите внимание: на так называемом «целевом» спектакле, где зрители, допустим, из одного учреждения, реакции зрительного зала часто смещаются. Обстановка компанейства далеко не всегда помогает глубине восприятия. Гораздо лучше, когда зал полон самых разных, незнакомых людей. Тогда возникает какое-то более мудрое единство. Так даже у взрослых.

Атмосфера самих театров тоже не всегда располагает к тишине и сосредоточенности, начиная с интерьера и кончая обслуживающим персоналом.

Взрослые, быть может, сумеют отрешиться от посторонних, второстепенных впечатлений, а ребенок, хотя и бессознательно, становится частью общей нехудожественной атмосферы. Впрочем, обстановка может быть совсем небогатой. Не в этом дело. Но она должна быть «от искусства». Сам воздух должен быть как бы наполнен искусством. Сама по себе такая атмосфера не делается. Тут нужна большая работа. К сожалению, не все занимающиеся творчеством умеют это делать.

И вот встречаются вместе и объединяются уже целых три противника настоящего искусства. Часто — абсолютная эстетическая неподготовленность подростка. Затем (так ли уж необходимая?) «культпоходность». И, наконец, не вполне художественная атмосфера самого театра.

А дальше вступает самый главный и большой враг искусства — само оно, в тех случаях, когда спектакль или фильм полны больших или малых ошибок. А ошибок, как правило, полно. И вот вам результат: в «серьезных» местах спектакля или фильма зал обнаруживает досадно-неуместное легкомыслие.

Несмотря на всю свою неожиданность, эта неприятная для нас реакция, как говорится, *долго нами же самими подготавливалась*.

Каждый аспект нашей слабости, касается ли он школьного и родительского воспитания или отсутствия атмосферы искусства в самом театре, требует отдельного разговора. Говорить обо всем сразу не имеет смысла. Скажу несколько слов только о том, что непосредственно касается нашей профессии. О том, как часто сами наши произведения не дают возможности подросткам увлекаться, скажем, театральным искусством.

Однажды в помещении МХАТ наш театр играл спектакль «Ромео и Джульетта». Во время последнего акта я, стоя в дверях зала, обратил внимание на двух девушек. Они хихикали. Это меня так поразило, что я ушел из зала и стал ходить по улицам, обдумывая происшедшее. Я думал о том, что, возможно, неверно распределил в спектакле драматические моменты. Что, видимо, в первых двух актах я излишне пользовался напряжением, и вот уже кто-то устал, наступил предел восприятия драматического. Вначале, подумал я, многое следовало бы играть и легче и стремительнее, чтобы внезапно, неожиданнее подойти к трагическим моментам.

Мне скажут, что девушки, быть может, просто отвлеклись, номерок упал и т. д., и незачем из-за этого пересматривать свои позиции. Но если вы — режиссер и стоите в зале, то природа того или иного отвлечения хотя бы одного зрителя вам должна быть понятна. И тут причина их смеха была в моем *переборе*, в моем *нерасчете*. Впрочем, разве перечислишь все возможные ошибки, которые

мы допускаем и которые требуют непрерывного нашего анализа даже тогда, когда кто-то из публики был явно не прав. Тем более из молодой публики.

Должна существовать особая мера, особенное чутье на правду, чтобы возник контакт. Я привел в пример ошибку тонкую, но сколько существует грубых ошибок.

Дед Мороз и Снегурочка хороши для самых маленьких, более взрослые дети уже относятся к этой аляповатости иронично. Но представьте себе, что в манере Деда Мороза мы нередко позволяем себе играть пьесы для подростков и старшеклассников. Сколько таких Дедов Морозов я видел в спектаклях по пьесам Островского, Горького, даже Чехова. А уж в сугубо детских спектаклях — и подавно. Само содержание там часто бывает «снегурочное», а затем — такое же исполнение. Сидишь и злишься, что тра-тишь время на чепуху. Ребенку, может быть, времени своего и не жаль, но просто ему неинтересно, ибо он понимает, что все это «не на самом деле», не по правде. А чтобы можно было получить удовольствие от самой формы спектакля, эта форма ведь тоже должна быть чрезвычайна увлекательной.

Находить серьезный контакт с публикой, находить такую художественную манеру, когда каждый мальчик или девочка или их папа в зале чувствуют свою интимную причастность к происходящему на сцене, очень трудно, конечно.

А занимательность тоже идет от глубокого нашего понимания или непонимания природы театра, начиная с того, что часто мы не умеем сделать зрелище действенным, а не одним лишь разговорным. Действенным не только во внешнем смысле, но в чисто психологическом.

Взрослые иногда прощают бездейственность, просто слушая хороший текст, по одному тексту о чем-то догадываясь. Мне, однако, чаще всего бывает неинтересно только слушать в театре текст. Я хочу понимать, что происходит,

в чем заключается некий процесс, за которым я должен следить.

Однако нередко в театрах разрабатывают сцену, рассчитывая исключительно на слуховое восприятие, и тогда даже взрослому скучно, а не только ребенку. И вот, чтобы привлечь хотя бы минимальное внимание, форсируют звук, и получается ерунда. Но и это только одна сторона вопроса о театральной увлекательности. А другая — в тысячах приемов, которыми мы так мало владеем.

В кино есть монтаж, бесперывная смена планов, есть просто движение пленки, есть, наконец, реальность фактуры — домов, трамваев, улиц. А если к тому же есть и смысл — внимание ребенка приковано. Но в чем настоящая театральность? Не поддельная, не грубая, а такая, чтобы спектакль хотелось смотреть?

Дайте мальчику плохую игрушку и ту, которая сделана замечательно. Разве он не поймет разницы между ними? Так и в театре он разбирается уже тогда, когда видит одну только декорацию. Разбирается не сознанием, а элементарным чутьем своим, что то, что он видит, — «мура». И дальше часто бывает «мура», начиная с позы, даже лица какого-либо актера и кончая интонациями какой-либо актрисы.

Вот почему главным для нас самих, мне кажется, является необходимость выработать в себе вкус, не терпящий «муры», в чем бы она ни проявлялась. Дети смеются (я узнал об этом из письма директора одного из периферийных театров) во время гибели героев «Вестсайдской истории» и во время гестаповского допроса в «Молодой гвардии». Что же это все-таки значит? Неужели боязнь показаться сентиментальными доходит до такой степени?

А что было бы, если бы этим ребятам показать не спектакли, а кинохронику такого страшного допроса или хронику убийства человека на улице? Я уверен, что ни один в зале не засмеялся бы. Так, может быть, на театральных

спектаклях или во время просмотра художественных фильмов ребята просто не чувствуют достаточной правды?

Впрочем, я могу предположить, что где-то в заднем ряду ребята хихикнут и на хронике. Но это, однако, совсем не обязательно будет следствием их жестокости. Возможно, это будет защитной реакцией от неожиданной степени правды, непривычной для них в искусстве. Кроме того, играет роль весь «контекст» показа даже подлинной хроники. В умении показать ее именно сейчас, сегодня и именно этой группе людей — тоже целая наука, а если хотите — искусство.

Покажите подростку или даже старшему школьнику (часто еще долго остающемуся по своей психологии подростком), допустим, любовную сцену, — при всей ее «правде» в зале будут смеяться, и это тоже будет защита от иной нахлынувшей на подростка реакции, слишком для него откровенной.

В вашу задачу может входить такой показ любви двух людей, когда не следует стыдиться всех прекрасных или не прекрасных ее проявлений. И вы решаете — пусть смеются, все равно за смехом они почувствуют истину. Но вы сами должны быть уверены в этой истине. Ее в искусстве трудно, но нужно нащупать. Чтобы не ошибиться: смеются ли дети оттого, что правда чрезмерна, или оттого, что ее недостаточно.

Дети смеются! А может быть, для них, как, впрочем, и для взрослых, надо писать и ставить хорошие дерзкие комедии, в которых серьезное тесно сплеталось бы с юмором. Когда-то «В добрый час!» и «В поисках радости» Розова были именно такими пьесами. Это были драмы в форме комедий. Зрители в Центральном детском театре смотрели их весело, живо, устанавливался тесный контакт с артистами, а потом, когда наступал драматический момент, я не помню случая, чтобы кто-то неуместно смеялся. А в веселых местах было не скрытое хихиканье,

противоречащее содержанию пьесы и игре актеров, а открытый, громкий смех. Однако он не задерживался ни на секунду дольше необходимого.

Смешливость подростков надо как бы выводить наружу. Предоставить им возможность громко смеяться в соответствии с желанием, а затем умелым поворотом переключать внимание на серьезное.

Не так ли делал и сам Шекспир, хотя писал не для детей. Однако должен сказать, что это сочетание смешного и трагического — нелегкая вещь. Уловить сегодня это смешение даже в пьесах Шекспира — непросто. Смешное у него как бы не ложится на язык сегодняшнего юмора. Боясь несовпадений, режиссеры многое выбрасывают и остаются с одной драмой, которая затрудняет необходимый контакт со зрителем.

Можно апеллировать к общему повышению культуры, к постоянному воспитанию, и все это будет верно. И в этих призывах — своя польза.

Но притом в рамках каждой профессии в каждое мгновение как раз и нужно эти призывы осуществлять самому. Никто к нам в зал не приведет завтра других детей. Мы должны заставить их сосредоточиваться самим нашим творчеством. Даже в те минуты, когда они этого не желают.

Одна из тайн «Месяца в деревне» заключена, быть может, в середине первого действия, когда на вопрос Ракина: «Что с вами?» — Наталья Петровна отвечает, что если что-то с ней и было, то все уже прошло.

Что же было и почему прошло? Вначале она ведет себя чрезвычайно нервно. Хотя у Тургенева и написано, что Наталья Петровна «вышивает по канве», ее внутреннее состояние вовсе не отвечает столь спокойному занятию.

Она ведет себя очень сбивчиво. То просит, чтобы Раки-тин читал ей «Монте-Кристо», то обрывает его, не дав прочесть даже двух строчек. Когда он сомневается, стоит ли ему продолжать, ибо чтение, кажется, не занимает ее, она настойчиво требует продолжения, однако тут же снова прерывает.

Она спрашивает Ракитина, не знает ли он, где теперь ее муж. Ракитин отвечает, что муж ее что-то объясняет рабочим на плотине, которую теперь чинят.

Не считает ли Ракитин, что муж ее с преувеличенным жаром отдается всякому делу? Ракитин соглашается с ней, и Наталья Петровна резко замечает, что это очень скучно, когда так быстро соглашаются. Нет сомнения, что и муж и Ракитин вызывают в ней сегодня немалое раздражение. Один скучен в своем поддакивании, другой — в глупом увлечении хозяйственными делами.

Единственный, кто сегодня вызывает ее интерес и симпатию,— это новый учитель, некий студент, которого наняли к сыну на летние месяцы.

Говоря о нем, Наталья Петровна дерзко задевает Раки-тина, так что тот даже теряется: «Наталья Петровна, вы меня сегодня ужасно преследуете...»

Опять она просит его читать и опять сейчас же, на первой же фразе, прерывает.

В ее поведении есть какая-то аритмия, если выразаться медицинским языком.

Теперь она спрашивает Ракитина о Вере, но ответа не ждет и, требуя бросить книгу совсем, просит рассказать что-либо постороннее.

Такого сбивчивого поведения Ракитин не замечал за Натальей Петровной раньше. Что это? Он рассказывает ей о соседях, о неких Криницыных, и о том, как у тех скучно. Однако и тут Наталья Петровна сбивает его резкой иронией. «Вы сегодня на меня за что-то сердитесь»,— приходит к выводу убитый ее насмешливостью Ракитин.

Она замечает, что он, однако, совершенно непроницателен.

Он гадает, в чем дело, что с ней случилось, но не может ее понять. Он не узнает сегодня ее лица. Он видит в ней какую-то перемену. Но в чем она?

Когда прибегает ее сын и входит его учитель, Наталья Петровна на них отвлеклась, а Ракитин задумался. Наталья Петровна попросила его объяснить ей, в чем она, по его мнению, переменялась.

Но вот они снова остались одни, Ракитин хочет вернуться к оставленной теме, однако Наталья Петровна даже как будто не помнит о их разговоре.

Приезжает доктор, Наталья Петровна рада его приезду. Или делает вид, что рада. У доктора злой язык, так пусть он расскажет что-нибудь, над чем можно было бы посмеяться.

Доктор стал говорить о знакомой девице, которая из двух женихов не может выбрать ни одного.

Он закончил длинный рассказ, уверенный, что это смешная история, но Наталья Петровна осталась в задумчивости.

А потом наконец сказала, что та девица, быть может, любит двоих и что это вполне реально.

Неловкость эту, кажется кстати, прервали.

У доктора план женить на Верочке соседа помещика. У доктора в этом деле своя выгода, но Наталья Петровна смеется, ибо Верочка — совершеннейшее дитя и мысль о замужестве этой девочки кажется Наталье Петровне нелепой.

Но вот как раз входит Верочка, и Наталья Петровна начинает вести себя с Верой как-то загадочно. Ласково очень, но с какой-то скрытой издевкой.

Когда же Ракитин приходит снова, он застаёт другую Наталью Петровну. Она спокойна, тиха, нет и в помине того раздражения, какое было вначале. Она снова кажется откровенной, нежной, простой, как прежде.

Ракитин счастлив, все успокоилось. Но что же все-таки это было?

Наталья Петровна не хочет встретиться с мужем, она убегает в дом, но опять выходит к студенту. Она говорит со студентом долго, говорит как хозяйка, но с каким-то особым желанием общения. Она говорит независимо, гордо, но излишне настойчиво, жадно. И конечно, мы понимаем ее интерес к нему. Что означает этот перелом в ее настроении?

Неужели план доктора выдать Верочку замуж так изменил ее? Ну, конечно, она не просто любит, она ревнует, она не в себе от мысли, что Вера с учителем где-то там вместе проводят все эти дни, считая ее старухой.

Она внезапно нашла предательский выход: Веру надо выдать за другого! И вот Наталья Петровна приходит в себя. Этот акт — созревание подлости против Веры. И тогда ее нервность, ее беспокойство утихают, и она смело идет к студенту и начинает с ним свободно болтать.

Наталья Петровна очаровательна. И она любит. Однако в сердцевине этой любви есть элемент замышленного злодейства. Сочетание этого злодейства с очарованием, прелестью ее женской природы и есть особенность возникшей здесь в пьесе драмы. Это та тайна, тот драматический узел, на котором держится, во всяком случае, первое действие.

Действие второе «Месяца в деревне».

После долгой сцены Верочки и Беляева, которую, вероятно, следует проанализировать особо, появляются Ракитин и Наталья Петровна. Она выходит вслед за ним. Он же специально опередил ее, чтобы приготовить ей место, где она могла бы поудобнее расположиться. Она выходит очень медленно и выглядит мрачной. Долго-долго

идет, не глядя ни на кого, углубленная в себя, и вяло усаживается. Затем, не подымая головы, бесстрастно спрашивает у Ракитина, не Верочка ли с Беляевым были здесь только что. Услышав, что это были именно они, Наталья Петровна замечает после молчания, что Верочка и Беляев ушли при их появлении так быстро, словно хотели убежать от них.

Ракитин отвечает корректно и односложно, понимая, что Наталья Петровна опять не в настроении. Ход ее мыслей ему непонятен, но нам, конечно, уже очевиден.

Помолчав, Наталья Петровна спрашивает, уехал ли доктор, и, когда Ракитин отвечает, что тот уехал, она недовольно замечает, что его следовало бы задержать, так как ей необходимо было говорить с ним.

Когда же Ракитин интересуется, о чем она хотела говорить с доктором, Наталья Петровна резко говорит, что это ее дело.

Она так мрачна, так погружена в свой мир, так немногословна, что Ракитину трудно разговаривать с ней. Ему тяжело это непонятное, ни на чем не основанное недружелюбие.

Он осторожно старается ей намекнуть на это. Он говорит, что его беспокоит перемена, которую он замечает в ней.

— Вы иногда так глубоко вздыхаете, — говорит Ракитин, — вот как усталый, очень усталый человек вздыхает, которому никак не удастся отдохнуть.

Она благодарна ему за участие, однако просит переменить разговор.

Ракитин соглашается и предлагает ей выехать сегодня куда-нибудь. Погода хорошая. Но Наталья Петровна говорит, что ей лень, и отказывается от прогулки.

Возникает опять довольно тягостное молчание. Для Натальи Петровны Ракитина словно и нет рядом. Внезапно она начинает расспрашивать его о соседе, про которого утром ей говорил доктор. О соседе, за которого можно

выдать замуж Верочку. Ракитин удивлен тем, что ее интересуется столь глупый и ничтожный человек.

Тогда Наталья Петровна снова замолкает.

Ракитин говорит о том, как красивы деревья и как ярко солнце... И тогда, неожиданно, она раздражается длинной тирадой на его счет, такой стремительной, такой едкой и такой внезапной, что Ракитин с трудом приходит в себя.

А через мгновение, оставив его в полном недоумении, она уходит, дав ему понять, что хотела бы гулять одна.

Такое поведение Натальи Петровны для Ракитина обидно, оскорбительно и, уж во всяком случае, непонятно. Неужели она заинтересовалась этим студентом, о котором столько раз, хотя и мимоходом, вспоминает?

Под впечатлением этой невероятной догадки Ракитин заводит разговор с вошедшим студентом.

Уж очень разные люди разговаривают между собой. Один — обремененный тяжестью невеселых мыслей, привыкший к определенному, строгому, традиционному быту, а другой — абсолютно раскованный, даже легкомысленный, *не закомплексованный*. Он вызывает в Ракитине чувство недоумения: неужели можно предположить хотя бы какую-то внутреннюю связь его и Натальи Петровны?

И тут опять, неожиданно, появляется она, уже совсем не дрялая, какой была недавно, а веселая, молодая.

Не стесняясь присутствия Ракитина, даже, напротив, как бы наслаждаясь этим присутствием, она завязывает нелепо-жаркий разговор со студентом.

Не проходит и минуты, как Наталья Петровна ввязывается в игру, в которой должны будут участвовать сын ее Коля, Верочка и студент.

Между тем еще недавно Наталья Петровна говорила, что ощущает себя старой и усталой. И это была правда — она была старой и усталой, потому что чувствовала себя ненужной им, тем, кому хотела быть нужной.

И вот теперь, как бы преодолевая это свое состояние ненужности, преодолевая огромным усилием воли, она снова возвращается на несколько лет назад, в свою молодость, которую и прожила-то не так, как ей бы хотелось, вернее, не так, как могла бы прожить по ее теперешнему ощущению жизни.

В этой внезапной веселости заключена и прелесть ее природы и драматический смысл, понятный и нам и Ракину.

Приезд доктора с соседом, предполагаемым женихом Верочки, эту веселость лишь увеличил, придав ей зловещий, нервный оттенок.

На ноте этого резкого оживления и заканчивается второе действие, которое по нашему теперешнему обычаю следовало бы присоединить к первому, сделав одно, рассматривающее целый большой цикл этой истории.

Впрочем, я теперь боюсь односложной уверенности в том, что касается толкования пьесы. К вчерашней уверенности я делаю попытку отнестись с сомнением. После такой проверки уверенность или исчезает вовсе, или становится крепче и, уж во всяком случае, объемнее. В середине первого действия «Месяца в деревне» Ракин говорит, что Наталья Петровна мягка и тиха, как вечер после грозы.

— Да разве была гроза? — спрашивает Наталья Петровна.

— Собиралась, — отвечает Ракин.

Что за гроза и почему она прошла мимо? Перемена настроения у Натальи Петровны связана с Верочкой. Пока ни Верочки, ни учителя нет рядом, Наталья Петровна испытывает беспокойство. Чуть позже учитель появится с Колей, без Верочки. Учитель скромн, послушен. Настроение Натальи Петровны вроде бы улучшается. Однако проходят минуты, и опять ей тревожно.

Рассказ доктора о любовной истории молодой соседки Наталья Петровна переводит на себя, на свои отношения с мужем и Ракитиным. Затем узнает от Верочки, что та все утро все-таки была с учителем. Но притом Верочка — как будто «совершеннейшее дитя».

Прежнее беспокойство снова кажется смешным, ребяческим, даже неприличным. Стыдно за утреннее состояние, за прежнюю нервность.

Наталья Петровна ищет у Ракитина защиты от возможных повторений своих нелепых волнений. Она отдыхает после недавнего нервного напряжения. Ракитину придется только удивляться ее просьбе быть с ней решительным. Ни такой ее нервности, ни такой нежности Ракитин до этого дня не знал.

В этом колебании настроений Натальи Петровны — тайна, которая весь акт держит наше внимание. Но оставим эту «деловую» сторону, то есть вопрос о непрерывном сохранении зрительского внимания. Главное, что в этой тайне, в этой изменчивости — прелесть данного характера.

У Натальи Петровны между тем разговор с Беляевым. Она ведет его то чрезвычайно закрыто, то непозволительно откровенно. За всеми этими перепадами настроения и поведения не только страсть, а сложный интерес к незнакомому человеку из незнакомога мира. Будто Беляев иностранец. Наталью Петровну тянет этот *незнакомец*. В ее отношении к Беляеву опасно допустить трактовку упрощенную. Легкомысленно было бы показать в спектакле одно примитивное действие. Все эти колебания — *от сложного чувства и сложного характера*. В Наталье Петровне берут верх то высокие помыслы, то низкие, но и низкие совсем не односложны.

Возможно, почти целое действие она не придает значения предложению доктора выдать замуж Верочку. Во всяком случае, никакого обдуманного и прямого «зло-

действия», как я об этом написал раньше, в ней, быть может, нет. Подброшенная доктором мысль о возможном избавлении от Верочки тут же ею, для себя же самой, высмеивается. Однако к концу акта, опять помимо ее воли, мысль эта снова приходит к ней. Хотя и тут Наталья Петровна полностью отдает себе отчет в неприличии того факта, что она мысль эту до себя допускает.

Хорошо создать сложный психологический портрет, когда разгадка поведения лежит далеко не на поверхности.

Разумеется, и при этом все мотивы должны быть выяснены и выведены.

Но и сами мотивы сложны, и сложно их чередование.

Как странно, что часто люди видят в том или ином великом художнике злобную личность, он раздражает их, если не отвечает их собственным художественным воззрениям. Между тем эта непохожесть подобна маленькому стеклышку в большом витраже. И когда людям удастся такое стеклышко выбить, надолго остается дырка.

Время проходит, и настоящего художника обязательно признают и воздадут ему почести. Но это как будто совершенно не учит людей смотреть с такой же доверчивостью на тех, кто близко. Кажется, человек должен радоваться, что рядом с ним, допустим, кто-то рисует картину. И часто люди действительно радуются. Но иногда они только возмущаются, поскольку об искусстве думают иначе. Познание для них ничто, а их убеждение — все.

Ведь были люди, которые жили при Мейерхольде, но в его театр не ходили. И не обращали внимания на все, что там внутри и вокруг бушевало. Они *проспали* Мейерхольда.

Как прекрасен П. А. Марков, который успевал, будучи

мхатовцем, замечать и то, и другое, и третье. Приятно читать его книги. Но другие, если не спали, то поносили, а стало быть, все равно для себя пропустили, проморгали. Критик, мне кажется,— это не тот, кто умеет ругать, а тот, кто умеет *заметить*.

Критик — тот, у кого особый бинокль, и смотрит он через то стекло, которое *приближает*, а не через то, которое *удаляет*.

Станиславский о режиссере говорил, что режиссер — повивальная бабка. Но если и критик не будет тоже такой бабкой, трудно придется художнику. Легко теперь писать о Ван Гоге. Однако прекрасен тот, который его *тогда заметил*. Такой *ведь был!*

Третий, четвертый и пятый акты «Отелло». Первый выход Дездемоны.

Она требует, чтобы Отелло вернул Кассио звание лейтенанта. Сцена шуточная, хотя и с серьезным содержанием. Шуточная потому, что Дездемона будто бы сердится, что Отелло не так быстро, как ей хотелось бы, уступает ее просьбам. Она держится так, как держатся *баловни*, но это, конечно, лишь милая игра в генеральшу. Остроумная игра. Отелло смеется — его жена ведет себя очаровательно. Между тем Дездемона добивается серьезного результата: Отелло, немного поупрямившись, соглашается простить Кассио.

Когда Дездемона уходит, Отелло остается под впечатлением ее обаяния. Он думает о том, что если разлюбит ее, то наступит *хаос*.

Второй выход Дездемоны. Где-то там, в другом помещении, собрались люди, чтобы отпраздновать победу. Дездемона застаёт мужа в непонятном, болезненном состоя-

нии. Она не знает, что за это короткое время Яго внушил Отелло страшную мысль. Дездемона верит словам Отелло, что он внезапно заболел. Услышав, что Отелло плохо себя чувствует, она стремительно действует, стараясь чем-то помочь ему. Отелло долго и пристально смотрит ей в глаза. Вести себя так естественно, будучи обманщицей, думает Отелло, может только очень испорченный человек.

Третий выход Дездемоны. Она прибежала узнать, не стало ли мужу лучше. Однако за это время у Отелло был еще один разговор с Яго, о содержании которого Дездемона тоже не знает. Отелло уже успел поклясться, что убьет Дездемону и Кассио.

Но весь процесс его роли в том, что он, поверив клевете, снова так или иначе ищет всему опровержение, и, к несчастью, опять приходит к выводу о правоте Яго.

Сейчас он кинулся к Дездемоне, надеясь развеять дурные мысли или же снова прийти к убеждению, что Яго прав. Отелло просит Дездемону показать ему ее руку. Он спрашивает, отчего рука такая влажная, и знает ли Дездемона, что эта влажность — признак распутства.

До сего дня Отелло никогда не позволял себе так разговаривать с женой. Таким она не знала его. Может быть, это вообще свойственно мужчинам — становиться иными после женитьбы? Во всяком случае, Дездемона пытается восстановить прежнюю форму отношений. Самодурство мужа, если все это не плохое самочувствие, а именно самодурство, — для нее невыносимо.

Дездемоне не хотелось бы подчиняться мужниным прихотям, вроде той, что подаренный им платок обязательно должен быть при ней.

Эти короткие реплики Отелло с требованием пока-

зять ему платок лишь мученическая просьба представить ему необходимое доказательство ее невинности.

Для нее же вопрос о Кассио теперь вопрос двойной важности: речь идет не только о бывшем честном друге, но и о том, будет ли в семейной жизни Отелло и Дездемона равенство или восторжествует мужская спесь. Так, к несчастью, воспринимает она это странное и непонятное для нее поведение мужа.

Вот так и ведут они этот напряженный и краткий диалог.

«Он: Платок!..

Она: Кассио!..

Он: Платок!..

Она: Кассио!..»

Это страшная, страшная, скрытная, подлая женщина, снова приходит к выводу Отелло.

Не только смерть Отелло или Кассио важна Яго, но и сам процесс морального порабощения этих людей.

Дездемона, будучи совершенно невинной, даже не подозревает, что все страшное происходит с Отелло из-за нее.

Ей представляется иное: что он, быть может, психически заболел.

Эта неизвестность причины страдания любимого ею человека, эта тайна, это незнание составляют драматический стержень ее роли.

То, что происходит лично с ней, не волнует ее. Ее волнует то, что происходит с Отелло. Она не может найти разгадку его мукам. Это гораздо страшнее, чем собственное несчастье.

Яго мог бы торжествовать, ибо он измучил прекрасных людей, людей, у которых обострена совесть, обострено чувство близости к любимому человеку.

Он мог бы торжествовать, если бы та чудовищная игра, в которую он вовлек других, не разбередила и его уже и так разъеденную душу.

Так, вероятно, и самому палачу не доставляет удовольствия его страшная деятельность. Доводя до сумасшествия своими пытками других людей, и он теряет всякую нормальность. Его ненависть — не только трагедия других, но и его собственная трагедия.

Как, вероятно, в каждой профессии, в режиссуре есть арифметика и есть высшая математика. Оба эти понятия чрезвычайно связаны друг с другом. Вот вы вошли на репетицию, просто вошли и посмотрели, кто это сидит сегодня в том углу, а кто вот в этом. Что это — арифметика или высшая математика? И то и другое, возможно. Нет, если вы войдете и будете делать вид, что вы любезны, что вы любите всех тут сидящих, что вы пришли с добром, или, напротив, будете изображать из себя разгневанного, чтобы вас боялись, — то это все не будет даже арифметикой. Арифметика начнется тогда, когда вы без всякой позы, той или иной, всем существом своим, еще находясь в раздевалке, поймете настроение всех ваших сотрудников. И тогда независимо от своего собственного настроения вы спокойно сделаете так, чтобы вдруг у всех возникло желание *работать*.

Может быть, опять-таки это уже совсем не арифметика.

Думаете, так просто сделать все это с людьми избалованными, капризными, часто знаменитыми, ставящими иногда свое настроение превыше общего?..

Но перейдем к работе, к тому, ради чего, собственно, и создается это *настроение*; вначале, правда, не к самому рабочему методу, а просто к *стилю* работы, то есть пусть разговор пойдет пока не о содержании репетиции, а о том,

как она должна бы протекать. «Отелло» вы разбираете или «Человека со стороны» — не имеет значения.

Когда-то много лет назад, еще в Детском театре, я случайно натолкнулся на форму так называемой открытой репетиции. Произошло это вот каким образом.

В неурочное время, по вечерам, мы с молодыми артистами и учащимися студии репетировали какой-то внеплановый спектакль. Кажется, все того же «Ромео». Все мы были молодыми, веселыми и очень любили свою профессию. Кроме того, сам метод работы был очень живой, и нам было весело еще и поэтому.

Об этом иногда слышали и те актеры, которые не были заняты в нашей работе. Или просто друзья, не актеры, а какой-нибудь драматург или даже почти посторонний любитель театра. Мы их пускали к себе — посмотреть.

С тех пор на наших репетициях всегда сидят любопытные. Даже в маленькой комнате, бывает, сидят три-четыре актера, которые будут сейчас работать, а остальные десять бог знает откуда — из Таллинна, из Свердловска, с режиссерских курсов в Москве и т. д.

Актеры в общем привыкли к этому и перестали стесняться. Правда, кто-нибудь слегка поворчит иной раз, но недолго.

Но иногда вдруг никто не приходит, кроме актеров, и тогда бывает гораздо хуже. На людях всегда все больше подтянуты, меньше разного вздора и пр. Кроме того, в такой обстановке я особенно вспоминаю об одном из законов, описанных Станиславским, вспоминаю о «круге внимания». Как прекрасно этим законом владеть. Ты сидишь в окружении людей, ты их чувствуешь, они волнуют тебя, и в то же время ты «выключил» их и живешь только сценой. Однако смесь этого волнения и этого *выключения* и составляет, может быть, всю прелесть нашего творчества.

Актеры потом полностью ощутят эту обстановку на спектаклях; так пускай же привыкают к ней с первых репе-

тиций — меньше будут теряться, да и интересней весь репетиционный процесс.

Я обращал внимание, как актеры отвыкали от почти профессиональной привычки ломаться перед незнакомыми людьми. Как они на таких публичных репетициях учились скромности, сосредоточенности, деловитости, ответственности. Но и самому-то тебе не вредно проверить свой вкус. Ведь наш брат, режиссер, выкаблучивается перед каждым посторонним в зале человеком, так что тошно бывает.

Однако — *круг внимания*, и баста!

Зато как интересно, как весело репетировать и чувствовать как бы двойную проверку — и ту, что ведется в самом себе по отношению к сцене, и ту, что происходит в публике и дает тебе какой-то незримый новый толчок.

Тут пора бы начать говорить уже и *о методе*, ибо без действенного метода вся эта публичность гроша ломаного не стоит. И может Бог знает во что выродиться. Ведь, собственно, нетрудно найти пять зрителей для сидения на репетиции — мало ли чудаков. Но *кто* это будет и *что* они пришли смотреть?

Настоящий метод состоит из тончайшей профессиональности, только наполненной подлинным жизненным содержанием. После такой высокой, а может быть, даже и малопонятной формулировки нужно, вероятно, перейти к разъяснению.

Тончайшая профессиональность — это всегда некий очень отобранный рабочий опыт. Слесарь-профессионал держит напильник *вот так*, а любитель — *вот этак*. Кроме того, профессионал точно знает, какой напильник тут нужен, а любитель хватает первый попавшийся.

Так вот, и наш рабочий опыт заключается в том, чтобы не ходить вокруг и около предмета, не зная, как взяться за него. Сколько лишних «телодвижений» проделываем мы вокруг разбора легкой сценки. Между тем истинный опыт лишь в том, чтобы моментально отгадать *структуру, скелет, строение*.

Но у хорошего слесаря должен еще быть и вкус и хорошее знание общего слесарного дела. И представление о том, какие *теперь* винтики и гаечки делают. Да и каким способом теперь их делают, впрочем, и *для чего*. Пойдите найдите такого слесаря.

Так и у нас. Схему сценки тотчас тебе отыщут, да только примитивную. А суть заключается в том, чтобы этот простой каркас был заполнен глубоким смыслом.

Весь день нахожусь в нервном состоянии, по совершенно непонятным причинам, просто все время какая-то беспричинная тревога. Но прихожу в театр, и спокойствие охватывает меня. Не равнодушие, а именно какой-то покой. Покой от знания всего, что тут будет сегодня, и было вчера, и даже того, что тут завтра будет. Знакомые билетеры и гардеробщицы. Кстати, в нашем театре они чрезвычайно любезны, во всяком случае, мне так кажется. На контроле стоят две женщины, которые всегда с замечательным пониманием относятся к просьбам пропустить кого-нибудь без билета. Куда как хуже стоять в дверях, когда продают с рук билеты. И как хорошо, когда их нет и можно сделать добро и пропустить какого-нибудь приезжего из Риги. Или из Тюмени.

Потом ты поднимаешься в фойе и ходишь среди фотографий своих актеров. И, черт возьми, ни одна не отталкивает тебя...

Однажды на радио делал я передачу. И сказал ассистенту: надо вызвать такого-то. Этот актер бывает редко занят в моих спектаклях. Когда ему позвонили, он не поверил и сделал вид, что это не он говорит, а его сосед. Он

долго стучал куда-то, будто звал кого-то, а пока выяснял для себя, правда ли то, что ему говорят. Поверив, что правда, он, конечно, пришел.

Я был расстроен, когда об этом узнал, потому что подумал: жизнь артиста очень сложна, так как *зависима*. И надо знать про это и быть деликатным. Это не значит, конечно, что надо давать работать не по заслугам. Однако каждый должен понять, в каком плане он нужен и что нет любимцев *по прихоти*.

...Затем ты идешь туда, где находится сам директор. Там сидит секретарша. У нас вот уж лет десять секретарши что надо!

И если писать комедию, они для нее не годятся. Слишком нормальны, естественны, хорошо разбираются в людях и быстро, бросив один лишь взгляд, определяют, кто прав.

Я очень люблю Булгакова, но «Театральный роман» я бы не смог написать не только из-за нехватки таланта, но потому, что к театру настроен не иронично.

Вероятно, самое большое желание Натальи Петровны — видиться с Беляевым. Но в первом действии, если не считать мимолетной сценки их встречи *при всех*, они будут говорить лишь однажды, да и то чуть ли не в конце этого действия.

Можно себе представить, как постыло ей все вокруг, когда нет Беляева. Она разговаривает с Ракитиным и *отсутствует* в этом разговоре. Она или не слышит, о чем идет речь, или вдруг услышанное шокирует ее, и тогда Наталья Петровна отмечает тот или иной момент разговора какой-то своей колкостью. Она не столько беседует, сколько старается пройти через вынужденную,

навязанную ей беседу, пройти через нее, не потеряв главной мысли, главного внимания, какое тайно существует в ней.

Такая особенность ее поведения поможет сделать целый ряд предварительных сцен легкими, прозрачными и устремленными к тому моменту действия, когда наконец наступит разговор с Беляевым.

Это так важно, ибо в противном случае можно завязнуть в любом из диалогов, одинаково прелестно написанных.

Но прелесть прелестью, а суть сутью. Она в том, что Наталье Петровне никого теперь не нужно, кроме Беляева. Разве трудно вспомнить, как человек, когда он влюблен и обеспокоен этой любовью, как он рассеян ко всему остальному, как старается со стремительностью пройти сквозь все другое, чтобы только поскорее добраться до важного.

Но при этом у Натальи Петровны существует необходимость сохранить хотя бы видимость приличия. Она сохраняет видимость диалога. Но все это лишь увеличивает драматизм ее желания быть свободной от всего, чтобы видеть только *его*.

Куда было бы проще, если бы можно было ни с чем не считаться, но Наталья Петровна вынуждена *считаться*.

Внутренний посыл, внутреннее движение, полет ее чувств и мыслей не уменьшаются, однако, от этого необходимого держания себя в руках.

Итак, движение действия — к сцене с Беляевым.

Кстати, это движение, это отсутствие излишней расшифрованности предварительных диалогов, эта свободная стремительность — *дальше*, к следующим, более существенным сценам — создаст не только легкость входа в спектакль, но и позволит как бы сохранить ту тайну, какая существует в Наталье Петровне. Ведь если предположить, что мы читаем эту пьесу впервые, то все, что относится к студенту, здесь подобно лишь неуловимому предчувствию каких-то важных дальнейших отношений. Чтобы сохра-

нить это состояние неуловимого предчувствия, не следует, разумеется, «садиться» на первый попавшийся диалог только оттого, что он прелестно написан *самим Тургеневым*.

Даже та полуминутная сценка, когда Беляев появляется впервые, не должна быть ничем подчеркнута. Наталья Петровна, напротив, бегло и как-то неприязненно, по-хозяйски скажет ему два слова, и только.

А когда потом ей придется вступить с ним в большой разговор, она сделает это тоже стремительно, словно бы без подтекста, и только в процессе самой беседы нам начнет вырисовываться истина.

Пришли к нам на репетицию Сергей Юрский и Наталья Тенякова из Ленинградского БДТ. Потом Юрский сказал, что репетиция произвела на него странное впечатление. У них репетируют совсем иначе.

Ему показалось, что актеры ничего не запомнят к следующему разу. Что-то, вероятно, с его точки зрения, было хаотичным. Ни один момент мы не старались закрепить. Репетировалась сцена четвертого акта «Отелло», когда Яго разговаривает с Кассио, а Отелло подслушивает. Между прочим, во время репетиции я сказал, что Яго устраивает для Отелло театр, причем даже пантомимический театр, так как Отелло, возможно, и не слышит того, о чем они говорят. Учитывая это, Яго хочет, чтобы Кассио был достаточно выразителен для Отелло внешне. Он сам так ведет себя и задает столь острые вопросы, чтобы реакции Кассио были тоже острейшими. Именно по этим его бурным реакциям Отелло и станет предполагать, что разговор идет циничный, и, конечно, о Дездемоне. В этом смысле я и сказал, что Яго устраивает для Отелло театр. Юрский именно это понял, только не понял, почему мы не

стали *разрабатывать* этот театр. Ведь подобное решение было так ошутимо, так конкретно. Актеры же, да и я сам, однако, почему-то не очень задержались на этом *театре* и снова стали делать что-то, что так легко, казалось, забудется. Я отвечал ему, что сделанное нами сегодня, как это ни странно, совершенно не забудется, потому что у нас память как раз на те вещи, которые мы сегодня для себя разбирали.

Что же касается театра, то, конечно, можно было бы зафиксировать это решение, однако оно было бы с первого взгляда столь понятно любому зрителю, что ушла бы *тайна*, которая, на мой взгляд, всегда должна присутствовать в каждой сцене. Зритель должен видеть нечто гораздо более житейски сложное, чем то, что Яго устраивает для Отелло театр. Зритель должен затаив дыхание смотреть эту сцену, а потом вдруг у него мелькнет догадка: он, Яго, устраивает театр. Но это будет его собственная догадка, а не то, что ему в готовом и обнаженном виде преподнесли мы. Впрочем, его догадка может быть и другой, и третьей, и четвертой, мы не должны разжевывать ему свое построение. Мы и себе в голову не должны вкладывать какое-то очень прямое решение, потому что жизнь сложна и интересно схватить именно эту сложность.

В начале четвертого акта Яго избрал вот какой путь. Он теперь как бы не воспринимает максимализм Отелло. Неужели женщина не может целоваться с чужим мужчиной или даже лежать с ним в одной постели, оставаясь в границах добродетели? Неужели жена не может подарить кому-то свой платок, даже если платок этот подарен ей ее мужем? Зачем, наконец, придавать значение грязным разговорам? Ведь они, эти грязные разговоры, ведутся людьми плохими, и надо, вероятно, уметь ограждать себя от этой грязи. Яго успокаивает Отелло, но, разумеется, нетрудно понять здесь истинный смысл этого успокаивания. Будто

бы успокаивая Отелло, Яго находит лишь новые средства *напоминания* о несчастье.

Отелло приказал уже, чтобы убили Кассио. Он решил также покончить и с Дездемоной. Однако наступил лишь четвертый акт, а будет еще и *пятый*. Зачем они, если решение принято?

Затем, что Отелло любит жену и принять решение — еще ничего не значит.

Ведь одно дело *сказать*, а другое — пойти и *убить*, и Отелло, измученный мыслями, готов уже спрятаться от всяких новых толчков. Теперь, чтобы его, усталого и измученного, снова вернуть к решимости, нужен не прямой, нужен особый ход. Из полуобморочного состояния его может вывести лишь неожиданно поставленный вопрос. И Яго пользуется именно этим сверхнеожиданным приемом. Он с присущей ему энергией предлагает Отелло обороняться от обвинений в мелкости. Разве не мелко, спрашивает он Отелло, запрещать жене дарить кому-нибудь свой платок?

Яго знает, что Отелло при своем чистосердечном характере почувствует себя обязанным защищаться. И таким образом состоится новый разговор. Но Яго не нужна эта самозащита Отелло. Ему нужен просто разговор, во время которого он снова и снова расскажет уставшему мавру все то, от чего тот и так готов лишиться рассудка. Отелло не важно, что Яго с ним не согласен. Он просто слышит снова и снова слова, от которых становится больно, как от уколов пики, а он ведь и так совершенно изранен. Он механически поддается необходимости опровергать «защитную» позицию Яго в отношении Дездемоны. Он *не механически*, а всей душой своей, всем телом чувствует опять эти болезненные напоминания: платок у Кассио, лежала с Кассио и т. д.

Ради этих напоминаний и ведет Яго свой казуистический разговор, будто бы направленный на защиту Дездемоны. И достигает цели. Каждое прикосновение *пики* уси-

ливаает боль, туманит голову. Защищаться от этих прикосновений все труднее и труднее, и Отелло наконец падает в обморок. Он чувствует приближение этого обморока уже за минуту или еще раньше, его руки просят Яго пощадить его, он еле слышно предупреждает, что сейчас упадет, и падает.

Яго вытирает пот, вся эта работа и ему нелегко достается. Ведь в своей игре он бросается в такие бездны, где уже не остается места притворству.

Уничтожая Отелло, он испепеляет и себя. Это такой поединок, в котором в конце концов не будет победителя.

Когда во время обморока приходит Кассио, Яго держится так, как держится слуга, измученный припадком хозяина. Он устал, измочален, озлоблен. И парадокс состоит в том, что он действительно измучен и озлоблен, несмотря на то, что обморок Отелло — дело его рук, результат его желаний.

Зная, что, очнувшись, Отелло еще не сразу придет в себя, Яго позволяет себе грубо и почти откровенно сказать в лицо ему что-то насмешливое. Приятно чувствовать себя на высоте, хотя бы на мгновение.

Но мавр пришел в себя и тянется к Яго с какими-то простодушными вопросами. А этот последний должен снова вступать в поединок, горячо разыгрывая протест против столь слабой воли своего господина, столь слабой, что даже случился обморок.

Между тем в то же самое время Яго нужно придумать продолжение. Ведь Отелло еще жив, и, значит, игра не закончена.

Плохо соображающего после обморока человека Яго прячет в какое-то укрытие, суля ему еще новые и новые страшные впечатления. Тут-то и начинается этот *театр*, о котором шла речь выше.

Яго, возможно, и не осознает полностью, что будет происходить в следующую минуту. Он бросается в неведо-

мую игру, и как она будет протекать, он не знает. Перед ним неожиданно возникает Кассио, который должен себя вести так, чтобы сидящему в укрытии Отелло казалось то, чего хочет Яго. Но ведь это не придумаешь в секунду. Да и станет ли вести себя Кассио, как тебе хочется!

Ударив добродушно Кассио в живот, предвещая тем самым хорошую шутку, Яго предлагает Кассио вообразить, как скоро тот стал бы опять лейтенантом Отелло, если бы назначение зависело от любовницы самого Кассио — Бьянки. И Кассио, конечно, соответственно остро реагирует. Потому что действительно забавно представить себе, что этим распорядилась бы Бьянка. Отелло не слышит слов, он видит реакцию и, понимая ее по своему, стонет, как от удара.

Конечно, это *театр*, но сколь сложны к нему подходы. Скорее, это не театр, а *жизнь*.

Яго, успев заметить реакцию Отелло, снова так внезапно и так остро задает свой новый вопрос, чтобы и ответ последовал сверхострый. Он констатирует, что Бьянка влюблена в Кассио, но констатация эта должна быть таким точным призывом бурно раскрыться перед Яго, что Кассио должен не выдержать и именно бурно раскрыться. Ведь важна не сама эта короткая реплика Кассио, а резкая форма, способная на расстоянии ранить. Тем самым новый удар будет нанесен Отелло, который там, в своем укрытии, снова будет *застигнут*.

О, это своеобразная, растянутая во времени казнь, экзекуция, при совершении которой и сам палач выматывается до предела!

Шатаясь, Отелло выходит из своего укрытия. Он вяло соглашается на предложение Яго задушить Дездемону. Вяло не только потому, что уже измучен, но и потому, что именно теперь, когда так ясно видна порочность Кассио, ему стало вдруг особенно жалко Дездемону. Ведь она, которую сейчас предстоит убить, была когда-то такой нежной и такой доброй...

И у Яго нет уже больше сил на новые доводы. И ему бы уже пора отдохнуть после этой битвы. Однако, почти обесиленный, он должен негодовать по поводу того, что Отелло опять проявляет мягкость. Но Отелло наконец согласился задушить Дездемону, и Яго на минуту может отстать от него и снова вытереть пот.

Однажды позвонил композитор Н. Богословский и попросил зайти к нему по важному делу. Поскольку мы были совсем незнакомы и раньше меж нами никаких дел не было, я решил, что это розыгрыш: за Богословским идет такая слава — он всегда кого-то разыгрывает.

Я подумал, что приду к нему, а это совсем и не он звонил или что-либо в этом роде. Я даже позвонил ему назавтра, будто бы для того, чтобы переспросить адрес, а самому еще раз вслушаться в интонации — не розыгрыш ли?

И вот я сижу в его квартире, и он объясняет мне смысл своего приглашения.

Он написал музыку к блоковской «Незнакомке». Уже само сообщение это прозвучало совершенно для меня неожиданно, так как до сих пор я не представлял его работу в подобном жанре.

Он не только сочинил музыку, но и записал ее на пленку в собственном фортепианном исполнении. И даже записал свое чтение «Незнакомки» под эту музыку. Все это длится час, и он просит меня посидеть этот час и послушать.

Богословский включил пленку и сам уселся напротив. Мы стали слушать.

С первых фортепианных аккордов музыка стала нравиться мне, но я все думал о том, где коренится *розыгрыш*.

Музыка была неплохой, но текст Блока мне не нравился вовсе. Я никак не мог отделить его от того, как этот текст исполнялся, и все казалось, что это совсем мне чужое.

Если, конечно, вообще все не розыгрыш.

И, взяв дубликат этой ленты, чтобы подумать, я удался. Ленту куда-то дел и месяц не вспоминал об этом.

Затем, через месяц, снова звонок: «Ну, ладно, не хотите в театре, давайте запишем на радио».

В общем, скажу я вам, это не просто сразу понять. Все-таки Блок, хоть сказать это, может быть, и кощунство, не Пушкин. У Пушкина каждая строчка ясна и сегодня так же близка. А *тут* — какой-то разрыв между нами и поэтом. Разрыв этот надо убрать, иначе будет про что-то нам непонятное.

Но потом начинаешь думать, и все становится ближе и ближе, и уже не злишься, что одного из героев зовут Голубой и что снег голубой и т. д.

Теперь мы привыкли к жесткости, и что-то из той поэзии кажется даже слащавым. Но только до той поры, пока не начнешь *изучать*, пытаешься почувствовать и понять.

Чего только стоит один эпиграф из Достоевского.

А там начинается повесть, где пьяные люди в трактире жрут раков и говорят какие-то сальности, а где-то витает мечта — какая-то женщина ждет за порогом, на улице. **Некий женский портрет мелькнул**, какая-то миниатюра, которую тут продают. Кто-то здесь или там скажет опять про женщину, что-то читает об этом поэт. Однако все это в пьяном кабацком угаре.

И вот начинаешь придумывать фильм, не простой какой-то, а сложный, где смешивается грязь с этой странной мечтой *о женщине*, чистой Женщине. Впрочем, она сейчас, быть может, стоит там, на улице.

В кино можно делать такой монтаж! В этом аду пускай возникает то женский глаз, то ручка тонкая с белыми

пальцами. В этом смещении — несовместимость, но и тоска. Незнакомка то идеальна, то проститутка там у ворот, то кто-то еще. Только все это в общем вихре, без особой подачи, будто случайно.

А потом — сюда же «впустить» мотив «Балаганчика» — Арлекин, какие-то клоуны, жонглер, фокусник и т. д. И Мария — будто звезда, которая пала. А Поэт, который ее изобрел, все проспал и пропил. И увел Марию другой. А Звездочет — тоже лицо «от Автора», что он может? Скорбеть? Потом опять какой-то трактир, только светский, в каком-то доме. И опять тот же пошлый угар, а *женщина* снова там, во дворе. И Поэт не узнает ее, и никто не узнает, хотя все как будто мечтают о ней, все желают будто чего-то. А потом опять балаган, кто-то вертит тарелку, кто-то в костюме Пьеро прыгает и смешит.

В искусстве надо или ставить опыты, только очень дерзкие, определенные, или ставить спокойные спектакли, которые будут привлекательны своей художественной завершенностью, совершенством. Но хуже нет, когда вещь недостаточно новая по существу или форме, к тому же еще и несовершенно поставлена. Несовершенство прощительно при очень резком опыте, при очень резкой пробе чего-то нового. Но жалко, если несовершенным является слишком робкий опыт. Самое замечательное, конечно, когда есть полная новизна смысла и средств выражения. К тому же все это еще и художественно совершенно. Но об этом, пожалуй, можно только мечтать.

Я провел, кажется, уже более двадцати репетиций «Месяца в деревне», но практически не могу ухватить почти ничего из того, о чем думаю. Видимо,

после постановок Чехова и Шекспира я подхожу к новому писателю с какой-то прежней режиссерско-методологической меркой. Все кажется ясно до репетиции, но вот она кончается, а не сделано ничего. То есть сделано очень много, но как-то не точно по отношению к *Тургеневу*. Или, во всяком случае, к тому, каким он воспринимается просто при чтении.

Прежде всего, Наталья Петровна представляется дерзкой и смелой в своем психологическом поведении. Но эту дерзость нужно суметь как-то *вычертить*. Без какой-то особой *вычерченности* она, эта дерзость, сама не дается. Все получается близко, да не так, как в пьесе написано, если, разумеется, читать непредвзято и очень внимательно. Дерзость, своеволие ее поведения нужно превратить в рисунок роли, к тому же в рисунок не внешний, а внутренний.

Это прежде всего связано с ее взаимоотношениями с Ракитиным. И диалоги в общем понятны, но притом есть какая-то тайна в них, которая никак не поддается разгадке.

Наталья Петровна как бы сама стремится к конфликту с Ракитиным. Он ее раздражает, после того как она узнала Беляева. Однако раздражение тут не прямое, *редко* прямое. Оно запрятано в некую сложную схему. Оно — лишь частица какой-то сложной схемы, где столько других частей. Она вдруг видит, что он слепой, глухой в отношениях с ней. Что он ее *не чувствует*. Ей кажется, что он не догадлив, тугодумен при всей своей изысканности.

Но он единственный, кто близок ей, с кем хочется быть откровенной. А откровенной быть нельзя.

Вся эта сложность требует *рисунка*. Все это требует определенной вязи. Тут не отделаться каким-то общим пониманием, общим, даже верным, тонким чувством.

Тут нужно чувство разложить по сложным полкам. Разложить, привыкнуть к тому, как разложено, а потом про полочки забыть.

...Метания. Дерзость. Эмоциональная несдержанность характера. Стремление к свободе.

1. Начинается с того, что она заставляет его читать книгу, не скрывая, что ей эта книга совершенно неинтересна.

Понимая, что ставит его в глупое положение, она все же настаивает, и он читает. Тогда она перестает слушать и резко переходит к другой теме.

2. Эта тема касается ее мужа.

Разумеется, серьезно обсуждать мужа с Ракитиным — глупо, и все же... Но Ракитин не способен, хотя бы в какой-то степени, серьезно подхватить эту тему. Так ей кажется. И тогда остается опять просить его *читать*. Это, кажется, единственное, что он может. Он говорит: «Слушаю-с» — и принимается за книгу.

3. Внезапно мать спрашивает, где Коля. Наталья Петровна отвечает, что он пошел гулять с учителем. И невольно у Натальи Петровны завязывается с Ракитиным разговор об этом учителе.

Она ведет себя так, как ведут себя люди, когда они вдруг вспомнили, что еще не рассказали самого важного.

Она будто бы совершенно естественно бросается в изложение новости, что, мол, наняли нового учителя, да еще молодого, да еще симпатичного, и что хорошо бы им с Ракитиным заняться его воспитанием.

Правда, в этот естественный, бурный рассказ о новости вкрапливается небольшая доля насмешливости над Ракитиным: Ракитину, может быть, молодой человек не понравится, так как он не очень ловок, а Ракитин любит только очень ловких.

Тем не менее ни этот азартный рассказ о новости, ни эта доля насмешки — *не цель*.

А цель, достаточно скрытая, заключается, кажется, в том, что Ракитину Наталья Петровна как бы тайно дает понять, чем она живет, чем взволнована. Но разве он способен догадаться!

И, видя эту его неспособность, она снова предлагает лучше вернуться к книжке, к той злосчастной единственной фразе, которую он то и дело повторяет, прерываемый ею.

4. И снова она прерывает его, теперь решив расспросить, не видел ли он Веру. Разумеется, этот вопрос не сейчас родился в ней, она этим вопросом занята с утра, как и той самой темой — не кажется ли Ракитину, что ее муж смешон. Она полна этими вопросами, но «вылезают» они неожиданно, сбивая, разумеется, Ракитина с толку. Ведь он опять только начал читать эту фразу о Монте-Кристо, который «вскочил, прерывисто дыша».

Видя его растерянность, она пожалела Ракитина и великодушно разрешила наконец отложить книгу. Тут и вовсе воцарилось молчание.

5. Походив немного и будто выключив Ракитина из поля своего внимания, она вдруг снова резко обратилась к нему с просьбой теперь не читать, а рассказывать что-либо. Он попытался прийти в себя, чтобы начать что-то рассказывать.

Она *так* села возле него и *так* стала слушать, будто действительно его рассказ мог бы занять ее. Но он, конечно, не занимал ее, и она старалась из его рассказа *вытянуть* для себя что-то такое, что ей было бы интересно в нынешнем ее состоянии. И она переводит *его* разговор на темы *ей* интересные, желая, чтобы он понял ее самочувствие.

Но он не в состоянии понять это, и тогда беседа с ним утрачивает для нее и вовсе всякий интерес. Она опять будто забыла о нем.

6. Теперь он уже должен был подойти к ней и прямо спросить, что же с ней происходит.

Она попросила его *отгадать* это. И он стал отгадывать, пользуясь тем, что на сцену вышли другие и стали о чем-то разговаривать с ней.

7. Между тем среди всех этих *других* был Беляев, и, когда все ушли и остался только задумчиво сидящий Ракитин, Наталья Петровна стала спрашивать у него, как понравился ему Беляев. Ей, может быть, это было действительно интересно, ведь он и был причиной ее волнений. Но Ракитин, кажется, даже не заметил его появления. Он сидел и думал: что же случилось с Натальей Петровной?

Лишний раз она поняла, что разговаривать с ним не имеет смысла.

8. Так и не узнавший, в чем дело, Ракитин снова стал спрашивать, что же с ней. Но она лишь полушуточно сбила его вопросы. И разговор постепенно сошел на нет.

Лишь на один момент она бросила шутить. Ракитин заметил, что этот студент был бы польщен, если бы узнал, что Наталья Петровна о нем вспоминала. Тогда она с горечью ответила, что дело обстоит, к сожалению, не так. Ибо она истинно верила в то, что студент считает ее каким-то дорогим, но неодушевленным предметом, не более.

Однако объяснять эту роль Ракитину не имело смысла, и она обрадовалась, что появился новый собеседник — Шпигельский. Теперь можно было больше с Ракитиным не разговаривать.

Беляева не может играть просто симпатичный молодой актер. Здесь нужен человек способный глубоко понять свою роль, потому что, если она не удастся, весь порыв Натальи Петровны будет поставлен под сомнение. В одном театре (я эту постановку видел по телевидению) при тол-

стенком и смешном Ислаеве, муже Натальи Петровны, и чахленьком Ракитине студента играл красивый, высокий молодой мужчина с заливчаткой прядью волос и приятной бородкой. Будь я на месте Натальи Петровны, я, пожалуй, не заинтересовался бы этим рослым, но довольно-таки банальным молодым человеком. Он разве что повыше да покрепче, чем Ислаев и Ракитин, да поздоровее. Но уж больно пустяковой получается тогда идея. Даже как-то неловко смотреть несколько часов такую историю. Потому что она сводится к схеме чрезвычайно простой и совершенно не относящейся к этой пьесе.

Нет, совсем не в том дело, что Беляев моложе тех двух мужчин. А в том, что он принадлежит к незнакомой, манящей сфере, которую можно определить одним простым словом — *свобода*. Однако и на эту будто бы совсем простую удочку очень легко попасться. Подобно тому как мысли Пети Трофимова нельзя лишь *декламировать*, так нельзя играть Беляева просто «свободным студентом». Да и что это такое? (К слову сказать, текст, очень похожий на тот, что произносит Петя в «Вишневом саде», произносит и другой персонаж Чехова — Иван Дмитриевич из «Палаты № 6».)

То, что для Натальи Петровны звучит как раскрепощение, для Беляева есть реальная жизнь, и у этой реальной жизни — свои пределы, свои оковы, своя несвобода. Он беден, плохо одет, он перевел как-то французский роман за 50 рублей, не зная французского языка, только оттого, что нужда заела; его мучает и смущает отсутствие воспитания, у него свои сложности — бедного человека, который с дамами и говорить-то не умеет, и т. д. и т. п. Одним словом, это вовсе не идеальный, а обыкновенный молодой человек, которому свобода как раз чудится не в его собственной жизни, а в той, какую живет, например, Наталья Петровна. Их стремление друг к другу есть стремление к «несвоему», к неведомому, недостижимому, несбыточному. Впрочем, это лишь одна из возможных трактовок.

...Я репетирую в комнате, актеры пока сидят и читают свои роли по листочкам.

Я мечтаю о той стадии работы, когда мне, сидящему на репетиции, станет страшно за Наталью Петровну, потому что она вот-вот сорвется. Когда в роли не останется ни капли барыни, из прихоти влюбившейся в студента и мучающей Верочку.

Когда я пойму, оправдаю ее порыв и изболеюсь душой за нее, тогда и начнутся настоящие репетиции. И за Беляева тоже я изболеюсь, такого веселого, но так мало на что способного.

Я не прав, наверное, но мне скучно просто играть сюжет, хотя бы и кружевной. Мне хочется видеть в этом сюжете *все, что там есть*, а не *одно лишь кружево*, хочется увидеть там и «Вишневый сад» с Раневской и с Петей, и «Чайку» с Треплевым. Но скажут, что все это нелепо, ибо зачем же этакое бессмысленное расширительство? Не прорвется ли это самое кружево? Думаю, что не прорвется. Впрочем, это нужно еще проверить.

То, о чем думает Наталья Петровна, то, что она чувствует, кажется ясным. Теперь нужно найти, как это чувство проявляется, через что проявляется. Она не просто ходит, наполненная чем-то, не просто разговаривает, думает о своем. Ее чувства проявляются в необычном и дерзком поведении. И весь этот необычный рисунок проявления ее чувств нужно схватить, построить для себя, обжить. У Натальи Петровны — проявления резкие и совсем не прямо выражающие ее чувства. Ее поведение часто парадоксально. Однако при всей сложности ее поведения мы всегда должны понимать, в чем дело. Это характер не статичный, не замкнутый. Нужно найти открытые, резкие ходы, за которыми скрывается или через которые проявляется глубокое чувство.

И еще. Поведение Натальи Петровны должно быть очень разнообразным, потому что она мечется. Нужно найти живое, подвижное поведение.

Что же касается ее любви к Беляеву, то она потянулась к той жизни, какая будет когда-нибудь, после того как «дворянских гнезд» уже не будет или почти не будет. Та жизнь ей кажется заманчивой. Она не знает, не может знать, что, по-видимому, так же будет думать в свое время и того же захочет Раневская из «Вишневого сада». Но если бы Наталья Петровна знала, если бы могла знать, чем Раневская кончит!

«...Мама живет на пятом этаже, прихожу к ней, у нее какие-то французы, дамы, старый патер с книжкой, и накурено, неудобно. Мне вдруг стало жаль мамы, так жаль, я обняла ее голову, сжала руками и не могу выпустить. Мама потом все ласкалась, плакала». (Аня. «Вишневый сад».)

Каждую сцену нужно трактовать очень *конкретно* и одновременно *расширительно*.

Ракитин разговаривает с Беляевым. Он хочет понять, чем этот молодой человек может понравиться Наталье Петровне. Однако тут есть и более *общий* интерес к человеку другой среды, другого поколения. Когда актер способен соединять конкретное и общее, когда на конкретное смотрит как бы через призму общего, то получается крупнее, содержательнее. Не всякий актер, однако, так может.

Как и в любой пьесе, тут есть главное и второстепенное. Главное здесь — постепенное раскрытие той тайны, которая содержится в странном порыве Натальи Петровны. Куда направлен этот порыв? Где и как он по капелькам раскрывается? Где выбрасывается наружу открыто и с силой? В какой смысл постепенно все это вырастает? Что есть Беляев? Где и в нем та тайна, что при-

тягивает Наталью Петровну? Какое место во всем этом занимает история Шпигельского и Большинцова? Понимаем ли мы сопоставление всех частей в пьесе, чувствуем ли переход одного к другому? Одним словом, способны ли мы на глазах у других незаметно и легко проложить дорожку к тому, чтобы раскрылось некое существенное содержание?

Наш первый акт состоит из двух тургеневских актов, длится он примерно час. Этот час должен быть невесомым, чтобы оттенить только те моменты, которые нужны для разъяснения содержания, причем в том виде, в каком оно задумано именно нами.

Третий, четвертый и пятый акты, по Тургеневу (наш второй акт), должны быть качественно отличны от первого. Там — скрытность, запрятанность, тут — открытые происшествия, очень бурные, страстные. Это своеобразная история преступления Натальи Петровны. Она совершает ряд самых дерзких поступков, не руководствуясь при этом разумом, а совершенно импульсивно. В то же время сознание говорит ей, что нужно действовать как раз противоположно тому, как действует она.

Мне почему-то вспомнился чеховский «Черный монах».

Наталья Петровна помимо своей воли устремляется в некую бездну. Эта бездна ее волнует, веселит, мучит. Она словно заколдована тем, что ей неизвестно и что ей необходимо узнать.

Я хочу взять самый широко известный моцартовский мотив, который изредка будет тихо или громко звать ее куда-то. Она должна почти сойти с ума от этого. Ведь все это в самом тексте написано. Она и говорит, что, должно быть, сходит с ума, что голова болит страшно, что кажется, будто за ней следят, и т. д.

За ней следят, чтобы не позволить ей вырваться из заколдованного круга. Но она попытается вырваться. Она прикоснется к иной жизни. А потом, как Коврина в чеховском «Черном монахе», ее вылечат от этого безумия, чтобы

превратить в то, что она на самом деле есть, чем она должна быть. «Вы все прекрасные люди»,— скажет Наталья Петровна действительно прекрасным людям, которые остановили ее, желая ей добра. А между тем...

Потом, сказав это, она, по Тургеневу, коленкой открывает дверь и уйдет.

Я где-то читал, что есть бабочки, которые живут один день. Утром они появляются на свет из куколки, а вечером умирают, породив личинок. Только через год из этих личинок снова образуются бабочки, и снова на один день. Не ручаюсь за точность, но что-то подобное я читал.

Я подумал, что у этой бабочки не существует сознания собственного несчастья, как не существует его в нас только оттого, что мы живем меньше, чем орлы, например. Мы не соизмеряем свою жизнь с жизнью какого-либо дерева, которое существует пятьсот лет, с жизнью змеи или крокодила. Мы рассматриваем свою жизнь, так сказать, в рамках своего человеческого рода и по-своему измеряем, длинен или короток наш жизненный путь.

Но вот представьте себе бабочку, в которой не просто проснулось сознание (кто знает, быть может, оно у нее есть), но проснулось то *сравнительное* сознание мизерности отпущенного ей для жизни времени, которое, может быть, есть в человеке, но не так уж мучит его.

А вот эту бабочку стало мучить. Она узнала, что другие бабочки живут два или три дня, а некоторые — даже целое лето, и что есть орлы и есть горы и многое другое. И ей захотелось прожить жизнь другой бабочки или даже орла. Чем это кончилось — легко себе представить. Она не прожила и дня.

Когда я рассуждаю о чем-то относящемся к пьесе, то чувствую, что рассуждения мои почти никогда не касаются чего-то такого, что именно и есть специфика

театра. Я всегда боюсь, что мои рассуждения слишком общи, между тем как сам процесс репетиции столь специфичен и конкретен, что только тот, кто видит репетицию, сможет с полной точностью понять и общие рассуждения о том или ином моменте пьесы и спектакля.

Впрочем, можно с тем же успехом говорить о специфически профессиональных, сугубо репетиционных делах, но и это кажется иногда неверным. Столько людей театра пытаются писать *профессиональным* стилем, но, рассуждая о том, как вести репетицию, так легко впасть в примитивизм. Ведь разве опишешь тот во многом интуитивный импровизационный процесс, которому мы отдаемся на репетиции. Я читал столько стенограмм той или иной нашей репетиции, и они лично мне ничего не говорят. А уж постороннему, мне кажется, и подавно.

Вот, например, мы сегодня занимались тем, что после долгого разбора каждой сцены и бесконечных проб то одного, то другого диалога пытались наконец собрать воедино целый большой акт, состоящий из двух тургеневских. На репетиции сидело много народу, но я думаю, девять десятых из всех сидящих с трудом понимали, что происходит. У нас была, пожалуй, только одна забота, которую непосвященным не объяснишь, — мы хотели через все огромное количество текста прорваться к чему-то, что составляет самую сущность этих актов, и не задержаться при этом ни на одной, пусть даже замечательной, частности. А ведь их, этих частных, уйма, и каждая из них — соблазн.

Начать хотя бы с того, что Ракитин читает Наталье Петровне «Монте-Кристо». Каждый раз, когда она прерывает его, он начинает сначала одну и ту же строку. В одной этой мелочи столько возможностей для игры. Но вот нужна ли эта игра? Чаще всего не нужна. Я говорю не только об этом конкретном примере, а *вообще*. Часто даже в огромном диалоге нет места, вернее, не должно быть места ненужной остановке. И вот занимаешься часто как

будто бы одной только *торопней*. Просишь играть скорее, динамичнее, стремительнее или, если хотите, целеустремленнее, актер начинает спрашивать: а когда же *проживать* то или иное место. И тебе приходится отвечать, что проживать нужно *молниеносно*, как это и случается в самой жизни. Часто бывает, что один человек только еще открыл рот, чтобы сказать несколько фраз, а другой уже прожил свой ответ на эту еще не сказанную, но предвиденную им фразу. И таких моментов огромное количество, и если они верно играют, то *неожиданность* останавливает наше внимание столь сильно, сколь она не могла бы поразить нас, если все разыгрывается как главное.

Все это, впрочем, всем известные вещи, только когда их делать не умеют, всё играют по маленьким кусочкам, не чувствуя движения к чему-то, что и есть смысл. К тому же и смысл каждый понимает по-своему, и иногда артист будто и не застревает на мелочах, но цель, к которой он стремится, вовсе не стоит того. Впрочем, попробуй докажи, что цель, выбранная тобою в данной сцене или целиком во всей пьесе, лучше, чем цель, выбранная другим. В искусстве все в достаточной степени субъективно.

Однако субъективность субъективностью, но при всем том должна быть цельность, законченность того пути, который ты все-таки избрал.

Мы же часто не только выбираем нечеткую цель, но и идем к ней столь неуверенными и запутанными шагами, что она только нам и остается ясна, никому больше. Что, впрочем, в некоторых случаях не так и плохо: плохая цель пускай уж будет плохо понята. Но вот когда ты уверен, что твоя цель интересна, значительна, — бывает жаль, если актер не доходит до этой цели, то есть падает, поскользнувшись о какую-нибудь мелочь, которая кажется ему пригодной для обыгрывания, а на самом деле только уводит в сторону.

В «Вишневом саде» мне была до чрезвычайности памятна цель. Это длительный вопль Раневской, прощаю-

щейся со своим детством, со своим прошлым, со своей жизнью. Мне казалось, важно идти к этому воплю стремительно, без ненужного бытовизма, без традиционных пауз и т. д. и т. п. Но для этого всему «оркестру» нужно чувствовать некий общий настрой, нерв, некую общую устремленность.

В настоящем оркестре, не считая нот, в которые смотрит каждый музыкант, есть еще дирижер, управляющий этой общностью, этим движением. Игре тут не разладиться — ведь есть ноты и дирижер.

Есть, конечно, рисунок и в драме, но попробуй поправь его во время самого действия.

Любимов, говорят, стоит в дверях с фонариком и, зажигая его, диктует актерам хотя бы нужный ритм, который в минуту может быть потерян или найден снова.

Но что делать, если искусство построено на тончайших психологических поворотах? Фонарь не только не восстановит потерянный рисунок, но и еще больше отвлечет актеров от истины.

В таком искусстве актер *должен* быть предоставлен самому себе, но какая необходима при этом сыгранность, сплоченность, точность ощущения друг друга и абсолютная ясность цели.

Вот и занимаешься всем этим на репетиции.

Мы знаем, что часто ребенок, проходя мимо тучного человека, смеется. А взрослый видит, что этот человек — больной. Привыкая взрослого в том, что он постигает за формой какую-то сущность.

Иногда зритель подобен ребенку: он видит, допустим, что внешняя форма иронична, но не хочет проникнуть в то, что тут не насмешка, а драма. Между тем **как именно** в этом дело.

Есть художники, у которых глубокое содержание выра-

жено в очень простой форме. А есть в те, у кого содержание значительно, а форма тоже достаточно сложная. Однако по многим и многим примерам мы знаем, что это совсем не обязательно плохо.

И если кто-то, видя непростые выразительные средства, предполагает, что его дурачат, это, по-моему, означает только, что такой человек не обладает достаточной прозорливостью или, во всяком случае, лишен живого любопытства к искусству.

Если следовать законам как бы обычной логики, может показаться, что для укрепления веры Отелло в измену жены дано слишком мало времени. Фактически только узнал об измене, и вот уже: «Крови, крови, крови!»

Конечно, если это просто дикарь, то все понятно, но ведь не про дикаря написана пьеса.

Как я уже сказал, какая-то внутренняя нервная подготовленность к предстоящим неизбежным несчастьям заложена во всей этой пьесе и в характере самого Отелло. И дело, может быть, даже не в доверчивости, а в *предрасположенности к мысли о невозможности для себя счастья.*

Разумеется, если первые два акта играть как-то совсем не так, а потом вдруг поверить в измену жены, то и получится просто изображение дикарства.

Конечно, ревность, доверчивость, но и определенное глубокое убеждение в предполагаемых неизбежных бедах — вот, быть может, причина того, что тревога, возникшая от впервые услышанной клеветнической фразы, столь быстро развивается до полного отчаяния.

Ясно, что возможны десятки разных трактовок, мне, однако, кажется, что, подобно некоторым людям, Отелло в своих мыслях давно уже пережил *осё*, и потому доста-

точно лишь начаться чему-то, как воображение его настолько опережает реальность, что деятельность Яго облегчается.

Может быть, и словам оба они как бы не придают большого значения. Не то чтобы Отелло вслушивался в каждую фразу Яго, а Яго подбирал какие-то особые слова для доказательств. Они говорят хоть и много, но как бы очень бегло. Яго лишь коснулся нужной ему темы, Отелло же фантазией своей опередил все слова и много, много раз уже увидел развязку.

Стремительное развитие, заложенное в самом тексте, не должно быть растянуто, задержано так называемой «психологической игрой», но должно быть еще больше подчеркнуто стремительностью, в которой заключена своя психологическая правда, идущая не от общеизвестных понятий, а от чрезвычайно конкретных обстоятельств и характеров.

Так называемая психология и в других случаях не должна быть камнем, тянущим всю пьесу на дно, а в этом случае — и подавно.

Подожгите щепку, и она будет долго тлеть, зажгите спичку, на конце которой (все той же щепки) кусочек серы, и спичка вспыхнет и тотчас сгорит. Но сера приготовлена там заранее; так и Отелло заранее как бы подготовлен к тому, чему суждено произойти.

Ощущение себя человеком не этого мира делает Отелло не только доверчивым, когда речь идет о грозящих ему неприятностях, но даже *мнительным*, ранимым до болезненности.

Между тем, несмотря на всю стремительность развития безумия Отелло, надо хорошо распределить этапы этого безумия, чтобы раньше времени не сыграть то, что должно быть *впереди*. И тем самым не уничтожить существующий у Шекспира *анализ развития*.

Впервые задумавшись об измене своей жены, он мысленно не обрушивается *на нее*, а тотчас как бы находит

причину ее измены в самом себе. Это невероятно, но в то же время, с его точки зрения, в какой-то степени *естественно*. Именно в ощущении этой естественности — особая его уязвимость. Отелло помрачнел, стих как-то, замолк.

Ему даже трудно переброситься двумя словами с внезапно вошедшей Дездемоной. Неужели это правда и она обманывает его из-за того, что он таков, каков есть?

После непродолжительного отсутствия Отелло возвращается в совсем ином настроении. Теперь он яростно протестует против нового своего *знания*.

Он утверждает, что гораздо лучше было бы, если бы он ничего не знал. Пускай обман, но чтобы *не знать!*

Потом он столь же бурно переходит к требованию *доказательств*, без которых он все равно будто бы не поверит в измену Дездемоны. Он даже пугает Яго, что *доказательства* должны быть *особыми*, в *простые* он верить не будет.

Он обвиняет Яго в клевете, он агрессивен, но агрессивность эта свидетельствует лишь о том, что он уже *поверил*. Доказательства Яго поэтому тотчас же и кажутся ему *особыми*, какими они и должны быть.

Дездемона не любила его, несветского, черного, немолодого. Она не любила его — чужого этой Венеции. Он даже не пытается вдуматься в очевидное: что она вышла за него, за Отелло, замуж, лишилась дома, пошла на разрыв с отцом, уехала на войну. И все это для того, чтобы завести роман с Кассио? Рана его мешает ему рассуждать здраво. Кровь застилает ему рассудок, и вот ему уже тоже хочется *крови*. Потом он почти затихает. Совсем не в буйстве, а будто бы в здравом рассудке он вспоминает о старой своей и страшной мысли — он черен, немолод, далек от света. Счастье не для него!.. Однако зачем же было обманывать?

Когда появляется Дездемона, он ведет диалог, по ее выражению, стремительно и дико. В его теперешнем со-

стоянии необходимо как-то молниеносно *разрядиться*. Он бросается к ней, чтобы все разрешить. Все сразу сказать, обо всем спросить, оскорбить, узнать о платке, но и услышать что-то, способное внезапно опровергнуть весь ужас подозрения.

Но он не в силах уложить все это в какой-то логический разговор. Он начинает сразу бестактно, с грубых намеков. В подобном духе он никогда еще не разговаривал с Дездемоной. Мыслить и говорить в подобном духе свойственно, скорее, Яго, и Дездемона ошеломлена.

Она пробует уйти от этого тона, совершенно незнакомого ей у Отелло, но она не знает того, что при этом касается самой страшной для него темы — *Кассио*.

Теперь у Отелло уже нет надобности отдавать решающий ход, он требует вернуть ему его подарок, который, по утверждению Яго, находится уже у Кассио. Он требует отдать его немедленно — все должно подтвердиться сейчас же или само собой окажется безумной чепухой. Но платка у Дездемоны, к сожалению, нет, и Отелло бросает ей в лицо какую-то страшную резкость.

Теперь должны созреть дальнейшие мысли, но их нет, они не приходят. Отелло в каком-то тумане. Ему и забыться хочется, и отдохнуть от напряжения, но и получить от Яго новую встряску, чтобы действовать дальше.

А Яго, чтобы не идти напролом, делает теперь вид, что выгораживает Дездемону, защищает ее право дарить платок Отелло кому угодно.

Отелло отмахивается, нехотя спорит, не хочет слушать, он устал, но снова требует от Яго еще чего-то *большего*, уже даже *выискивает* это большее, тут уже интерес нервный, больной; он хочет знать все-все про свою жену, все-все, до последнего, он хочет испить эту чашу полностью.

Но, получив все, чего он требовал от Яго, Отелло теряет сознание.

Очнувшись, он трудно приходит в себя, стесняется того, что произошло. Не успев даже сообразить, он оказывается в укрытии, куда его прячет Яго, чтобы подслушивать. И он подслушивает разговор с Кассио и не понимает из-за смутения, что разговор этот не имеет к Дездемоне никакого отношения.

В руках Кассио мелькает этот подсунутый ему Яго платок, и Отелло выходит из укрытия, уже совершенно подготовленный к мысли, которую ему сейчас подскажет Яго: Дездемону надо задушить в ее же собственной постели.

Переживания Отелло, столь молниеносно и столь интенсивно на него обрушившиеся, переработали его с такой силой, что на наших глазах он, довольно крепкий человек, стал орудием в руках другого. Так, вероятно, часто бывает с людьми, которые не выдерживают очень тяжелых страданий.

Отелло теряет всяческий контроль над собой. В присутствии посторонних, к тому же официальных людей из Венеции он не находит в себе сил ни притворяться, ни сдерживаться. Он истязает себя и мучает Дездемону.

Его ни с чем не сравнимое горе выливается именно в самоистязание.

Лодовико спрашивает у Яго, всегда ли так груб Отелло. Но это не грубость, скорее, нервное потрясение.

Перед тем как убить Дездемону, Отелло снова встречается с ней. Его тянет сюда, ему хочется выговориться, даже выплакаться, ему хочется рассказать ей, что она сделала с ним. И хотя он ведет себя оскорбительно, вряд ли это нужно воспринимать буквально. Он и *таким образом* выливает ей свои страдания.

Перед последней сценой Эмилия замечает, что Отелло будто бы стал добрее. Это оттого, что он принял для себя окончательное решение. Он принял это решение и стал

спокойнее. Так, вероятно, становятся спокойнее, когда решаются на самоубийство. Скорее, это не спокойствие, а сосредоточенность. Предельная, узкая сосредоточенность.

Чаще всего стараются играть эту сцену темпераментно. Между тем темперамент вспышивает внезапно, лишь когда Дездемона вскрикнула, узнав о гибели Кассио. Это как бы подстегнуло Отелло. Как смеет она плакать о своем любовнике при муже!

И тогда начинается последний страшный аккорд. Дездемона сопротивляется, ибо понимает, что все происходящее — ошибка и нужна лишь *отсрочка, чтобы все выяснилось*.

Он убивает ее, бурно сопротивляющуюся.

И снова та же колыбельная, что в конце первого акта, только трансформированная в похоронный марш.

А может быть, сделать само убийство вопреки всем традициям очень, очень тихим...

Дездемона совершенно не станет сопротивляться. Ведь если Отелло не любит ее, то и жизнь ей не дорога. Отелло ляжет рядом, свет потухнет, будто бы они легли спать. Когда же он снова ярко зажжется, Отелло быстро поднимется и скроется на долгие несколько секунд. Дездемона останется лежать без движения. Потом раздастся стук Эмилии и просьба впустить ее. Отелло медленно войдет, стараясь не смотреть в сторону кровати, и, впустив Эмилию, сядет на стул спиной к Дездемоне...

Когда ставишь известное классическое произведение, то сознательно не идешь по хрестоматийному пути. Но есть такие люди, которые это «умышленное отклонение» обязательно начнут сравнивать с хрестоматией и указывать, что у тебя *не так*. Они думают, что ты сам этого не знаешь. То, что ты сделал созна-

тельно, ими воспринимается как неудачная попытка воссоздать классическую вещь *как она есть*. Им кажется, что они лучше знают «объективную истину». Тебе, однако, очень хочется, чтобы рассмотрели *твою* идею. Это очень самонадеянно, конечно, полагать, будто твоя идея может кого-то заинтересовать, когда существует *первооснова*.

Воплоти эту первооснову, и тогда ты хотя бы чуть-чуть приблизишься к *высокому*. А *твое* — должно существовать лишь в степени всестороннего, глубокого постижения этой первоосновы. И все! Что ж, я не спорю, такое возможно.

МХАТ, допустим, ставил «На дне» Горького. Разве, скажут, не было *своего* у Москвина, игравшего Луку? Между тем он объемно, *объективно* раскрывал горьковский образ. А теперь представьте себе какую-нибудь новую трактовку «На дне», в которой Лука был бы как-нибудь «переиначен» в угоду «новой идее». Конечно, можно предположить, что это вызовет гнев тех, кто знал Москвина и был потрясен в свое время его игрой.

И все-таки как раз, может быть, Москвин, и именно в Луке, — *пример*, но только совсем в другом смысле.

Горький к своему Луке относился, пожалуй, с гораздо большим осуждением. Правда, теоретически. В своих высказываниях он был более суров к явлению такого рода, чем это практически выражено в пьесе.

Тем больше зависело от актера. Можно было сделать крен в одну сторону, и старичок стал бы для нас не столь симпатичным. Ведь вредный утешитель все-таки!..

У Москвина была полная возможность и *такого* подхода. Но, по-моему, он выбрал иной.

Чисто интуитивно или сознательно, я не знаю, но выбрал он что-то другое. Может быть, его доброта, как это часто говорят о Луке, и вредна объективно, только Москвин исходил из того, что его Лука понимал, что такое горе. А ночлежники были жестоки и равнодушны. Кто-то,

кажется, Анна, спрашивала у Луки, отчего он так мягок. И он отвечал, что мяли много. И Лука очень сочувствовал тем, кого мяли. Конечно, не столь уж большое дело — помочь умирающей Анне дойти от дверей до кровати и заморочить ей голову, что на том свете не страшно. Однако какое еще он мог сделать Анне добро? Пускай хоть умрет без страха, что и за гробом будут мучения. А впрочем, помочь больной, когда даже муж этого не делает, не такая уж малость...

У Москвина было великое умение играть такие роли не сладко, не приторно. Трудно представить себе другого артиста, который именно так сыграл бы Луку. Неподдельное, особенное, какое-то страдальческое стариковство было свойственно ему одному. Это была его индивидуальность даже и в молодые годы, и, может быть, бессознательно, именно от этой индивидуальности он так трактовал Луку.

Разумеется, в его Луке были и хитрость, и лукавство, и еще, может быть, с десяток всяческих черт, но трактовка была все же определенная — Москвин Луку *не разоблачал*. А мог бы, если бы захотел. Но он как бы слушался голоса своей индивидуальности. А Станиславский с такой игрой был согласен, потому что ведь он и сам был достаточно мощен и, если бы другого захотел, то так бы и сделал.

Вот вам и *трактовка* даже в таком, казалось бы, *классическом* случае. А что же говорить о ролях, которые лежат от режиссера и актера на расстоянии многих лет? Иногда даже — столетий.

Конечно, если «субъективность» твоей трактовки нелепа, то ее так и тянет сравнить с веками устоявшейся объективной мудростью. Но ведь не всякое, так сказать, «необъективное» прочтение есть нелепость.

Сколько, к примеру, было за все время трактовок «Гамлета». Были, конечно, и нелепые, но сколько было трактовок серьезных, стоящих, но притом *совершенно раз-*

ных, выражающих не только Шекспира, но и какую-то новую эпоху и новых ее художественных представителей. Между тем многие из режиссеров, причем искренне вероятно, считали, что выражают именно и только Шекспира. Другие, напротив, сознательно делали новые акценты.

В том и другом случае это часто бывало *прекрасно*, хотя и недостаточно «объективно». К тому же, что есть объективный «Гамлет»? Наверное, можно вывести формулу. Но каждый крупный исследователь тем и крупен, что открывает нам в «Гамлете» хотя бы крупицу чего-то нового. Или, допустим, в некоем новом *стиле* он перескажет нам старые истины. А то иначе ни один талантливый человек больше не шел бы в шекспироведы.

Ведь о «Гамлете» написаны тысячи книг...

Закат или восход солнца — это же «объективность», но тогда надо вообще перестать заниматься живописью, ибо не исключено, что всю территорию, к примеру, Бельгии можно заполнить картинами про закат. Значит, раз и навсегда перестать его рисовать? Но новый художник рождается лишь тогда, когда он видит в «объективности» с десяток еще не использованных возможностей. Ему представляется, что закат еще не знают *таким*, каков он *на самом деле*.

И тогда он почему-то начинает рисовать, скажем, мелкими точечками. В то время как раньше рисовали большими мазками. И многие сразу начинают кричать, что это вообще не закат. Но проходят годы, и мы соглашаемся с *этим* закатом. Теперь этим закатом будут даже грозить молодым, которые пишут не так.

Сложно рассуждать на все эти темы, но сама трактовка, настоящая, конечно, *стоящая* трактовка, в достаточной степени является *объективностью*. И требует самостоятельного анализа.

Он, этот анализ, — не только в сравнении с источником.

Ибо в каком-то смысле настоящая трактовка — тоже источник.

Вся эта «философия», возможно, идет от желания оправдать или защитить то, что ты сам делаешь.

...Дон Жуан не может быть таким вялым, мешковатым, некрасивым. Борис Годунов не может быть таким слабым. Ведь это же Борис Годунов! И представляется мощная фигура Шалыпина, которого, конечно, почти никто из нас не видел, которого можно только послушать. Кроме того, об игре его можно что-то прочесть, посмотреть картинки, и вот вам уже представление о Борисе Годунове.

Можно даже ничего и не слушать, не смотреть и не читать, — существует легенда, которую почти всякий знает и с которой сравнивает всех Борисов.

Впрочем, вполне возможно, что и сам Годунов, настоящий Годунов, был мужчина крепкий, с могучей волей, дела вел круто, целеустремленно, знал, чего хотел, и неуклонно добивался поставленной цели. Может быть, вовсе и не было у него в глазах «кровавых мальчиков», даже если предположить, что правда, будто по его приказу был убит Димитрий. Скорее всего, приказал убить и, без всяких «кровавых мальчиков», пошел дальше своей дорогой. И кончил царствование таким образом совсем не из-за того, что заела совесть, а по причинам более социально и исторически сложным.

...Кстати, Сальери, может быть, Моцарта и не отравил, во всяком случае в буквальном смысле, то есть посредством яда, насыпанного в бокал. Интересно было бы прочесть где-нибудь, как мировые «сальереведы», знающие наизубок творчество и жизнь Сальери, относятся к этой милой вольности Пушкина. Негодуют ли они, снисходительно ли улыбаются или вне зависимости от своих точных сведений покорены некоей новой общей идеей? Ничего себе вольность — приписать, может быть, честному человеку убийство и сделать это с таким художественным

талантом, что теперь чуть ли не весь мир думает, что Сальери — убийца Моцарта...

Впрочем, я далеко ушел и забыл про Бориса, которого давным-давно в опере замечательно играл Шаляпин, но который на самом деле тоже когда-то был и притом, может быть, не убивал Димитрия, а может быть, и убил. Во всяком случае, смертей на его совести было, конечно, достаточно.

И вряд ли Шаляпин хотел показать просто какого-то мощного Годунова. Это было бы совсем не по Пушкину, не по Мусоргскому и не по Шаляпину. Ведь за всей этой мощностью, крупностью была у Шаляпина тема паники человека, не способного забыть, что он преступник, не могущего из-за этого сосредоточиться на делах.

Было ли так на самом деле? Может быть, было, кто знает, но по Пушкину — *было*.

Годунов не обладал властью над душами людей, потому что видел в каждом из них потенциального обвинителя.

Это чувство вины снедало его. Это не тот Годунов, что при Федоре был силен. Тут он рассыпается как личность, ибо — *убийство*. И потому, что все правление, построенное на нечистой совести, тоже стало рассыпаться, появился Самозванец, который как раз и начал с протеста против царя-убийцы, а кончил снова убийством. И народ обомлел от этого поворота.

Вряд ли сама подлинная действительность так уж билась об этот вопрос, вряд ли она билась только лишь об это. Возможно, тут всего лишь оттенок какой-то другой глубины. Но Пушкину именно этот оттенок казался предельно важным. Точно так же как в «Моцарте и Сальери».

И Шаляпин, конечно, играл, понимая, про что тут написано. Но в глазах и в уме тех, кто видел Шаляпина, если не лезть далеко в какие-то книги, остался лишь общий облик — мощный облик.

Между тем проходят годы, и слишком общее воспоминание образует *штамп*. И вот ты берешь «Бориса Году-

нова», который и не идет нигде, кроме оперных театров, как раз из-за этих штампов, и тебе хочется воскресить хотя бы частичку какой-то истины.

Однако без спора, без сильного крена из штампа не выскочишь.

Если *получится*, все поймут и простят. Не *получится* — тут берегись...

Я получил письмо из Свердловска по поводу телевизионного Печорина. Вернее, не письмо, а критическую статью (любительскую). Женщина, написавшая ее, опровергала трактовку, данную одной из газетных рецензий. И предлагала свою.

И я, довольный той газетной рецензией уже за то, что она была похвальная, вдруг после этого письма огорчился тем, что мы столь малым так легко бываем удовлетворены. Больше того, мы привыкаем к какому-то уровню оценок и уже чуть ли не сами начинаем подверстывать свои вещи под часто довольно упрощенные критические заметки, забывая о собственном первоначальном замысле.

Помню, я долго искал актера на роль Грушницкого. Хотелось почему-то, чтобы это был любимец публики. *Через это* мерещился мне какой-то урок для тех, кто будет смотреть передачу.

Грушницкий — любимец публики!

В этом должно было быть посярмление чьих-то вкусов. Печорин, напротив, должен был быть враждебен духу «застольных компаний». Правда, не всякий зритель способен извлечь из искусства урок, и все же ты всегда надеешься на это.

Потом посыпались письма. Грушницкий нравился многим, Печорин же — нет.

Посярмления вкусов не происходило. Те, кто в столь

саркастической вещи сарказма не обнаруживали, не увидели его и тут. Грушницкий им нравился, потому что был «хороший парень», а Печорин не нравился, потому что был недостаточно хороший, то есть злой, угрюмый, странный.

Про Грушницкого говорили: но ведь в романе он гораздо хуже, глупее и т. д., то есть, видимо, если бы он был наглядно глуп, допустим, то было бы понятнее. Увидеть же зло в «хорошем парне» — труднее, наверное. Сам же Печорин чаще всего всегда казался мужественнее, что ли. Хотелось героя, чтобы влюбиться, а тут какая-то маска холодности, замкнутости, непонятность. Между тем, конечно, именно тут лежит некая мысль. Печорин в чем-то ужасен, но правда лежит не в Грушницком, а в Печорине. В нем и зло, в нем и правда. И в то далекое время читатель, должно быть, часто тоже сердился на эту странную смесь.

Я выше сказал о зрительских письмах. Правда, чаще всего писали девочки. Они хотели видеть Печорина романтическим. Таким, как Грушницкий, но только немного лучше. И тут, вероятно в желании оборониться, я ухватился за мысль, что Печорин и должен быть неприятен. Эта мысль, защищающая меня, как раз излагалась в одной газетной статье. И я подумал: раз он кому-то кажется неприятным, то и надо сказать, что он должен быть именно *таким*. Ведь так защищаться гораздо проще, чем доказать, что в Печорине, нашем Печорине, есть благородство, и ум, и правда, хоть они и скрыты.

Всегда нужна поддержка собственной мысли. И не только в самом процессе работы. Тогда поддержка нужна даже меньше. Ибо в самом тебе большой заряд.

Когда же дело закончено, ты начинаешь особенно нетерпеливо ждать ответного звука. Теперь же пришло это письмо из Свердловска. Оно вернуло меня к началу работы, когда я только готовился к ней. Но я расскажу об этом как бы сквозь это письмо.

«Все, что мы узнали о Печорине, мы узнали от него самого. И если у читателя или зрителя возникает убеждение в том, что Печорин жесток, зол и несправедлив к окружающим, даже страшен, то это не что иное, как голос печоринской совести».

Кстати, именно поэтому не хотелось переводить в простой диалог эту повесть, а так же, как в ней самой, все давать через рассказ Печорина.

...Я приехал в Пятигорск... Оборачиваюсь: Грушницкий... Он меня не любит... Я его также не люблю: я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать... и т. д.

Впрочем, этот прием не нов, фокус — в его применении.

«...Противостоит Печорину другое действующее лицо — Грушницкий, печоринский антипод. Он вызывает симпатию зрителей. В нем нет таких ярких отрицательных черт, как в Печорине. Обычный хороший человек, милый, порывистый, романтичный. Чувства, которые он переживает во время всего действия, не вызывают сомнения, подлинны и понятны. Есть, правда, у него недостатки, которые, с уже привычной нам желчной легкостью высмеивает Печорин; но эти недостатки не идут, казалось бы, в сравнение с пороками самого Печорина, да и кто их лишен. Но что-то нас как-то останавливает в симпатии к нему. И этому можно даже найти название — мягкость, бескостность. Не та мягкость характера, которую мы называем добротой и которая может сочетаться с необыкновенной твердостью нравственной позиции, а именно отсутствие нравственных принципов, составляющих порядочного человека, полная послушность его среде, конформность».

Конечно, обостренное восприятие добра и зла делает Печорина совершенно иным. В его душе — комок неприятия, которое в конце, как тупой стон, должно было вылиться в жестокое, прозаическое переложение знаменитых стихов «И скучно, и грустно...»

Я представлял себе, что после убийства Грушницкого будет стоять какая-то кукольная толпа «старух зловещих, стариков», а Печорин будет медленно ходить и холодно заглядывать в глаза каждому и медленно, почти безумно, тихо, почти неслышно, произносить этот текст: «...Желанья!... что пользы напрасно и вечно желать?.. Любить... но кого же?..» И дальше.

А там где-то будут играть бравурный военный марш, ибо водяное общество и офицеры живут себе, в общем, совсем в другом мире.

В «Отелло» есть сцена, где Яго доказывает мавру, что относиться столь взволнованно к измене Дездемоны нельзя. Потому что подобная измена — как бы некая норма жизни. «Мильоны спят,— говорит Яго,— на проходных дворах». И выход только в том, чтобы снять розовые очки и научиться жестоко защищаться. И Отелло, выслушав это, подходит к Яго и говорит ему, что он совершенно прав и что он умница. Так говорит Отелло, который является противоположностью Яго. Но что же делать, если доводы Яго для него убедительны: Отелло принял его способ мышления, поверил в его правду. Он ему подчинился. Эта пьеса — о слабости добра, о неспособности добра к тому, чтобы противостоять злу. Яго вылепил из Отелло то, что хотел. Под видом своей любви к нему, под видом борьбы за его спасение Яго изменил саму психику Отелло, он стал вить из него веревки.

Вот одна из самых страшных жизненных опасностей.

Есть некие основополагающие притчи. О Христе и Иуде, например. Одной из таких притч является и история Отелло и Яго.

В финале, когда Отелло узнает, что был обманут, но только не Дездемоной, а именно Яго, он говорит, глядя на

Яго, что не видит его *копыт*. Но что, если, ударив его ножом, он не сумеет убить Яго? Тогда будет ясно, что Яго — *черт*. После удара ножом Яго остается жив. Он гордо выпрямляется и произносит, что жив, хотя и истекает кровью. То, что он черт,— это, конечно, только образ.

Но то, что он сумел «вселиться» в душу Отелло,— это точно.

Отелло стоит перед этим человеком-чертом. Он резко отворачивается от Яго, произнеся, что не убьет его, оставит жить в мучениях. Затем Отелло как бы забывает о нем. Однако это забвение, это проклятие как печать останется в веках на Яго. И когда Отелло через минуту, убив себя, упадет, Яго низко-низко опустит голову, ибо, может быть, почувствует, что отныне само имя «Яго» будет символом чего-то отвратительного.

Люди же, подхватившие упавшего Отелло, напротив, вытянутся, выгнутся даже, резко подняв голову к небу.

И эта группа с мертвым Отелло на руках и рядом стоящим скрюченным Яго будет долго оставаться без движения, заменяя этим привычные поклоны, и тогда, когда зажжется свет в зрительном зале и, даст Бог, раздадутся аплодисменты зрителей.

Впрочем, если аплодисменты будут хорошие, то и поклониться будет не грех.

Я говорил о «положительном» письме из Свердловска про «Дневник Печорина». Но вот вскоре после этого письма я сидел в незнакомой компании. Знаком мне был только хозяин дома. Его друзья, математики по профессии, весьма отдаленно интересуются искусством, но телевизор, конечно, смотрят. Не зная, кто я, они совершенно случайно набрали на тему о телевизионном Печорине. Казавшиеся мне до сих пор достаточно вялыми, они

вдруг оживились неимоверно. Они вскочили, стали размахивать руками, кричать, ругая этот спектакль.

Я сидел и молчал, боясь себя выдать. Хозяин дома переглядывался со мной и тоже помалкивал. А гости кричали, что режиссера этого спектакля следовало бы убить. Они прямо так и говорили — что надо *убить*. Потому что они еще со школьной скамьи знают Печорина, а здесь все, как будто бы нарочно, наоборот. Они кричали даже, что у Печорина не могут быть такие уши, как у актера, его исполняющего.

Тогда хозяин дома робко возразил, что у Жерара Филиппа, знаменитого французского актера, который был образцом мужской привлекательности для целого поколения людей, были очень оттопыренные уши. И гримеры перед съемкой всегда старались его уши немножечко подклеить тоненькой ленточкой, чтобы они не так торчали. Жерар Филип послушно сидел перед зеркалом, пока ему уши «чинили», а потом, перед камерой, за минуту до съемок, тихонечко отклеивал ленточку, при этом облегченно вздыхая. Пускай оттопыренные, зато свои собственные.

Я бы не сказал, что гости слышали этот забавный рассказ. Никто не улыбнулся даже.

— Не знаю, — сказал один, — что там у Жерара Филиппа, но Печорин с такими ушами быть не может.

Затем он от ушей перешел к глазам и нарисовал нам нашего телевизионного Печорина полным дураком.

— Миронов, играющий Грушницкого, пожалуй, скорее мог бы играть Печорина, — заключил гость.

Я подумал, что ему хотелось бы с большей ясностью почувствовать в Печорине нечто более привлекательное для себя. А в нашем Печорине он видел только уши и холодные глаза, но не видел или не хотел видеть, что в глазах его почти сумасшедшая тоска и холодная озлобленность на мир.

Он также не видел или не хотел видеть, что в Грушницком, за его приятностью, доходчивостью, приемлемостью для всех, лежит нечто противоположное симпатиям самого Лермонтова.

Ведь Грушницкого не тяготит мир, в котором он живет, а уже одно это делает его более благополучным, более контактным.

Однако все это я думал в свою защиту, понимая, конечно, что не все, о чем сам думаешь, доходит через сделанное тобой произведение, и не только по причинам совершенно различных зрительских взглядов на одни и те же вещи, но и оттого, что тебе просто далеко не все удастся. И что, разумеется, неполнота раскрытия Печорина есть и в нашем телеспектакле. Одни этот недостаток могут прощать, что-то сами дополнительно фантазируя, другие ничего этого прощать не желают, и в конце концов у каждого свое право.

Но чего я так и не мог понять, это степени их ярости. Степени их ненависти. И резкости их оценок. Оскорбительности их оценок.

Они в конце концов сошлись на том, что вся та передача сделана ради денег и что в таком случае это, может быть, можно понять.

— Ну, если из-за денег, то пускай себе!

Так пренебрежительно-снисходительно закончили они свое обсуждение. И все мы сели пить чай, и снова зашел какой-то милый, мирный разговор, и люди эти опять показались мне такими тихими и скромными.

Искусство, видимо, такой предмет, который, как ни один другой, дает возможность открытому выплеску, такому или иному.

Попробуйте выплеснуться по поводу какой-либо формулы, которую вы мельком увидели на столе, на клочке бумаги.

Во-первых, вы ничего не понимаете в математике, во-вторых, даже если понимаете, вам, по крайности, нужно

как следует сосредоточиться, чтобы высказать свое мнение.

Но искусство доступно всем, его можно отрицать или принимать, увидев лишь одним глазом. Ведь это не химия, не физика, не медицина, не механика. Это — искусство. Механика понятна механикам, медицина — врачам, японский язык — японцам, а искусство понятно всем. Что же тут может быть непонятного! Если нарисована женщина, значит, нарисована женщина. Но почему у нее такой длинный палец? Так не бывает.

Но художник хотел этим сказать... Плевать нам на то, что он хотел сказать, мы с рождения знаем женские лица и женские пальцы. Мы, правда, не умеем рисовать, но это, в конце концов, и не обязательно.

А недавно после премьеры «Отелло» мне позвонил шекспировед А. А. Аникст и сказал, что из всего спектакля ему понравилась одна Дездемона. Обычно ее играли «голубой», а здесь вдруг такой ранее не сыгранный, самостоятельный характер. Затем на улице я встретил поэта Е. Евтушенко, который сказал, что в этом мало понравившемся ему спектакле меньше всего ему понравилась Дездемона.

— Ведь что такое Дездемона? — сказал Евтушенко. — Это не сошедшая с ума Офелия...

Нет, надо бросить заниматься искусством, думал я, или, во всяком случае, послушать тех людей, которые считают, что в искусстве всем *нравиться* невозможно.

Но признаться (хотя, может быть, это и стыдно, не знаю), мне всегда хотелось нравиться всем или, во всяком случае, очень многим, и меня невероятно расстраивает, когда кто-то бранится. Когда же проходит время, я смотрю на прошлую работу совершенно спокойно и критично.

Рядом с нами, у кинотеатра, висит большой плакат. Он разъясняет содержание очередного фильма. «Этот фильм о трудной любви врача к медицинской сестре».

Такой плакат — хорошее предупреждение, чтобы на этот фильм не ходить.

Но ведь это сделано как бы для рекламы, чтобы заинтересовать прохожего. И правда, есть целый круг таких прохожих, очень молоденьких людей, не очень к тому же занятых, для которых одна фраза, что фильм о любви, — достаточная реклама. У них такой возраст, такие интересы... Но нельзя же все время ставить фильмы для такого или примерно такого, скажем так, полудетского круга зрителей.

Мы привыкли говорить, что надо делать фильмы для широкой аудитории, но часто под словами «широкий зритель» мы понимаем как раз вот этих гуляющих на улице молоденьких людей, не очень обремененных учебой или работой. Не обремененных, конечно, и культурой.

Эти молодые люди, выходя после сеанса, говорят так: «Тебе понравилось?» — «Не очень...» И больше о фильме ни слова.

Тем не менее они уже привыкли к таким, как говорится, ни на что не претендующим картинам, и чуть более серьезное, сложное произведение, может быть, будет даже встречено ими в штыки.

Но что сердиться на публику, когда думаешь, что есть ведь люди, такие фильмы *делающие*.

Я не думаю, чтобы они создавали свои примитивные работы в расчете на широкий прокат. Можно представить какого-либо человека, достаточно умного, талантливое, но вполне циничного, работающего, так сказать, для «больших денег». Бывает и такое. Но скорее всего, примитивный фильм делает вполне примитивный художник, который, к сожалению, мыслит точно так же, как автор плаката «о трудной любви врача к медицинской сестре».

Впрочем, о такой любви вполне может быть снят замечательный фильм, но, честное слово, тогда и анонс к нему захочется сделать совсем другой.

Но, может быть, какую-то серьезную картину кто-то решил перевести на столь простой язык, чтобы опять-таки «стать понятным широкому зрителю»?

Однако стоит ли на том или ином этапе нашей работы делать вид, что и мы тоже полудети, не обремененные культурой?

Нет, это делается, скорее всего, не как приспособленчество к «полуробенку», а как естественное, *свое*. И это, вероятно, самое плохое.

Скверно ведь, если учитель в школе слабее своих учеников. А так бывает, если те много читают, интересуются многим, а учитель сильно отстал. Но ведь учитель учит каких-нибудь сто человек. А сценарист, или режиссер, или редактор фильма учат миллионы людей. Учат, часто находясь на отчаянно низком уровне.

За много лет режиссерской практики я привык читать сценарии и пьесы. К сожалению, многие из них плохие. Плохи они не тем, что неумело написаны, с незнанием законов кино или театра, а потому, что в них нет почти никакого содержания. Я говорю «почти», потому что какое-то содержание там так или иначе должно быть, раз написано семьдесят страниц. Но это настолько мизерное содержание, что мучительно дотягиваешь до середины и все же бросаешь читать.

Об этом не стоило бы и говорить, если бы ты не чувствовал, что данный автор невольно следует чему-то, что сам видит в искусстве. Ведь он ходит в кино, смотрит телевизор, и у него остается чувство, что такое и он может сделать: и он знает два подобных производственных конфликта, и он знает про трудную любовь врача к медицинской сестре.

И что вы думаете — подобное, вместо того чтобы тут же быть выброшенным, становится довольно часто основой

будущего фильма или спектакля. Потому что, допустим, какой-то редактор или режиссер говорит: «Эта на тему»,— говорит об этом цинично или же очень часто с полной верой, будто говорит дело.

И вот за эту работу берется режиссер, который далек от какой-либо «философии». Его ум не обременен никакими теориями, он *практик*. А кроме того, он знает сроки, он знает, что каждый день надо снимать столько-то метров. И вот он начинает снимать.

Ему хочется получить на свой фильм хорошую прессу и полные сборы, и, возможно, он все это получит. Но сам не пойдет в Дом кино на подобный фильм, если сделал его кто-то другой.

Сам он будет стоять в толпе и пробиваться на картину совсем, совсем не похожую на его.

А редактор, который добивался самой легкой доходчивости своего немудреного фильма о враче и его трудной любви, тоже будет рад, если идут хорошие отзывы, но в душе будет знать, что участвовал в чепухе. А когда начнется новая работа, он до странности легко опять окупнется в те же свои производственные заботы.

Я говорю пока о недостатках и не трогаю тех людей, для которых работа над фильмом — это целый этап их жизни. Они готовятся к нему, готовятся долго и мучительно. Они прекрасно знают, что будет серьезный *опыт* и будет *борьба*. Борьба хотя бы с привычкой.

Вот написал Дворецкий прекрасную пьесу о заводе. Эта пьеса прошла и в кино и в театре, прошла во многих городах, прошла хорошо и вот уже стала *привычкой*.

Теперь говорят: «Нам нужна еще такая же пьеса, такой же фильм». Включаем телевизор — и получаем такую же пьесу. Только автор другой, и по-другому зовут действующих лиц.

Начинается что-то подобное наваждению. Идешь в другой театр и видишь там то же самое.

Новый фильм — это *новый* фильм. И сама эта новизна должна тебя поражать. Новизна фактов и смысла, ну и, конечно, формы.

Эта новизна должна быть не пиком искусства, а его атмосферой, его средой.

Если среда бурлит и кипит, тогда не сегодня, так завтра жди хороший фильм, то есть *новый*.

Вчера я прочел прекрасную, хотя и не новую пьесу Теннесси Уильямса. Он там описывает одну несчастную женщину и рассказывает, отчего она несчастна. Но многие из тех, кто ее окружают, не сострадают ей. Они видят лишь то, что женщина эта смешна, даже уродлива в чем-то. Впрочем, Уильямс тоже видит все это, но от простых соседей ее он отличается тем, что — *художник*. Он достаточно видит и то, что в глаза бросается всем, и то, что скрыто от глаз, тоже чувствует, знает.

Чья-то собака однажды залаяла на горбуна. От стыда хозяин не знал, куда деться. Как было ей объяснить, что этого несчастнейшего не нужно, нельзя облаивать?

Но то собака. А ведь и люди часто поступают так же. Попробуй заставить кого-то понять, допустим, вот этот портрет, где столько ломаных линий. Нет, не заставишь. Видят только *заметное*, а то, что лежит за заметным, почувствовать не хотят. Вероятно, мешают какие-то пред-рассудки. В искусстве их уйма. Но я, кажется, брюзжу: мол, искусство не всегда понимают, и всякая такая ерунда...

Пока что (как, впрочем, почти всегда на репетициях) хуже получается вторая половина спектакля, оттого, что с трудом схватывается то новое, что отличает

эту половину от предыдущей. Конечно, сердиться на актеров, но затем приходишь домой и понимаешь, что ты сам достаточно плохо объяснил им, в чем здесь это *новое*. И вот наступает третий, четвертый, пятый акт, а между тем вследствие твоего плохого объяснения машина крутится вхолостую. Пьеса, в общем-то, развивается, ибо существует сюжет, но *внутренней новизны, внутреннего развития* так мало, что возникает однообразие.

Между тем в третьем действии намечается *резкая перемена*. Еще раз отдам себе отчет — *в чем она*.

Услышав очередной упрек Ракитина, что она скрывается от него, что она таится, Наталья Петровна неожиданно, протянув ему руку, сообщает, что он *ошибается*. Что со вчерашнего дня в ней произошла большая перемена, что она сегодня многое обдумала, и т. д. и т. п. Одним словом, она говорит о том, что сегодня хотела что-то изменить. Она полна сегодня какой-то новой, сознательной решимости. Дело заключается в том, что она решилась *открыться!* Видно, носить в себе одной свою тайну — достаточно тяжело. И вот она решила прямо и буквально рассказать ему то, что в ней происходит. Разве само по себе это не ново? Разве само по себе это не отлично от прежнего ее таинственного, скрытного и странного поведения? И разве это не требует какого-то, может быть, совершенно нового человеческого хода, нового приспособления?

Однако Наталья Петровна не предполагает, что суть происходящего для Ракитина и раньше была ясна.

— А! Вы это заметили? Давно ли? — спрашивает Наталья Петровна. Какой испуг, какая неожиданность, какой внезапно прорвавшийся вопрос в ответ на его реплику, что ее откровенность не новость для него.

Уже одно это место так необычно по сравнению со всем предыдущим. Ведь предыдущие два акта она обвиняла Ракитина в непрозорливости. Она смеялась над его непроницательностью. И вот, убежденная в том, то он ни о чем не догадывается, она решилась на откровенность и вдруг получила: я это знал!

— А! Вы это заметили? Давно ли?

— Со вчерашнего дня.

— А!

Вы представляете, как много в этом «А!». Значит, это было заметно! Значит, это была ее непроницательность, а не *его!* Какая же новость тут для нее, какой стыд. Значит, в смешном положении не он, с его будто был слепотой, а она, с ее убежденностью, что никто ничего не видит и не знает. Ракитин не только сообщает ей, что обо всем догадывался, он безжалостно рисует ей ее вчерашнее глупое поведение, ее резкость, которая, как он считает, лишь унижала ее. Он говорит ей об этом резко. Чтобы она могла устыдиться своего желания казаться девчонкой, уже не будучи ею.

Сказав обо всем этом, Ракитин даже отворачивается от нее. Он ее презирает. И вот для Натальи Петровны наступает *еще одна новая* необходимость. Объяснить свою откровенность. Разъяснить, объяснить, доказать. Ведь она рассчитывала не на *такое* толкование своего признания. Она предполагала, что Ракитин поймет подтекст этого ее увлечения. Ведь не о романе же с Беляевым она мечтает. Тут ужасающая тоска по непрожитой молодости. И Ракитин, как лучший ее друг, знающий всю ее жизнь, кажется, *мог бы* понять это. Но ему угодно было истолковать это мелко. Лишь как непристойное увлечение юношей. Наталье Петровне приходится теперь как-то *расширительно* толковать эту свою откровенность. Она говорит, что это чувство бросилось ей в голову, как вино. Что это к *романчику* не имеет никакого отношения, что она просит понять это и не отворачиваться от нее. Она гово-

рит, что это ее *беда*, а не *вина*. И что она пришла в надежде услышать добрый совет, и т. д. и т. п. Она говорит обо всем это искренне, с болью, кричит об этом, *молит о помощи*.

Но Ракитин обиделся и ушел.

«И этот! — говорит Наталья Петровна, оставаясь одна. — ...И он!..» Даже он не способен понять! Тогда возникает мысль — пора прекратить все это! «Да... пора!» — повторяет Наталья Петровна.

Но тут входит Вера, и хотя, кажется, решение принято, Наталью Петровну будто ветер уносит в другую сторону, далекую от *разума*, далекую от веления разума. Одним, если так можно выразиться, рывком она сообщает Верочке, что за нее сватается Большинцов. Она делает это стремительно и почти бессознательно, чтобы тормоза разума не успели включиться. И только Верочкин смех отрезвляет ее. Тогда обе они, валяя дурака, хоронят воображаемого Большинцова, того самого Большинцова, который должен был быть еще минуту назад Верочкиным мужем. Но Верочка засмеялась на предложение Натальи Петровны, и это красноречивее самых горьких слез.

Минуту они просто *отдыхают* после огромной встряски. Одна — после стремительного, полуосознанного коварного поступка, другая — от бурной реакции на этот поступок.

Однако в секунду Наталью Петровну снова захлестывает непреодолимое желание *продолжить*. Что же там скрывается за Верочкиным отказом выйти за Большинцова? Просто неприязнь к пожилому человеку, естественная в ее возрасте, или нечто другое? И опять Наталья Петровна *несется*, опережая рассудок, к постижению *секрета* Верочки.

Так люди хотят часто *узнать* правду, пускай самую трагическую правду, но узнать, а не быть *в неведении*. Разум, напротив, подсказывает им, что лучше бы и не

знать, а почти бессознательное стремление к правде, к истине толкает их в бездну, и они узнают то, что хотели, даже если следом за этим наступает обморок. Этот момент обморока или почти обморока, вернее, этот момент, когда включается вся сила воли, чтобы обморока не было, нужно и психологически и физически сыграть сильно, точно, ибо это тоже есть *новость, новое*, — Наталья Петровна узнала о взаимной любви молодых людей.

Когда Вера уходит, у Натальи Петровны большой монолог. Разумеется, его можно прочесть на одном вздохе, на одном *настроении* от предыдущей сцены, и это, наверное, так и нужно сделать. Но все же там есть своя логика, свое развитие, которыми пренебречь нельзя.

Вначале Наталья Петровна, справившись со своим состоянием, здраво, разумно, точно определяет, что же, собственно, произошло. Ведь произошло не только то, что она узнала о любви Верочки и Беляева. Произошло главным образом то, что она именно *так* восприняла эту любовь. Что она именно *так* вела сцену с Верочкой, что она помимо своего желания была *вероломна*, что она чуть не упала в обморок, когда Верочка призналась ей. Что же это значит? Неужели Наталья Петровна влюблена? Она, Наталья Петровна?! Неужели она влюблена до такой степени?! Она откровенно и жестоко раскладывает перед собой все, что теперь с ней произошло.

— Так вот это страшное чувство! — таков ее вывод.

Но, может быть, все это неправда и Верочка и Беляев не любят друг друга? Остается только эта надежда. Об этом нужно узнать! Тогда кошмар или *подтвердится*, или *рассеется*.

Вошедший Ракитин лишь мешает ей, он ей не нужен. Она продолжает бормотать что-то свое, она не слышит Ракитина. Она оскорбила его, не желая того. Она бежит извиняться. Затем убегает при появлении мужа и прибегает опять. Ее волнует не муж, не Ракитин, а только то,

что ей помешают прорваться к Беляеву. Ее беспокоит, что кто-то опередит ее и сделает что-то не так.

Она столь напряжена в своей попытке освободиться от опеки Ракитина, столь одержима в стремлении нащупать самостоятельный путь разговора с Беляевым, что, по словам Ракитина, пугает его *странной улыбкой и бледностью своей*. Теперь она невменяема, она ничего не слышит, не видит, она хочет лишь узнать, любит Беляев Верочку или нет. Причем узнать это она должна сама!

Одну лишь минуту, пока позовут Беляева, Наталья Петровна остается одна. О чем она думает? О том, что Ракитин *прав*, хотя и противен ей теперь. Беляев должен *уехать*. Она лишь узнает, любит он Верочку или не любит. Но уехать он должен. Я только узнаю — любит он или не любит!

Напряжение такое, что у нее разболелась голова, ей даже кажется, что все наблюдают за ней. И все же она решает: именно сейчас я узнаю, любит он или нет.

Когда приходит Беляев, она секунду сидит в напряжении, словно готовясь к прыжку. Она уверена — нужно *узнать*, но не умеет взяться за дело. Между тем обдумывать поздно. Беляев уже стоит и ждет — зачем его *вызвали*.

И Наталья Петровна вновь, как и в случае с Верочкой, отгоняя рассудок, бросается в разговор с одним только чувством, с одной только страстью — *узнать*. Это не просто сыграть, ибо на пути к этой цели — два пуда текста. Но нужно пройти сквозь него *к этой цели*. И она узнает: Беляев не любит Веру. Однако теперь он хочет уехать, он уходит, прощается, нужно его удержать. Все это стремительные, молниеносные переходы, но они есть, их нельзя не заметить. Ей теперь нужно его задержать, и он уже согласен остаться.

Тогда возникает новое подозрение, что он обманул и хочет остаться *для Веры*. Лучшее всего пока все оставить так, как есть, и обдумать.

Она остается одна. Беляев уходит. Пускай теперь к ней вернется рассудок. Рассудок ей говорит, что Беляев Веру не любит. Она *спокойна*? Но тут же вмиг приходит новое чувство, чувство *вины*. Ей вдруг становится ясным то, что она совершила. Она опять была *вероломна*. *Ей страшно, ей стыдно, ей хочется спрятаться от себя.*

Итак, это третий акт. И *новое* в нем лежит в поведении Натальи Петровны. Осознание этого нового и всех зигзагов его — *движение пьесы. Развитие.* Но не просто движение сюжета, ведь он будет развиваться даже тогда, когда плохо играют. Это есть развитие внутренней жизни.

Четвертое действие, как и третье, начинает Шпигельский. И все то, что связано с ним. Эти сцены смешны, они оттеняют *канву*, придают ей объем. Впрочем, линия эта нужна не только для светотени, не только для смеха после серьезных мест, как у Шекспира. В этой линии — тоже судьба, тоже *характер*. И все же прелестность зависит здесь от *меры*, от чувства пространства и времени. Надо рассчитать так, чтобы не забылся главный сюжет. В этом *расчете* должна быть особая прелесть.

Это так же, как в репетиции,— очень нужна хорошая шутка, внезапное отвлечение, чей-то забавный рассказ, чей-то неожиданный приход. Этот приход оттенил что-то главное, даже поставил его, возможно, на место. Но плохо, когда отвлечение затянулось, когда какой-то рассказчик забылся, когда вошедший порвал репетиционную мысль. Обычно строго следишь, чтобы не было скучно, однако дело не должно страдать от хорошей, нужной и даже очень полезной шутки.

И вновь вернулся сюжет. После отдыха всегда немного трудно вновь возвращаться к делу. Тут без специального мастерства может быть худо.

Развитию внутренней жизни нужны новые *импульсы*. О них нужно знать. Ими нужно владеть.

Первый подобный импульс в четвертом действии лежит в исполнении роли Беляева. Именно он начинает новое в

этом действии. Больше того, до этого роль его была одним баловством. Его еще не касалась *«порча»*. Его еще не коснулся *сюжет*. Сюжет еще не прошел *сквозь него*. И только в четвертом действии все началось. Подумать только, в четвертом! Как же нужно играть, чтобы знать, что только в четвертом действии наступит твой *серьезный момент, твой «квадрат»*. В начале четвертого действия будет эффектен Шпигельский. И вот наступит момент *перехвата инициативы*. Но не затем, чтобы, как говорят актеры, тянуть на себя одеяло, а *для дела, для существа*. Нужно дать всем понять, что опять наступило *новое*. Нужно раскрыть это новое. В чем оно? В том, что Беляев внезапно *учуял* какой-то секрет. Это почти детектив. Беляев учуял секрет, учуял, но разобраться пока в секрете не может. И вот на наших глазах он пытается догадаться. Это такой момент, когда прошлая сцена со Шпигельским, как бы она ни была хороша, должна вдруг нами быть отодвинутой во имя *дальнейшего хода мысли*.

Если в третьем акте почти все зависит от хода мысли и чувства Натальи Петровны, то здесь мы все попадаем во власть того, как начнет свой четвертый акт Беляев. Но тут же, через минуту, вступает Верочка.

Ее роль фактически начинается тоже почти только здесь. Даже прошлая сцена с Натальей Петровной *ничто* по сравнению с этим актом. Ибо там все пока что было в пределах детства, а тут и *сквозь Веру* проходит сюжет. И ее поражает молния *нового хода вещей*. Как интересно, наверное, этот рубеж сыграть. Не мелочиться по фразам, а быть *полностью сраженной происшедшим*. Попытки Беляева ее успокоить смешны ей, настолько ей понятно, что это — конец. Он или еще не понял, или скрывает.

Так или иначе — теперь между ними *бездна*.

Бездна и между ней и Натальей Петровной. Вот почему она *первый раз непочтительна*. И тут не в слезах даже

дело, не в криках Верочки, а в презрении ее к тому, что Наталья Петровна хочет, как прежде, казаться наставницей. Между тем ложь очевидна, и нужно только эту ложь отвергнуть. Это какой-то свободный, естественный порыв отвержения лжи.

Однако это с Верочкой *впервые*, и то, что это *впервые*, открылось Наталье Петровне внезапно, она не привыкла к такому, она растерялась, смешалась. Тут ведь рядом Беляев. И при нем говорят, что она коварна, лжива, что она влюблена в него, и т. д. Это такой позор, который можно скрыть или новой ложью, новым, еще большим коварством, или резкой остановкой, резкой гранью, резкой чертой.

Так, вероятно, в безумии летя куда-то, вдруг самого себя хватаешь за руки и возвращаешься вспять, чтобы не было еще больших бед. Это попытка поставить черту, ограничить себя, свой порыв, обратиться к рассудку. Они друг для друга ставят эту черту, они запрещают себе эту черту нарушать и верят, что это возможно. Однако в последний момент, как и свойственно Наталье Петровне, она эту черту разрушает, стирает, ломает — одним рывком, импульсивно, забывшись, плюя на всех и на все.

И тогда наступает «квадрат» ее мужа, Ислаева. Теперь уже роли сыграны все. Наступает его черед. И если это соло не прозвучит, значит, концерт окончился задолго до того, как объявят конец.

Так бывает во многих спектаклях. Если Ислаев *сыграет*, если дело свое он сделает, остается несколько импульсов Веры и Натальи Петровны. Последних, резких импульсов перед концом.

А закончится снова ролью Ислаева, который вдруг все возьмет на себя, ибо настанет пора, когда жену нужно защитить. Когда нужно заставить всех дать ей покой. И он всех разгонит. И сам уйдет провожать Ракитина. Когда же все стихнет, выйдет Наталья Петровна и тихо сядет *одна*.

Спектакль окончится, как и «Отелло», долгим молчанием.

Почти во всех моих спектаклях действующие лица в первой же мизансцене как бы сообщают о своем неблагополучии. Даже торжественная свадебная церемония в начале «Женитьбы» говорит о неблагополучии, хотя красиво поет церковный хор.

И в «Отелло», когда Яго долго молча смотрит на сидящих вдалеке врагов своих, мы, разумеется, тотчас понимаем, что ничего хорошего из этого не будет.

А в «Месяце в деревне», напротив, можно сделать как бы чрезвычайно благополучное начало. Сияющая на солнце усадьба, мальчишка прыгает через обруч. Гувернер, гувернантка. Французский и русский учителя. Бабушка, тетушка, мама. Изящный Ракитин. Воздушный змей удивительной формы, который можно запустить в небо. Все действующие лица находятся в каком-то веселом движении. Слышатся смех и возгласы мальчишка. Одним словом, идиллия, благополучие. Изящно, красиво, дружно.

И дальше, когда Наталья Петровна остается с Ракитиным, а где-то сзади старики будут азартно играть в карты, она должна примерно так вести сцену: у нас все благополучно, но ведь вы, Ракитин, меня любите, вы проникательный человек, так отгадайте же, что у меня *неблагополучно?*

А он, смеясь, включится в эту будто бы игру, но только совсем не там станет искать разгадку. Это похоже на известную детскую забаву: «холодно, горячо». — Холодно, холодно, — будто смеется Наталья Петровна, — вы совсем не проникательны. Вы не там ищете.

Нужно начать спектакль на «дворянском очаровании», а кончить отчаянной нотой из «Вишневого сада».

Конечно, идейное и художественное кредо каждого классического произведения заключено в нем самом. Нелепо было бы, например, ставить «Грозу» и делать Кабаниху хорошей, симпатичной, а Катерину — непривлекательной, глупой. В этом смысле в каждой пьесе есть граница ее толкования. Но так называемый правильный взгляд на старую пьесу не исключает возможных вариантов, зависящих от новых актеров, художников, режиссеров. От времени и места постановки. Эти варианты могут сильно отличаться от хрестоматийного толкования, меняя в чем-то наш взгляд на старую пьесу, расширяя его и обогащая. Несмотря на то, что среди возможных новых вариантов всегда будут попадаться не только серьезные, но и пустые, мы все, мне кажется, должны заботиться о том, чтобы не восторжествовал чисто хрестоматийный взгляд на театр.

Но иногда люди не понимают природу театра. Они сердятся, когда театр самостоятельно мыслит, имея дело с классическим произведением. Впрочем, по виду они спорят, конечно, не с самой идеей самостоятельности, а с тем, что в том или ином спектакле, по их мнению, классика искажена. Но при этом люди невольно выдвигают *свое* понимание, которое нередко бывает просто традиционным, привычным. Такая привычность легче прячется за словами, чем когда ей приходится предстать на сцене. Пишущим статьи об искусстве кажется иногда, что они знают истину, а театр ее не знает. Конечно, бывает и так, но плохо, когда при осуждении того или иного спектакля как бы незаметно просачивается мысль, что театр должен сделать *только* то, что уже известно критикам. Их собственные убеждения бывают им дороже, чем искренняя попытка понять и почувствовать чужое творчество.

Но театр по природе своей обязан быть очень живым учреждением, а не спокойным и тихим местом, вроде музея. Если в этом диалоге победит «строгая» точка зре-

ния, то, по-моему, будет очень скучно в театрах. Впрочем, лишь на короткое время, ибо природа театра все равно возьмет верх.

Может быть, репетиции «Отелло» надо начинать так. В общих чертах рассказать строение той части, которая связана с Брабанцио. Все — от самого начала до заседания в сенате включительно.

Определить главные вершины всего этого происшествия, когда разбуженный сенатор узнаёт о похищении своей дочери и пускается за ней вдогонку. Он хочет сам разделаться с похитителями, но, вызванный в сенат, переносит свою тяжбу туда и там внезапно проигрывает ее.

Пусть тут не одна вершина, а несколько высших точек, куда действие стремится, а достигнув их, ломается и устремляется дальше.

Яго нужно, чтобы Родриго помогал ему, и потому необходимо рассеять все его сомнения. Тем не менее все это проходно, ибо главное *вперед*.

Они стучат, кричат, ночью вызывают Брабанцио из дому, но и это лишь *для дальнейшего*. Брабанцио разбужен, он спрашивает, зачем кричали и стучали эти люди, он сердится и грозит наказать их. Его убеждают вернуться в дом и посмотреть, там ли Дездемона. Но все это опять-таки *на пути* к чему-то, что еще должно быть.

Брабанцио вышел; убедившись, что дочь похищена, он потрясен, разбит, уничтожен, мысли его путаются, но все же, хоть он и сбит с толку, он знает, что цель — погоня.

Яго тем временем рассказывает Отелло, как он стоял горой за него в столкновении с Брабанцио. Все это, однако, — в ожидании погони и, стало быть, достаточно *бегло*.

Затем на той же улице происходит встреча Бранцио и Отелло, и наступает, кажется, та минута остановки, когда, быть может, и произойдет нечто существенное, что сильно изменит ход событий.

Но появляется Кассио и сообщает о войне и заседании сената.

Действие опять стремительно развивается.

Само заседание тоже не есть остановка, так как сенаторы гадают о намерении турок, находясь лишь в ожидании военачальника, который займется войной вплотную.

Но тут происходит нечто непредвиденное, ибо необходимость что-то делать с турками сталкивается с жалобой Бранцио на того самого Отелло, который как раз и должен спасти отечество.

Тем не менее и эта остановка в достаточной степени относительна, ибо сенаторам можно лишь минимально отвлечься на посторонние дела и постараться уладить их в кратчайший срок.

Даже и монолог Отелло, огромный его монолог, в котором рассказывается, как Дездемона полюбила его, этот гастрольный монолог, всегда являющийся эффектной *остановкой*, — на самом деле есть лишь *путь*, к тому же весьма нелегкий путь. Так как рассказывать приходится рассеянно слушающим сенаторам, непрерывно отвлекаемым входом и выходом гонцов. Трудно говорить в такой обстановке о любви. Это вынужденный рассказ, рассказ — необходимость на пути к тому, что так или иначе должно свершиться.

Все решается положительно для Отелло, потому что идет война и Отелло *нужен*.

И тогда Бранцио сдается, а дочь его и Отелло уезжают на Кипр.

Так все — в непрерывном движении, в непрерывном стремлении дальше, лишь с небольшими, весьма относительными задержками.

Теперь надо бы, взяв тетрадки в руки и еще ничего не отрепетировав, почувствовать только это *течение*, эту тягу к дальнейшему, это *целое*.

Все напоминает бег на длинную дистанцию, в котором пока что отстает Бранцио. Споткнувшись, он упадет где-то на первых ста метрах, а остальные — ринутся дальше.

Нужно сказать, что в этом неудержимом движении к трагическому финалу Шекспир с каждой страницей двигает все новые и новые препятствия, требующие будто бы обязательных остановок или хотя бы минимальных обгрываний. Да, чаще всего — *минимальных*, ибо в ином случае сложная структура пьесы начнет распадаться, а значит, и утомлять.

Между тем возникают новые места действий и новые герои, теперь мы уже на Кипре, начинается праздник, все пьют и веселятся, а Яго спивает Кассио, чтобы подготовить его отставку.

Столько возможностей для задержек, для игры по отдельным сценам, но, даже и хорошая, такая игра не принесет достаточной пользы. Именно *бег* на длинную дистанцию, только теперь мы теряем Кассио.

Но самый сложный этап начинается с третьего акта, когда дело доходит до ревности. Третий, четвертый и пятый акты.

Путь этот в три акта длиной, и надо, хотя бы с потерей сотен нюансов, пробежать его *целиком*. И тогда появятся верные вехи.

Показать, как Отелло, поверив в измену жены, дошел в конце концов до полного хаоса, до безумия.

Тут перегрузка — опасность. Вот почему все должно стремительно двигаться *дальше* и *дальше*, к чему-то, что *будет*, что неизбежно в финале.

Настоящая катастрофа не произойдет, если не взять *разгон*. Без него катастрофа будет *натужной*. Но если взять *разгон*, катастрофа станет неизбежной.

Часто у Шекспира десяток убийств выглядят нагромождением. Но *при разгоне* все, как в угаре смертельного боя, становится неотвратимым.

Яго в этом угаре как бы даже забыл *причины*.

Разгон и смертельный *угар* всех превращает в зверей.

Опомниться трудно, нужен очень сильный *удар*.

Один мастер однажды так хвалился своим домом: «Если,— сказал он,— сюда подвести кран и зацепить дом за крышу, то дом поднимется *весь*, на землю не упадет ни одна досточка, так он крепко сшит».

И я представил себе, как этот маленький деревянный домик *весь* поднимется на воздух, легкий, как пушинка.

А другой дом, если поднять его за угол крыши, *весь* начнет рассыпаться, посыплется вся труха, попадают доски, обвалятся целые комнаты. Выскочит печка и рухнет на землю.

Впрочем, прежде всего ведь зацепят за крышу — она и отвалится.

Тот же, первый дом потянется в воздух целеньким. Там так прилажено все одно к другому, что оторвать невозможно.

Конечно, слушая мастера, я сомневался, что так и будет: все-таки дом не игрушечный. Но очень уж здорово он выражал свою мысль о том, что дом его сделан на совесть.

И я потом неоднократно вспоминал все это, когда, допустим, смотрел какой-нибудь спектакль и мысленно поднимал его за один край, и тут же сыпались целые сцены, высказывали роли, еще какая-то труха, и мусор засыпал обломки.

А ведь надо бы потянуть за какую-нибудь сцену, поднять на воздух хотя бы акт, чтобы убедиться, хорошо ли он сшит.

Особенно трудно поднять на воздух Шекспира, чтобы не вывалилась балка — там ведь столько этих балок; Шекспир, как говорится, не жалел строительного материала.

Однако поди подними его!

Вся история ревности сейчас же расплзется во времени и пространстве, если ты не будешь сверхвнимателен и здание это не сколотишь так, как надо.

В начале третьего действия доктор Шпигельский просит Ракитина помочь ему в сватовстве Большинцова к Верочке. Доктор признается, что в случае удачи получит от Большинцова в подарок тройку лошадей.

Доктора хорошо бы играть человеком, занимающимся этим сватовством искренне, а тут в третьем действии вдруг, неожиданно, раскрыть всю *подоплеку*. Но саму подоплеку не выставлять как пакость, а как следствие непреодолимого желания небогатого человека получить столь роскошный подарок. Одним словом, характер доктора можно сыграть односложно, разоблачительно. А можно тонко, по-человечески.

Впрочем, не в нем, конечно, дело, а в Наталье Петровне.

Ракитин говорит Наталье Петровне, что вчера, то есть в конце первой половины нашего спектакля, она была неузнаваема. Она смеялась, прыгала, резвилась как девочка. Он говорит ей об этом с горечью, и не только оттого, что сам влюблен в Наталью Петровну, но потому, что в том вчерашнем веселье было, и с его точки зрения, нечто почти болезненное, нервное. Это была, как я уже говорил, невероятнейшей силы попытка стряхнуть с себя ощущение старости и ненужности.

Теперь это возбуждение прошло и Наталья Петровна печальна. Однако за этой печалью — все те же противоположные чувства. «*Со всем этим нужно покончить*», — думает Наталья Петровна. — *Надо снова сделать что-либо невероятное*», — тут же возникает в ней противоположное чувство.

Это смятение трудно держать в самой себе. Хочется покаяния, признания собственной паники, чьего-то совета. Эту тяжелую ношу нужно сбросить. На кого-то переложить.

Она выходит быстро, думая, что здесь Беляев, и останавливается резко, видя перед собой Ракитина. Вначале Наталья Петровна даже и не скрывает своего раздражения от этой ненужной для нее встречи. Но, обидев Ракитина, она чувствует неловкость и просит у него прощения. Собственно говоря, он единственный, с кем можно было бы быть откровенной. Несколько минут она пытается скрывать свое состояние, но не выдерживает и рассказывает все, что чувствует. Она просит, чтобы Ракитин не отворачивался от нее и помог ей. Зная, что он любит ее, она понимает, что это жестокость с ее стороны, и в то же время, переполненная собственными бедами,— не понимает.

Но и он не в силах побороть себя; он говорит, что должен немного опомниться. Она и просит его о помощи и сердится на него.

Она встречает Верочку, совершенно не зная еще, как поступить. Продолжать ли свою интригу или прекратить. Ее поведение и настроение внезапно и беспрерывно меняются от всякой неожиданности, от любого слова. Она выглядит нездоровой. Сперва она как бы решает продолжить начатое ею дело, то есть сообщить Верочке, что намерена выдать ее замуж. Но даже и при этом сообщении она не проявляет большой уверенности в собственных действиях, она оговаривается, просит Верочку верно понять ее и прочее и прочее.

Когда Верочка испугалась и заплакала, Наталья Петровна также испугалась, стала успокаивать Веру, целовать, обнимать ее. Она предложила играть в сестер, чтобы наступило спокойствие и откровенность.

И Вера действительно успокоилась и даже поинтересо-

валась, кто этот жених, вдруг подумав, что, быть может, это Беляев.

Она стала громко смеяться, узнав, что это Большинцов. Столь неожиданная и открытая ее реакция молниеносно заставляет Наталью Петровну прекратить разговор, ибо разве возможно продолжать говорить о женихе, вызывающем даже не слезы, а смех?

И все-таки Наталье Петровне хотелось бы понять, из-за одного ли только презрения к Большинцову не хочет выходить замуж Верочка. А как Беляев? А что с Беляевым? У Натальи Петровны нет сил себя останавливать. От злости она молниеносно переходит к доброте, от доброты — к злости. От неподдельной любви — к коварству. Однако все это почти бессознательно, в каком-то угаре. В ее поведении с такой отчетливостью главенствует не рассудок, а эмоция, страсть, что становится жалко ее. И страшновато видеть ее борьбу с собой. Узнав о возможной любви молодых людей, она так потерялась, что плохо слышит и плохо видит. Горячка.

С Ракитиным она откровенна *бесстыдно*. Ей безразлично, что своей откровенностью она причиняет Ракитину боль.

Она умоляет помочь и тут же после отказа способна его оскорбить.

И снова, обнимая его, просит прощения.

Ислаев, муж Натальи Петровны, как раз застаёт их в это самое время. Его реакция на их странное поведение не должна быть реакцией ревности.

С его точки зрения, что-то, видимо, случилось серьезное, он обеспокоен, жена здесь плакала, но причины не говорит; Ракитин обещает объяснить все это несколько позже, и Ислаев, любя, уважая Наталью Петровну, вынужден ждать. Как хорошо он ее называет — Наташа.

Нужно, кстати сказать, играть в этой роли *Наташу*, а не Наталью Петровну. Нужно играть Наташу, которая не хочет быть Натальей Петровной.

Затем, в разговоре с Беляевым, она опять надевает кучу глупостей, вконец запутав его и себя.

Вторую половину пьесы «Месяц в деревне» разбирать, кажется, уже не столь трудно, как первую. Потому что постепенно привыкаешь к мысли, что *они* — это *не они, а ты*.

У Валентина Катаева есть повесть «Кладбище в Скулянах», в которой он рассказывает о своем прадеде, жившем во времена Пушкина и похороненном в том месте, где когда-то был убит герой пушкинской повести «Выстрел». Катаев говорит, что пишет свою повесть на основе найденных в архиве старых записей своего прадеда. Однако он начинает повесть как бы от своего лица. «Я умер,— пишет Катаев,— от холеры на берегу реки Прут, в Скулянах, месте историческом. Моя жена Марья Ивановна хлопотала возле меня вместе с несколькими девушками-цыганками, нашими крепостными».

Катаев еще некоторое время описывает похороны прадеда как свои собственные. «Время окончательно потеряло надо мной свою власть. Оно потекло в разные стороны, иногда даже в противоположном направлении, в прошлое из будущего...

...Кто правнук и кто прадед? — пишет дальше Катаев.— Я превратился в него, а он в меня, и оба мы стали некоторым единым существом. Наше общее бытие совершалось по новым, еще не открытым, неведомым законам».

Я подумал, что Катаев описал тут именно то, что происходит (или должно происходить) с нами в отношении классики.

Я должен превратиться в них, а они в меня, и все мы становимся неким единым существом. Наше общее бытие должно теперь совершаться по новым, еще не открытым, неведомым законам.

Впрочем, нужно, вероятно, сделать поправку к этому замечательному художественному образу, при помощи которого подчеркивается единство прошлого и настоящего.

Образ образом, а реальность реальностью, и, разумеется, я никогда не стану доктором Шпигельским, а доктор Шпигельский не станет мной. Даже если бы он был моим прадедом. Однако по мере разбора, по мере анализа, если этот анализ верно строится, я действительно начинаю постигать далекого, чужого мне человека.

Я говорю, что анализ должен верно строиться, ибо у многих актеров подготовка роли проходит, основываясь на каких-то странных, чуждых моему пониманию привычках. Они воображают роль в виде некоей статуэтки и затем стараются эту статуэтку изобразить. Одни это делают очень хорошо, другие совсем плохо, но даже и те, кто делает это отлично, все равно мне не нравятся, ибо, как ни крутись, дело тут не идет дальше подражания какой-то, пускай даже ожившей, кукле.

Актер, иногда даже замечательно, но *притворяется*, будто он Шпигельский.

У этих притвор есть свои преимущества. В их игре всегда огромное количество деталей, подробностей, мелочей. Они, подобно Плюшкину, подбирают каждую тряпочку образа, каждую его пылинку.

Но я предпочитаю какое-то иное чувство родства с персонажем.

Не крохоборческое, а кровное.

Я предпочитаю, чтобы актер лишился множества даже очень полезных подробностей, но чтобы почувствовал, что это именно он «умер в Скулянах», а не его прадед. Разумеется, идеально было бы соединение одного метода с другим, но о таком соединении я даже и не мечтаю.

Пожалуй, приходится выбирать между одним методом и другим.

Кстати сказать, Катаев выдерживает рассказ о прадеде как о самом себе только на протяжении двух-трех страниц, а затем начинает закавычивать, видимо, слегка переделанные строчки дневника прадеда, а сам остается лишь комментатором. Не так-то, видно, просто на долгое время абсолютно художественно сливаться даже с собственным родственником.

У Шпигельского в четвертом акте есть большой монолог, обращенный к немолодой женщине, которую он просит выйти за него замуж. Это очень откровенный монолог. Шпигельский рассказывает тут такие вещи, какие не так уж часто рассказывают о себе люди. Вернее, быть откровенным в подобном духе свойственно людям только определенного типа. Людям в общем -то гадким, у которых всегда есть разница между тем, какие они на самом деле, и тем, как они стараются выглядеть в глазах других. Это противоречие всегда отягощает их души, и они, как это часто бывает у героев Достоевского, ищут собеседника, которому внезапно и бурно можно было бы исповедаться. Их исповедь похожа на неожиданно вырвавшийся из баллончика газ. Все это, разумеется, можно актерски остроумно изобразить, талантливо воспроизвести, оттеняя всю пакостность такого извержения.

Однако даже и в этом случае для меня дороже ощущение кровного родства с героем, когда его искренность, чуждая тебе, каким-то странным образом сливается с твоей искренностью и уже становится трудно понять, где я, а где он.

Разумеется, *такое* излияние героя может быть чуждо мне как человеку, но моя профессия, вернее, подлинное владение ею (если оно, конечно, есть), позволяет мне сделать какую-то внутреннюю хитрую перестановку, и вот уже именно я изливаюсь в этом монологе, хотя это и Шпигельский.

Я убежден, что познавательная ценность для зрителя

такого художественного метода куда более значительна, чем любого другого.

Я взял для примера Шпигельского, когда же речь пойдет о Наталье Петровне, или Верочке, или даже Ракитине, то все окажется еще очевиднее, ибо сами эти люди роднее. У них, да и у Шпигельского — сегодняшние, а не какие-то там прошлые радости, страсти и переживания. И платье или шляпка тургеневского времени не должны препятствовать проявлению этого *сегодняшнего*.

«Кто правнук и кто прадед?»

Я превратился в него, а он в меня, и оба мы стали некоторым единым существом.

Наше общее бытие совершалось по новым, еще не открытым, неведомым законам».

Как будто многосерийный телефильм — это что-то, что дает право на отсутствие цельности. Будто *здесь* возможно все что угодно — несвязанность, плохие съемки, случайности, скверный монтаж, много лишнего.

Но «зато» — несколько серий, видимость большой повести.

Получается растянуто, а информация малюсенькая.

Технически слабо, часто даже не синхронно. Вероятно, кинематографисты смотрят презрительно на все это. Ведь в лучших фильмах степень цельности мысли и формы — огромна.

А здесь паузы затянуты из-за плохого монтажа. Под музыку вводятся абсолютно ненужные натурные съемки. Говорят: это телефильм. В кинозале был бы шорох, а тут, в квартире, все можно — отлучиться и опять войти. Но это плохо, это дает возможность художественно расслабиться. Раз это смотрится, то, мол, и не надо лучшего. *Опасность*.

Все это волей-неволей будет влиять на образование того или иного критерия. Он станет шатким, не дай

Бог. Раз это несовершенное возможно, будет думать и специалист, то, может быть, и не надо никакой законченности.

Когда сидишь в зале, проверяешь *свое* через *общее* восприятие. А тут никого нет, кроме тебя, каждый сам с собой решает, хорошо то, что он смотрит, или плохо. Тут важна критика.

Однако критика не всегда решается скомпрометировать то, что показывают на телеэкране.

Ведь к этому ящику могут потерять доверие. Но лучше потерять доверие к ящику, чем потерять критерий.

Когда спустя некоторое время я снова посмотрел свою телевизионную работу по лермонтовскому «Герою нашего времени», то по крайней мере один существенный недостаток бросился мне в глаза. Правда, часто про те или иные недостатки говорят, что это не недостатки, а особенности данного произведения, и я, пожалуй, прочтя в какой-либо критической статье о «Дневнике Печорина», что то, о чем я сейчас буду говорить, есть недостаток, обиделся бы: как же не понять, что это особенность! Но сам-то я, конечно, знаю, что это именно *недостаток*. Слава Богу, то, что я сейчас пишу, выйдет уже через большой промежуток времени после рецензий, если они, конечно, будут. И таким образом я не наведу своих критиков на след. Впрочем, они и сами, может быть, догадаются.

Когда в театре строишь спектакль, знаешь, что если актер не будет его все время двигать дальше, то ничего не получится. Динамическая, подвижная манера игры уже стала некоей привычкой в том, во всяком случае, роде театра, к которому принадлежу и я. Статичность игры — одна из самых больших «особенностей-недостатков» тех театров, которые противоположны моему вкусу. Мы даже перебарщиваем иногда в этой подвижности. Даже классику, которая как бы не приспособлена к этой подвижной

манере, мы несколько перестраиваем ритмически в угоду этой подвижности.

В противном случае, кажется нам, наступит *остановка*, скука, излишнее разъяснительство, излишне бытовая игра. И потому даже в «Борисе Годунове», где, как я уже писал, принято, чтобы бояре говорили и ходили степенно, ищешь динамику во всем, намеренно лишая бояр этой их степенности.

Разумеется, не просто ради спора. Но потому исключительно, что без этого тебе не мыслится цельность содержания, цельность действия. Без этого, кажется, нет сегодня достаточной ясности, во всяком случае той ясности, какой тебе бы хотелось достичь.

Без этой резкой устремленности вперед, дальше, к чему-то, что *впереди*, застреваешь часто там, где совершенно не нужно, на том, что уже известно десятилетиями, что азбучно и похоже часто на речь человека, мыслящего так медленно и так притом неинтересно, что, пока он выскажется, ты уже витаешь далеко-далеко от его слов, ибо то, что он хочет сказать, ты понял еще по первому слову.

Однако на телевидении очень трудно бывает в силу многих специфических обстоятельств достичь именно этой подвижности, именно этой динамики. Она остается часто лишь в том, что движется пленка, и только это одно спасает дело. Крутится хорошо смонтированная лента, но соединяет она совершенно неподвижные, недостаточно живые планы. Можно, конечно, про это сказать — *особенность*, но, скорее всего, это *недостаток*, потому что чаще всего так получается не столько от задуманности, сколько от неспособности побороть очень большую сложность данного вида искусства, где в общем мало пространства и где, чтобы достичь выразительности, приходится что-то излишне статично выстраивать.

О. Даль и А. Миронов — очень живые актеры, их лица живут, живут глаза, а тела их здесь инертны. Необходи-

мость быть излишне экономными в средствах на этот раз сильно сковывала их возможности.

В то время как на театре я отдаю предпочтение чуть ли не одной свободной физике и именно этой свободной физикой пытаюсь выразить *все*, тут свободной физики почти вовсе нет, есть излишняя строгость и лаконичность, которая, как ни говорите, в общем-то результат зажатости.

Между прочим, эта зажатость есть одна из серьезных причин однобокости создаваемого характера. Выстраиваешь, например, характер Печорина в каком-то одном, строгом плане, нужном для твоей концепции. Но в этот строгий план должны были бы войти при той свободе, о какой я говорил, десятки других, дополнительных элементов, которые, будучи взяты все вместе, способны создать *объем*.

Спустя год я получил еще два письма, пересланные мне со студии телевидения.

«...Мы, телезрители, обращаемся к Вам. 13 ноября по телевидению посмотрели художественный фильм «Таня»... Как-то был показан спектакль из Ленинграда. В роли Тани играла Алиса Фрейндлих. Тогда хотелось, чтобы Таню играла красивая на внешность актриса. Таня должна быть красивой, но игра Алисы Фрейндлих покорила зрителей красотой своего таланта. Да, полнокровный, живой, красивый образ Тани — Алисы Фрейндлих не может сравниться с Ольгой Яковлевой. Зачем **Вы**, режиссер, позволили так сыграть роль Тани? **Вы** же знаете, что Таня у Арбузова не такая и не может быть такой. После Алисы Фрейндлих на душе осталось столько тепла и нежности к Тане, ставшей наконец врачом. А после этой Тани — осталось пусто в душе и горько, горько, что не получили никакого удовольствия. **Вы** уж простите нас, не сердитесь, на правду нельзя сердиться...».

«Спасибо за постановку телевизионного фильма «Таня». Может быть, я излишне эмоциональная, но весь день при воспоминании о некоторых эпизодах этой вещи у меня слезы навертывались на глаза. Я восхищена игрой актрисы Яковлевой. Я смотрела эту вещь с Бабановой совсем девчонкой и много раз потом слушала по радио, но здесь смотрела словно новую вещь... И была я рада за Таню, когда она увидела в глазах Германа (в конце фильма) боль по утерянному. Да-да, боль. Это что-то новое в этой вещи. В пьесе Герман все-таки эгоист, он благодарен за спасение своего ребенка, но и только, он порядочен просто как человек, а тут Герман жалеет утерянное счастье, в его глазах боль. Это и увидела Таня. Это и нужно ей, это оправдание всем ее мучениям без него...».

Вот такие две разные женщины смотрели наш фильм. Но как доказать, что я не придумал эти два письма?

Допустим, однако, что читатель поверит мне, и тогда у меня будет возможность что-то высказать по этому поводу.

Во-первых, бросается в глаза, что авторы первого письма говорят от лица телезрителей. У них есть уверенность, что собственное мнение — это общая правда и что на эту общую правду обижаться нельзя.

Во втором письме, напротив,— некоторая даже неуверенность в своей оценке. Может быть, думает автор, я излишне чувствительна...

В одном письме говорится так: «У Арбузова — Таня не такая!» Тут есть свое представление о пьесе, и людям хочется, чтобы новый фильм ему следовал.

А в другом случае как бы нет такого ультиматума. И хотя вторая женщина видела Бабанову, она не сердится, что ей представили теперь совсем иную Таню. Она допускает другие возможности. Даже анализирует то, что увидела вновь.

И тогда я стал вспоминать, как во время съемок работали и наши мысли.

Пьесу я знал так же давно, как все. И тоже видел Бабанову и Фрейндлих. А потом, когда начал писать режиссерский сценарий, с досадой подумал, что многое в пьесе уже устарело.

Правда, шутливо-любовные сцены первого акта столь же прекрасны, как раньше.

Но дальше... после ухода Тани из дому — все как-то наивнее стало звучать, чем казалось тогда. Поход на лыжах в пургу, драмкружок... Теперь так и не пишут.

Все *изменение* Тани написано, кажется, хуже, чем то, как придумана жизнь ее с Германом. Сцены в Сибири не так интересны, как сцены в Москве, на Арбате.

Раньше момент становления личности женщины был злостодневен. Надо не куколкой быть, а врачом.

Но теперь такой поворот как-то слишком ясен.

А вот другой поворот: мужчина стал деловитым и почти разучился любить. Что же делает Таня? Ей тоже надо меняться? И Таня меняется, должна измениться, но это ведь драматично. Когда теряется детство, в этом есть драма, хотя человек становится зрелым. Жизненный опыт — вещь не простая, даже хороший опыт.

А Герман? Герман увидел Таню спустя много лет. Он теперь вполне счастлив, наверное. И все же в их разговоре есть некий подтекст. Подтекст именно боли, боли о прошлом. Это, пожалуй, почти по Арбузову, но не совсем...

Пусть будет Бабанова, Фрейндлих и наша Таня. Пусть будет «Вишневый сад» в МХАТ, в театре «Современник» и на Таганке. Пусть будут «Мертвые души» — спектакль, где играли Леонидов, Москвин и Тарханов, но пусть будет еще совсем другой.

Роль Лопахина начинается, если так можно выразиться, с *памяти*.

Молодая худенькая женщина спасла его от побоев отца. Он ждет эту женщину, которая теперь сама в беде, чтобы из этой беды ее выручить.

Поскольку продажа вишневого сада для нас отнюдь не близкая тема, я в виде рабочей гипотезы представляю себе совсем иную картину.

Больная знает прекрасно все про свою болезнь. Сейчас ей будут давать советы. Но советы нелепые, вроде того, что можно как-нибудь выжить, если, допустим, нос переставить на место глаза...

Лопахин старается вклиниться в их пустой разговор о том да о сем, пустой, конечно, с его точки зрения. Человек, если болен, должен срочно лечиться, а не говорить, допустим, о детстве и о любви к какому-то шкафу или этому столику. Хотя и он, Лопахин, не чужд некоторой сентиментальности, но ведь всему свое время.

Лопахин должен уехать в Харьков, поезд не будет ждать. Он врзается в их разговор, то очень издали, то вдруг решив представить дело в виде счастливой находки, то дерзит, обидевшись на их легкомыслие, несерьезность.

Они смеются над ним, потому что пока еще видят в этом смехе свое спасение. В их положении нельзя стать серьезными. Это значило бы сразу во все поверить.

Но вот проходят три недели.

Раневская уже не делает вид, что не слышит Лопахина. Естественной или умышленной беспечности нет и следа. Вишневого сада не будет, имения тоже не будет. Торги уже близко. Теперь она просит помощи. Но чтобы только не дачи и дачники! Это ведь пошло. Может быть, есть *другой* выход.

Опять беру не вишневый сад, а просто *болезнь*, допустим, проказу. Лекарство, если и есть, то только одно, но она не согласна на это лекарство. Больше некогда думать. Лопахин готов упасть в обморок от бессилия.

Она говорит, что ей кажется, будто обвалится дом.

Потом раздается странный звук, точно с неба. Может быть, филин кричит — никто не знает. Проходит пьяный, как кошмар совсем незнакомого им мира.

Когда их маленький остров разрушится, этот мир им откроется полностью.

Петя Трофимов появляется в конце первого акта. Его спрятали от Раневской, чтобы лишний раз не напоминать ей о сыне, когда-то здесь утонувшем (Петя был учителем сына). Но Петя не выдержал и убежал из своего укрытия. К нему бросились, его держат, но поздно. Раневская закричала, заплакала, потом спохватилась, что разбудит Аню. Стала спрашивать Петю о нем самом, и Петя, обрадовавшись, стал над собой подшучивать.

Он появляется опять лишь в середине второго акта. Тут у Пети большой монолог об уродливой жизни интеллигентного человека, и, оставшись вдвоем с Аней, он снова долго и обстоятельно говорит о необходимости жить как-то иначе, не так, как всегда жили и живут в этом доме.

Роль эту когда-то играл Качалов. Остались портреты не очень молодого человека в очках и в форменной тужурке студента. Для Качалова «Вишневый сад» был современной пьесой. Трофимов говорил о жизни интеллигенции, о привычке к пьянству, о пустом философствовании, о неспособности к труду, о том, что рядом рабочие спят без подушек по тридцать-сорок человек в одной комнате. Можно представить себе, что означал такой монолог в современной пьесе. Можно представить себе, что обращен он был к той самой интеллигенции, которая сидела в театре.

Но и тогда, без сомнения, для актера был важен не только текст. Все мотивы были важны, все пружины. Пружины конкретной, сиюминутной жизни. Их разбирали

подолгу, в застольном еще периоде, который давным-давно почти исчез.

Конечно, не просто «опасный» текст говорился со сцены, но там стоял живой человек, наделенный конкретным характером.

Теперь же осталась только фотография. А пьеса тем временем стала историей. Сменились проблемы. Что-то осталось, но что-то ушло. Между тем во многих последних спектаклях Петя просто «толкал» прямые речи.

Иногда у Чехова будто сквозит насмешка над Петей. Потому что речи его риторичны. Иногда он очень понятен и драматичен.

Не только Лопухин, но и Петя болеет за этот дом, но только болеет иначе, чем Лопухин.

Вся эта чушь с вишневым садом и дачами кажется ему недостойной. Счастье, думает Петя, конечно, не в этом. Не в том, чтобы сад был спасен. Этого не может случиться. Выход в каком-то другом отношении к жизни, выход в здоровом, здравом взгляде на вещи, не в деловом, но в здоровом. Выход в том, чтобы как-то покончить с этим абсурдным, нелепым, беспечным укладом. Надо заняться чем-то серьезным, работать, во что-то вкладывать душу.

Любовник, Париж, смешной и нелепый брат, вся эта жалкая гордость — все должно быть оставлено. Лучше жить без копейки, но со спокойной душой. А ведь Раневскую мучает совесть. Жизнь так запутана у нее, так она *измучена*. Чем же помочь? Тем, чем предлагает Лопухин? Это ведь тоже дело — дачи и дачники. Однако таким, как Раневская, от этого лучше и легче не станет. Надо все бросить и жить, как люди.

Но только об этом, как и о дачах Лопухина, слушать никто не хочет. Лопухин кричит *в пустоту*, точно так же, только с другой стороны, кричит и Трофимов.

Лопухин богатый, а Петя совершенно бедный, облезлый. Чехов и верит ему и не верит. Ведь то, что *будет*,

всегда загадка. Но Чехов верит в одно: что Трофимов, как и Лопухин, мучительно ищет выход. Однако трудно быть среди своих пророком. И Петя сильно устал от этой роли *пророка среди своих*. Он устал от того, что никто друга друга не слышит, от ужасной беспечности, от пустых разговоров. При этом к нему не то отношение, что к Лопухину. У того есть своя *конкретная* правда, есть деньги, есть сила мужчины, а у Пети тут положение мальчика, недотепы. Молод — немолод, любить не умеет, борода не растет, к тому же — вечный студент. Аня вникает чуть-чуть, а мать лишь смеется и сердится. Он «разговорник», болтун и философ. И надо спастись ему от этой ужасной клички. Его подзуживают — что-нибудь расскажите, что-нибудь очень умное, прогрессивное. Но надо как раз отказаться, уйти от навязанной роли чуть что не шута. Хотя внутри наболело и хочется что-то впрямую сказать, чтобы задело. Но это только моментами, а все остальное — защита от просьб «развлеки».

Довольно сложный рисунок, берущий начало где-то там, за кулисами, а на сцене — почти сплошной отказ, азартный отказ всем длинным текстом, но вдруг невольно что-то взорвется, чтобы тут же спрятаться. *Усталый философ*. Он сказал себе, что не будет учить, что не хочет, и все же то срывается, достаточно грубо и резко, то опять закрывается.

Как и Лопухин, он не согласен с *ними*, но планы его другие, не материальные, и в этом весь драматизм его советов. Петя подобен учителю в школе. Проходит время, и вот, глядишь, этот учитель уже обтрепан и чем-то смешон. Хороший у нас историк, скажут какие-то девочки, но только над ним смеются.

А кто-то однажды даже подставил ножку, так что учитель упал.

Хотя, расспроси по отдельности всех, скажут: хороший был у нас учитель.

Отчего мне так важен всегда этот как будто бы обычный пересказ содержания и чем этот пересказ — все же *не пересказ*, а мой анализ происходящего, мое к нему отношение? Мне нужно вначале понять и почувствовать содержание, сделать его абсолютно *своим*, чтобы я мог думать, что все, что происходит *с ними*, происходит *со мной*. Для меня такой мой пересказ — уже часть трактовки, а потом все остальное будет эту трактовку *выражать*. Но только что это — «все остальное»? Я сидел и думал однажды, как назвать то, что приходится делать с каждым диалогом пьесы, когда ты пронизываешь его каким-то единым стержнем. Этим стержнем как будто насквозь протыкаешь диалог, чтобы ни одно слово не осталось на отшибе. Но диалог предполагает участие в нем по крайней мере двух людей, и стержней в диалоге бывает по меньшей мере тоже два. И они, если так можно выразиться, острыми направлены в разные стороны. И в этой противоположной направленности стержней, собственно, и состоит все дело, потому что, когда схватываешь эту противоположность и постигаешь, наконец, в чем конфликт, то второстепенное как будто бы само собой подчиняется главному, и диалог начинает пружинить, наполненный уже не текстом, а *действием*.

Я сказал это слово и подумал, что незачем мне было выдумывать какие-то определения, вроде того, что должны быть найдены *стержни*, ибо лучшее определение ведь давно уже придумано, и это определение — «сквозное действие». Его придумал все тот же Станиславский, которого с каждым новым поколением будут все меньше и меньше знать «лично» и которого, по-моему, будут все больше и больше изучать.

Потому что малосущественное забудется, и останется в памяти только *очень* существенное. И одним из этих очень существенных моментов памяти о Станиславском будет его «сквозное действие».

Но вы думаете, что, зная терминологию, вы знаете все,— не тут-то было!

До этого «действия» в каждом диалоге нужно еще дойти своим умом, своей интуицией, потому что то самое, что многие выдают за действие, есть лишь поверхностная оболочка диалога, не более.

Попробуйте, например, разобраться в сцене Верочки и Беляева из четвертого акта «Месяца в деревне». Беляев должен уехать, потому что Наталья Петровна ревнует его, и Верочка, чувствуя свою вину, приходит извиняться перед Беляевым. Затем она укоряет Беляева за его неоткровенность с ней. Она подозревает, что он неоткровенен оттого, что ему стало известно о ее любви к нему. Она пытается узнать у него, действительно ли Наталья Петровна рассказала ему о ее любви. По его суховатым ответам она понимает, что Беляев ее не любит. Она отвергает всякие его попытки как-то оправдаться перед ней. Она обвиняет только себя. И Наталью Петровну. Но не за то, что и та тоже любит Беляева, а за коварство.

Впрочем, так, как я сейчас пересказываю содержание этой сцены, сможет пересказать каждый, хотя и в этом пересказе есть желание пересказать *по действию*.

Однако все это, к сожалению, не имеет ничего общего с тем, что нужно. Я говорю — «к сожалению», потому что в противном случае наша работа была бы абсолютно легкой. Подумаешь, пересказать по линии действия содержание диалога! Это доступно и актеру, и режиссеру, и ученику десятого класса, если его немножечко натренировать. Суть же того разбора, который действительно должен быть полезным, заключена в некоем психологическом открытии, *в отгадке* самой сердцевины этой сцены и множества заключенных в ней «действий». Пока это открытие не совершилось, все это *множество* — лишь *растрепанность* сцены, при которой актер будет теряться в десятках закоулков.

Впрочем, и при этом можно достичь какой-то правды, только весьма относительной.

Итак, Верочка на сцене делает и то, и другое, и третье, но где то *одно*, что и является стержнем, да еще проткнувшим сцену насквозь? И тут волей-неволей уже приходится говорить не о мастерстве, которому в той или иной степени можно научиться, а о способности чувствовать, о способности постигать психологию как будто бы самого далекого тебе человека.

Впрочем, и это умение тоже поддается совершенствованию, если только, конечно, заниматься этим.

Верочка приходит к Беляеву после недавнего объяснения с Натальей Петровной. И во время этого объяснения, а главное, после него Верочка вдруг прозрела. Такая удивительная, прекрасная, идеальная женщина, у которой она находится на воспитании, которая как мать для нее, которая представлялась ей образцом во всех отношениях, внушала ей не только истинное уважение, но и истинную любовь,— эта женщина вдруг оказалась подвержена страстям, оказалась подлой, коварной, способной искалечить ее жизнь из-за собственного чувства. Да еще к кому! К молодому человеку, чуть постарше Верочки.

И потому совсем еще молоденькая Верочка должна теперь выйти замуж за пятидесятилетнего человека, при этом отвратительного и глупого.

Разумеется, момент познания всего этого, *неожиданного* познания, есть момент *потрясения*.

Конечно, потрясения бывают разного рода. У Верочки в этом потрясении преобладает бунтующее, бушующее начало.

Всю ее переполняют протест и гнев. Этот протест, это несогласие, эта бурность отчаяния рвутся наружу. Верочка — существо не забитое, не покорное. И ее самобичевание за бывшую наивную доверчивость по отношению к Наталье Петровне такое нескрытое, немолчаливое.

При ком-то это отчаяние нужно громко выразить, излить. Но при ком? Разумеется, при том, кто хотя бы в какой-то степени поймет ее и разделит страдания,— при Беляеве.

Именно в этом порыве, в этом желании излиться и есть главный стержень всей сцены, сколько бы ни пришлось отвлекаться на что бы то ни было.

Нам почему-то часто кажется, что автор выписывает реплики медленно и аккуратно. Вот что-то сказала Верочка, а вот ответил Беляев. И мы играем это «по складам».

Однако хороший автор, мне кажется, пишет стремительно. Потому что нужно успеть записать то, что чудится впереди.

В этом и есть то *сквозное*, что составляет всю прелесть вещи.

А затем, быть может, автор начнет обработку. Написал в пятнадцать секунд, а обрабатывал, может быть, месяц. Так и у нас: надо схватить *движение, общий посыл, единую цель* всех эмоций, а потом обрабатывать сколько хочешь, только все же не столько, чтобы забыть об этом общем послые.

По телевидению показывали как-то средний фильм с участием Лоренса Оливье. Как жаль, что только изредка приходится видеть таких актеров. Подобный фильм надо бы показывать в театральных школах, останавливая ленту в нужных местах, и снова прокручивать, чтобы лучше можно было всмотреться в то, *как это делается*.

Часто актер думает, что ему нужно кого-то или что-то сыграть, и Лоренс Оливье тоже, конечно, не себя играет. Однако вы этого не поймете, ибо он *не себя* играет, но *от самого себя*. Кажется, известная штука, да дается не всем.

Тут кроме высочайшего таланта погружения в чужую жизнь еще особая технология игры.

Он как будто бы совсем не задерживается на том, чтобы что-то *сыграть*. Его игру как будто бы пронизывает единое стремительное внутреннее движение. Бесконечно длинный и старомодный текст в его устах легок и невесом, так как он будто не придает решительного значения фразе. Если идти по всем этим фразам и доверять каждой из них, можно было бы, кажется, запутаться. Но Оливье знает что-то *одно*, что скрывается за пятью — десятью фразами, и, руководствуясь только этим одним, ведет диалог.

И его партнерша, Хепберн, делает то же самое. От этого приходит такая ясность и сцена кажется такой простой, будто бы и сыграть ее ничего не стоит. Но это только так кажется, ибо, слыша текст, вам, если вы профессионал, нетрудно отгадать, что это особое *прочтение*, что это способность схватывать самое главное и подчинять ему все. Оттого диалог так подвижен и легок и так все в каждой сцене устремляется вперед. Однако, если вы думаете, что при такой игре они не знают, что такое *остановка*, вы ошиблись! Доходит дело *до очень нужной фразы, до очень нужного взгляда* — и они все это делают столь мощно, что опять-таки удивляешься их точности, и хочется еще раз прокрутить это место, чтобы получше понять, *как это делается*.

Смоктуновский играет «Иванова» необычайно глубоко. Собственно, на него только и смотришь в этом мхатовском спектакле. Он больше молчит, а говорят другие, но это значения не имеет, ибо, вот уж действительно, его молчание — золото. Он так глубоко понимает, так глубоко чувствует обстановку. Он так слышит каждую фразу партнера, так видит каждый его жест. Его лицо

незаметно меняется от каждой чужой фразы или жеста. Иногда в зале и сам начинаешь почти физически ощущать, что на сцене чувствует этот Иванов. Притом Смоктуновский играет как-то застенчиво, не показно, безэффектно. Он даже будто прячется от нас, потому что он не Смоктуновский, а Иванов. Кажется, пришел во МХАТ, первый здесь спектакль — так покажи себя. Но он не показывает, ибо это стыдно, он просто погружен в дело, в роль, в драму. Такая многословная роль кажется мало-словной.

Однако в слове Смоктуновский не так силен, как в молчании. Он будто объясняет словами свое молчание, и наступает некое маленькое разочарование. От этого чередования слов и молчания возникает статичность, однообразность. Он не нашел подвижного рисунка, пусть даже в малоподвижной роли. Он глубоко играет лишь *одно* состояние. Он глубоко чувствует, но вылить не только во внутреннем, но и во внешнем движении это чувство пока что не может.

Что такое плохая репетиция? Это когда играют что-то не по точному и ясному плану. Тогда вдруг все перестает быть понятным. Я не валю вину на актеров, а начинаю думать, что сам мой план неверен. Кончается репетиция, и я остаюсь еще часа на два в театре. Я мысленно до бесконечности проверяю все внутренние ходы и переходы, пытаюсь понять, где ошибка. Найти ее трудно на усталую голову, а заставить себя пойти отдохнуть не хватает сил. Затем я плетусь домой с одной только мыслью — скорее бы завтрашний день, чтобы исправить что-то. Только нужно еще понять, что же исправить. Обедать не хочется. Просто торопишь время. Как? Еще только шесть часов вечера? Как же дожидаться утра! Слава богу, вечером есть репетиция, правда, другого спектакля. Она

окончилась в десять. Теперь уже ждать осталось недолго. Ошибка к этому времени стала, кажется, вырисовываться. Теперь бы только хорошо выспаться. Ставлю будильник на половину десятого и принимаю снотворное. Сын встает в семь часов и обычно уходит тихо-тихо, но вот я проснулся, смотрю на часы — без пятнадцати семь. До репетиции целых четыре часа, дождаться невозможно. Входит проснувшийся сын и видит меня за столом. «Неужели ты все время думаешь о своей ошибке?» — с недоумением спрашивает он. Я признаюсь, что это действительно так. Я начинаю медленно гладить рубашку, бриться и т. д. Все это — медленно, ибо эти четыре часа должны как-то пройти.

Но, когда я приду, мне приятно сделать вид, что я спокоен, что сложных вопросов нет и что вчерашняя плохая репетиция — пустяк, который можно поправить без труда, в десять минут.

Те артисты, которые не знают меня хорошо, в это легко поверят.

Все восхищаются фильмом «Неоконченная пьеса для механического пианино» по мотивам произведений Чехова. Но я с каким-то смешанным чувством смотрел его.

Разумеется, это хороший фильм, но почему с середины интерес к нему как-то угасает? Видимо, потому, что на всех этих людей режиссер, а может быть, и сам Чехов, смотрит как бы *со стороны*. Он и жалеет их и как-то презирает за их несостоятельность. Герой захотел утопиться, прыгнул с обрыва в реку, но вода оказалась ему по колено, он весь лишь вымок, и только. Жена обнимает этого «самоубийцу», тоже стоя по колено в воде, укутывает его бабьим платком, сама она искренне плачет, но все же до-

статочно при этом жалкая, а он — как смешная мокрая курица.

И тут я подумал (впрочем, не только тут, а гораздо раньше, так как этот момент был уже концом фильма), что если посмотреть на все это *не со стороны*, а как бы *изнутри*, то будет тогда совсем иная история.

Вот, допустим, я решил броситься с обрыва в воду, чтобы покончить с жизнью. Если я не утоплюсь, поскольку речка окажется мелкой, то во всяком случае сильно разобьюсь, разобьюсь в кровь. И это уже будет совсем не так «трогательно», а, скорее, страшновато.

Чехов, когда начинал писать, смотрел на вещи совсем не так, как стал смотреть позже. Поэтому, возможно, в «Платонове» нет той пронзительности, что потом была в «Трех сестрах». В «Трех сестрах» уже нет этого ироничного взгляда со стороны. Это уже не про кого-то другого, не *про «других»*, а *про себя*. Правда, и над собой можно подшучивать, однако это подшучивание лишь аккомпанемент настоящему, неподдельному, собственному страданию.

Говорят, что Чехов часто писал о людях, неспособных на *поступок*.

Платонов в грязном и мокром плаще возвращается в сумерках в дом. Веранда закрыта... Любимая женщина ждет его и предлагает ему уехать, а он, вместо того чтобы броситься к ней, тычется в эту веранду, в эту закрытую дверь. Те слова, что произносит она, тоже достаточно напыщенны и потому несколько смешноваты, и можно, пожалуй, понять Платонова, который не бежит с этой женщиной куда-то без оглядки.

Все это, конечно, так. И все же какое-то невольное раздражение возникает в тебе, когда глядишь на этих дурацких людей. И не потому, что они дурацкие, ибо, возможно, ты сам не лучше их, а оттого, что, случись подобное *с тобой*, все это получило бы, пожалуй, несколько иную окраску. Не такую «забавно-усмешечную».

Доктор в фильме рассказывает о том, что ему страшно ночью ездить к больным, что он боится момента, когда к нему постучат в дверь, и т. д. Известный чеховский мотив. И вот на экране доктор по-мальчишески плачет, рассказывая о своих страхах. Это слюнтяйство очень хорошо сыграно, но оно сыграно не «про меня», а про какого-то другого доктора, которого я, режиссер или актер, считаю слюнтяем.

А если взять *от себя* всерьез?

Я думаю о том, как иногда рассказываю о своих репетиционных муках, о том, как не сплю ночью после плохой репетиции, как часто боюсь следующего дня и очередной встречи с актерами. Неужели же кто-то, пожелав изобразить меня, станет так жалко хныкать? Тогда он просто не знает, что это такое — бояться очередного дня и очередной репетиции.

Но неужели муки того врача меньше *моих*, неужели его страхи мельче, чем мои? Впрочем, они могут быть какими угодно, но зачем их воспринимать не как свои? Ведь тут начало начал определенного творческого взгляда на вещи, начало начал того или иного художественного направления.

Бальзак говорил (не ручаюсь за точность), что, описывая рваный рукав своего героя, он хватался за собственный локоть.

Да, пускай река оказалась по колено, но ты поднялся с лицом в крови и вывихнутой рукой, и это совсем не забавно. И в *несовершенном поступке* может быть жуткий заряд.

И мысль о том, что, несмотря на неудавшуюся *попытку поступка*, жизнь пойдет по-старому, не станет мельче от того, что в этой попытке будет сильный заряд.

Подколесин тоже не совершил поступка, он так и не женился, но его *попытка* должна быть неистойвой, лишенной заведомого комизма, заведомого несовершенства.

Нужно прожить жизнь за Подколесина, а не изображать чью-то чужую жизнь с некоторой долей сарказма и драматизма.

Этой особенностью видеть *глубь вещей* отличаются, по моему, художники великие от менее великих. Этим отличается, в частности, Чехов от Чехонте. Этим отличаются от многих других людей такие писатели, как Толстой, Достоевский, Шекспир.

Можно сказать про героев: «Ах, какие они были трогательно-нелепые, какие жалкие». Разумеется, в таком подходе тоже есть что-то поучительное.

Но когда в фильме Феллини какой-то сумасшедший, свихнувшийся на войне трубач бежит по улице, чтобы штурмом взять грязную снежную горку, когда он втыкает в эту горку какое-то подобие флага, а потом трубит победный марш,— у меня просто мурашки бегают по телу.

Но разве зря прожитая жизнь Платонова не должна меня потрясти с еще большей силой? Ведь там лишь эпизод с неизвестным мне сумасшедшим солдатом, а тут целая роль. Но я, в общем-то, выхожу после фильма лишь с брезгливой жалостью, хотя и разделяю мнение, что это очень хорошо сделанная картина. При этом я не думаю, что сам способен делать нечто принципиально другое. Нет, я только *рассуждаю* и даже с некоторым ужасом озираюсь на свои работы: неужто это принципиально другое — только в моей мечте? А на деле я по мировосприятию точно такой же?

Теперь я ставлю «Месяц в деревне». Поступок Натальи Петровны ведь тоже не состоялся. Но это должна быть *такая* попытка, что, даже когда она окончится провалом, все же надо, чтобы было ощутимо, *что* есть сама эта *несостоявшаяся попытка* и чего она стоит.

После фильмов Феллини я прихожу в себя не раньше чем через два часа. Когда-то такое же впечатление производили первые неореалистические фильмы.

«Похитителей велосипедов» я смотрел в зале Дома актера. Тогда еще про это направление в искусстве у нас знали мало. Публика собралась случайная. Все относились к происходившему на экране, как говорится, без должной серьезности. Слышались какие-то глупые реплики. Ничего не поделаешь, даже профессиональной публике Дома актера нужно время, чтобы привыкнуть к чему-то новому. Когда толпа шла после фильма по лестнице в раздевалку, то люди посмеивались. Пропал, мол, вечер. Шли смотреть западное кино, шли поразвлечься, а тут что-то печальное про безработных.

Мне было странно все это слышать, но как-то безразлично. Я был взволнован настолько, что мне было все равно. Во всяком случае, совсем не хотелось разговаривать или спорить. Мы молча шли всю дорогу до дому. Я был уверен, что если начну говорить, то разрыдаюсь. Вообще говорить об этом было бы как-то стыдно, обсуждать это было стыдно, потому что всякая болтовня казалась кощунственной. Надо было просто сохранить в себе это *чувство* и это *впечатление*. А поговорить об этом лучше было бы потом, когда схлынуло бы это впечатление. Тогда можно было бы уже начать вспоминать. И про *тот* момент, и про *эту*, и про всякую деталь, вспоминать весь вечер, и весь завтрашний день, и весь месяц, и много лет подряд.

Но в те первые несколько часов говорить ни о чем не нужно было.

Не помню, чтобы что-то потом действовало так же, как эти «Велосипеды». До Феллини, конечно. И вот теперь эти «Клоуны».

И опять не можешь вымолвить ни словечка и только мысленно молишь другого: пусть и тот не вымолвит ничего, чтобы не утерять впечатления, чтобы оно задержа-

лось в тебе и растворилось, *осталось*, а там уж, спустя какое-то время, можно и поболтать. Да! Сильнейшее это искусство.

Дом кино находится напротив нашего дома, но я бываю там три раза в год, и то не обязательно. Нет у меня почему-то привычки ходить туда и «глотать» все, что «крутят». Чтобы только знать, где что творится в искусстве. Ведь на все нужно время, да и охота особая, но нет ни того, ни другого. Но если услышишь, что сегодня будет Феллини!..

Затем ты сидишь уже в зале, и кто-то возле тебя говорит, что это, кажется, будет не лучший феллиниевский фильм.

Боже мой, он все знает, этот сосед, — что лучше, что хуже. Для него есть Феллини получше, а есть не совсем даже удачный. А для меня есть — *Феллини* и всё, как есть Ван Гог, например. *Эта* картина Ван Гога лучше, чем *та*, — какая дикость!

Есть Ван Гог, который брал в руки кисть и рисовал не предмет, а в предмете этом *себя изливал*. А был он, этот Ван Гог, полон таких же страстей, как Шекспир, и кисть подчинялась ему *вполне*, без всяких надуманных правил. Без всяких канонов. Она подчинялась только *страстям* и *их* выражала. Но притом эти страсти, как и у Шекспира, были высокие страсти. При таких страстях рисовать можно *стул* или простые *ботинки*, и стул этот и эти ботинки навсегда останутся в вашей душе. Нужно только иметь эту страсть, и чтобы кисть подчинялась ей без помех.

Перед картиной Феллини шел еще один фильм. Его постановщиком был человек пониже Феллини, но тоже из «звездной десятки». У него был прекрасный, резкий монтаж, и секс, и странные съемки. Но все бесило до невозможности.

И приходила на ум одна только мысль: чтобы творить, надо быть *личностью*. Но это дано не всем, даже из этой десятки.

Мужья изменяли женам, жены — мужьям, женские руки сплетались с мужскими, но все это было *старо* как мир и *пошло*. И лица все были пошлыми на экране. Один только выбор лиц уже многого стоит.

В каких-то зарослях красных тюльпанов кто-то с кем-то лежал, и этот выбор натуры тоже казался пошлым. Ах, как красиво — тюльпаны, и кто-то целует кого-то! Но — не красиво.

И вся эта вечная тема муки супружеской жизни так надоела, во всяком случае, тут так казалось.

И у Феллини были когда-то такие мотивы. Но то был Софокл этой темы.

...А потом, после этих «жен и мужей», были «Клоуны»...

Как в Доме актера лет пятнадцать назад, зал на четверть ушел, и были какие-то глупые реплики. Но Боже мой, это значения не имело!

Здесь каждый кадр дышал высокой страстью. Речь шла о цирке, о клоунах, но разве впервые мы смотрим фильмы о цирке? «Весь мир лицедействует», — было написано когда-то на шекспировском «Глобусе». А тут эти клоуны тоже были огромным миром. Ах, этот страшный, трагический, фарсовый балаган!..

Иногда наступает в искусстве как будто предел трагизму и фарсу, и вот тогда мы восходим на вершину и начинается Ван Гог или Шекспир. Или Чаплин, или Феллини. И ты уходишь молча домой, боясь разреветься, если кто-то случайно спросит тебя, что ты об этом думаешь.

И потом ты будешь всю жизнь вспоминать про то, как смешно хоронили кого-то в красивом цирке и плясали так горько, что фарс тотчас обращался в драму, а драма тотчас становилась фарсом.

Какой великий, великий художник!

Сколько фильмов о цирке, но такой мог сделать только Феллини.

Маленький мальчик в длинной ночной рубашке смотрит ночью в окно. Площадь, тюрьма напротив. И вот между домом, в котором живет этот мальчик, и этой тюрьмой возносится цирк шапито. Сверху снято, как поднимают брезентовый купол. Скрипят канаты, и чей-то натруженный голос звучит в такт подъема.

Торжественно и как-то жутковато.

Потом, назавтра, в этом цирке начнется представление. Какой-то странный длинный белый клоун будет плакать, глядя в одну точку. Другие будут безудержно веселиться. Шумиха, каждый занят своим. То великан появится, то карлик. Бьют молотком друг друга, и на макушках вырастают шишки. Дерутся, падают, хохочут.

Смешно и жутковато.

А мальчику все это просто страшно, и его уводят. Страшно от того, что так похоже все это *на жизнь*.

На бедного бродягу, на извозчиков,
которые дерутся у вокзала,
на сумасшедшего, который в мирный день с ружьем
кидается на снежный холмик.

Ползет к нему, гранатами-снежками его закидывает
и, наконец, втыкает в этот бугорок свой флаг.

Все это — уже совсем не цирк, а клоуны и тут.

Когда этот безумный воткнул свой флаг,
то стал дуть в пальцы, будто бы в трубу.

До этого все издевались, но тут замолкли
и стали слушать, как он дудит.

А он дудел красиво и довольно долго,
пока к нему не подошел какой-то человек.

Он этого безумного стал успокаивать и уводить домой.

Меж тем Феллини с киногруппой

объезжает квартиры старых бывших клоунов.

Но эта киногруппа — подобие тех же чудаков.

Какая-то девчонка-секретарша

все время в общей суете читала нам какой-то

протокол

того, что происходит.
Все это было невообразимо.

Приходят к старому клоуну, давно уехавшему из Италии и давно покинувшему арену. Разговаривают с его старенькой женой. Долго держат ее перед объективом камеры, чтобы мы разглядывали ее. Печальное и умное лицо старой клоунессы. Она очень скромно и тихо говорит, что без цирка скучает. Муж выйти отказывается, боится разволноваться. Кто-то все же идет уговорить его дать интервью. Сидит старый и славный мужчина. Глаза покраснели, а сквозь стекло окна видно, как его жена, беспокоясь о нем, ходит вдоль дома.

Камера приближается к его лицу, а за окном только точку видна эта беспокоящаяся женщина.

А другой старый спившийся клоун убегает из больницы, чтобы посмотреть приехавший цирк. Он сидит и хлопает в ладоши как ребенок. Но и кашляет. На арене очень смешной номер. Большой кашляет все сильнее, задыхается. Нелепо разодетая соседка с удивлением на него поглядывает.

Но все это будто на самом деле, будто хроника, только хроника очень сердечная и живописная.

Наутро — все пусто и только этот старик сидит там же, скрючившись. Дворник трогает его метлой, и он валится. «Он мертвый», — говорит один дворник другому, и сразу, без всякой задержки, новый кадр — красивый парижский дом: история ведь движется дальше.

Несколько клоунов дают благотворительный концерт в психиатрической больнице. Какая-то живописная сиреневая стена, и на фоне этой стены летающие анге-

лы-клоуны. Один играет на гармошке. В тесном зале по стенкам длинные скамьи и сидят люди в серых халатах. Один при этом смотрит не на сцену, а тупо уставился в пол.

Неожиданно закадровый голос объявляет, что такому-то фокуснику помогает дочка Чаплина. Камера надвигается на лицо молоденькой женщины, у которой на носу красный шарик. Она быстрым движением этот шарик снимает, и за ту секунду, что осталось ей быть на экране, мы жадно всматриваемся в ее черты.

О, как она похожа!..

Феллини — это какое-то необыкновенное, фантастическое продолжение Чаплина. Впрочем, об этом, наверное, много писали, а может быть, и нет, не знаю.

Но почему только Чаплина? Тут вся французская живопись от Мане до Гогена. Тут весь неореализм. И все это преобразовано невыразимой буффонадой и столь драматической фантастикой. При всем же этом — так реально, так просто...

Фильм А. Тарковского «Зеркало» начинается с сеанса гипноза, снятого хроникально. Мальчик-заика и доктор, который хочет внушить пациенту, что тот может говорить. Может быть, потому, что мой сын заикался в детстве и его тоже лечили гипнозом, а может быть, безотносительно к этому первые кадры «Зеркала» произвели на меня ошеломляющее впечатление.

Доктор говорит мальчику, что вот сейчас освободит его от зажима, дотрагивается до лба мальчика в том месте, где, возможно, и расположен этот нервный центр, говорит, что вот сейчас отпустит его, освободит и тогда мальчик сможет произнести решающую фразу.

И вот мальчик, до того не могший гладко произнести ни одного звука, почти явственно выдавливая из себя: «Я могу говорить!» И тут же возникает титр: «Зеркало». Какое замечательное начало для личного фильма, сделанного совершенно от себя, от своего опыта, от своей памяти, от своего личного сегодняшнего самочувствия.

Принято часто думать, что это нехорошо, что твое есть *твое*. И ничье больше. И никого оно не должно касаться, кроме тебя. А есть что-то другое, общее, что касается всех, и заниматься надо вот именно этим. Но разве не истина, что у каждого крупного художника *свое* как раз и становится потом общим? Кому какое дело, кажется, до того, что Пушкин когда-то любил Керн и написал по поводу одной из встреч с ней «Я помню чудное мгновение...». Вот уж совершенно личное дело, однако сколько поколений воспитывалось на этом совершенно личном предмете.

Но вернемся, однако, к тому волнительному началу фильма, когда появился этот заикающийся мальчик, вдруг сумевший поверить в себя. «Зеркало», — прочли мы, и пошел рассказ. И цельный и сбивчивый, будто бы идущий от лица действительно заикающегося человека, полного чувств и мыслей, но не способного излить их в гладкой речи, в какой-то одной гладкой истории, в простом сюжете. Скорее, это были осколки разбитого зеркала, которое, если бы было цело, отразило бы, возможно, целую жизнь. Но и так, по кусочкам, по стеклышкам, оно говорило о многом.

Совсем еще молоденькая мать сидела где-то за городом, ожидая приезда мужа, а дети, маленькие, как котятка, лежали в комнате. А за кадром звучал чей-то голос, говорящий о том, что муж или приедет *сегодня*, или уже совсем никогда не вернется.

Это было что-то совершенно личное, касающееся того мальчика и той женщины, но это было и *мое*, хотя со мной такого никогда не происходило буквально.

Женщина так сидела на березовой жердочке, она так была причесана и так одета, она сидела в такой позе и так смотрела, она была так снята, так перед ее глазами простирался некий простор, что возникало чувство родства с ней. Это бывает, когда стоишь перед хорошей живописной картиной, написанной совсем не про вас, а про сестру художника, допустим, но вот вы смотрите на эту чужую вам женщину, и ваши личные чувства начинают вас беспокоить.

Женщина сидела и ждала, и это снималось неторопливо, только *это*, со всеми неуловимыми подробностями, которые даже и не придумываются, а просто чувствуются настоящим художником, потому что придуманного там, собственно, даже ничего и не было.

Где-то сзади чуть-чуть поблескивали стекла деревенского дома. Женщина совершенно спокойно ждала и смотрела на ровное поле и на небольшой перелесок, откуда мог появиться мужчина. Все было так, как часто бывает в фильмах, только чуть-чуть по-иному, и в этой маленькой разнице как раз и были тончайшие признаки настоящего творчества. Но как все это опишешь?..

Казалось, угадывались и час и минута этого вечера и запах травы. Рядом тлел какой-то костер и стелился дым. Все как бы замерло в ожидании. Это было что-то не описанное или снятое, а истинное, происходившее сейчас, на наших глазах. Мы при чем-то присутствовали и тоже ждали, и, наконец, вышел мужчина, худой и высокий, в стареньком пиджаке, похожий на сельского учителя или врача, только похожий «на самом деле», а не по плохому искусству. Но по лицу женщины мы сразу поняли, что это совсем не муж, а прохожий, какой-то даже чудак прохожий, который стал неуместно болтать и смеяться и, наконец, усевшись на ту же березовую жердочку, на которой сидела она, обрушил весь этот легкий заборчик, и оба они упали, она — раздраженная неуместностью шуток, а он — хохочущий и беспечный.

Она понимала, что муж уже не придет, а этот прохожий все еще болтал что-то, болтал пустое; правда, его глаза стали умными и какими-то даже больными, а потом он пошел себе дальше, но остановился вдали, повернулся, и вдруг подул ветер и стал пригибать траву от него по всему полю в ее сторону. А женщина смотрела покрасневшими глазами куда-то в землю.

Человек этот больше не появлялся в фильме, потому что это ведь был всего лишь осколок зеркала, и в этом осколке отразилось мгновение некоей давней драмы. А этот прохожий лишь ее подчеркнул.

Так получается, что мы гуляем с В. Катаевым по дорожкам дачного поселка. Он говорит, что на старости лет понял одну простую истину.

Если ты идешь по дачной дорожке и думаешь о Фете и тебе по поводу Фета пришли какие-то мысли, то быстро иди домой и пиши о Фете, а не о Тютчеве, даже в том случае, если именно о Тютчеве тебе по тем или иным соображениям следовало бы сегодня писать.

И еще он говорит, что есть сторона «живописательная» и есть повествовательная.

Умелое распределение повествования и живописания — этому приходится учиться всю жизнь.

В «Вишневом саде» все вдруг услышали какой-то странный звук, точно с неба, похожий на звук лопнувшей струны. Лопахин неуверенно предположил, что это, возможно, где-то далеко в шахте оборвалась бадья. Гаев, чтобы смягчить впечатление, сказал, что звук этот исходит от птицы, может быть, цапли. А Трофимов добавил: звук исходит от филина.

Для Пети ясно, что звук не предвещает ничего хорошего. Предположить, что это был крик птицы, можно, только будучи чудаком. И тогда Петя достаточно зло добавляет про филина. Тут насмешка над репликой Гаева. Прекраснодушью Гаева нет предела. Правда, и Петя не знает, отчего возник этот звук, но не от птички, конечно.

Можно решать и не так, но любой диалог должен *пружинить* от смысла. Между тем сколько болтают на сцене впустую...

Лопахин рассказывает о том, как можно вишневый сад разбить на дачи. А Фирс вспоминает, что когда-то люди знали прекрасный способ, как вишню сушить.

Раневская: Где же теперь этот способ?

Фирс отвечает, что способ этот забыли.

Конечно, во всем этом так много смысла, что, кажется, произнеси как угодно текст, только чтобы слышно было, и вот уже смысл стал ясен всем. На самом же деле чаще всего бывает иначе. Идет какая-то жизнь на сцене, актеры будто стремятся к ее сохранению, но смысл ее непонятен. Да, жизнь течет, но *о чем* она говорит, не известно.

Пускай Фирс глухой, но он глазами и кожей слышит. Он слышит и видит, что все идет прахом. Он даже знает, что все пошло кувырком именно «с воли». Тогда на месте все было, а теперь все «враздробь». А вкусная вишня — лишь часть того целого. От той, бывшей истины снова уводит Лопахин. Фирс это чувствует, даже если не слышит. Его рассказ о вишне — противодействие *дачам*. Недаром Гаев кричит: «Замолчи!» Не потому, что старик мешает никчемным бурчанием. А потому, что в *неясность* Фирс вставляет что-то свое, обращая их к прошлому.

Но Фирс на окрик чуть обернулся и, помолчав, упрямо закончил про прелесть прежней вишни, про старый способ сушки и варки.

— А где же теперь этот способ?

И Фирс отвечает с укором: «Забыли!»

Никто не может теперь вернуть то, что было. Все предали старое, только не он; но он, к сожалению, бессилен.

Лопахин говорит о прекрасной природе, где человеку следовало бы быть великаном. Раневская, иронизируя над этой идеей, замечает идущего Епиходова. Кто-то говорит, что село солнце. Трофимов соглашается. Все это можно сыграть, так сказать, чисто настроенчески, житейски. Вечер, заходит солнце, все к концу дня тихонечко рассуждают о том о сем... Но я предпочитаю даже и в такие минуты находить динамику и конфликтность. Внутреннюю динамику от ощущения различия разговаривающих. То, что Раневская сообщает об идущем Епиходове, есть ее внезапно найденное, хотя и почти бессознательное, инстинктивное опровержение «великанства», о котором только что говорил Лопахин. Ведь Лопахин все время так или иначе говорит о том, что Раневская не так живет. Пускай в данный момент он не говорит буквально об этом, но инерция несогласия с ним все равно существует в ней. Вы болтаете о великанах, а тут реальность — Епиходов идет. Реальность в общем-то довольно-таки неприглядная.

А Гаев выступает с поддержкой, что, мол, не только Епиходов идет, но и *солнце село*, все одно к одному.

А Трофимов не просто подтверждает, что *солнце село*, его «да» словно предупреждение, что «конец света» неминуем, если будет продолжаться вся эта нелепица.

Все это, конечно, происходит стремительно и почти бессознательно для самих героев. Я очень люблю эти моменты активных наполнений конфликтным смыслом даже тех мест, какие, кажется, предназначены для чистого «быта», для «атмосферы».

Как интересно наполнять новым содержанием старые и давно знакомые реплики классических пьес! Сганарель, например, спрашивает Дон Жуана, хороши ли его бесконечные женитьбы. На это Дон Жуан отвечает тоже вопросом: «Есть ли что-нибудь приятнее, чем это?»

Разумеется, чаще всего подобному клочку разговора по привычке отводится столько места, сколько требует традиция. Ответ Дон Жуана — простая бравада женолюба.

Но что если есть возможность наделить Дон Жуана достаточно сложным характером? Хотя кто поручится, что при Мольере он трактовался недостаточно сложно? Тем не менее *традиция* чаще всего упрощает.

Но если Дон Жуан не просто повеса, а человек, потерявший всяческую надежду найти истину, то и этот ответ на вопрос Сганареля не будет одной только бравадой. Он будет столь же серьезен, как и сам вопрос.

Знает ли кто-нибудь большее счастье, чем ежедневные забавы любви? Я, Дон Жуан, может быть, и понимаю, что частые женитьбы с точки зрения какой-то морали дело скверное, но пускай эта же мораль подскажет мне иной источник счастья. Я спрашиваю тебя, Сганарель, об этом, потому что это мучит меня самого.

В ответ Сганарель только сильно задумается, ибо действительно не знает, что бы могло быть лучше *этого*. Он только знает, что это *грех*.

Но теперь Дон Жуан уже отмахивается; такие вещи, как грех, его не волнуют, ибо он задал вопрос *существенный, принципиальный*, а ответ получил *положительный*, но с оговоркой, что лучше этого ничего, конечно, нет, но грех. Так провалитесь вы со своим грехом, если до сих пор не придумали ничего лучшего!

Чисто комедийный разговор приобретает, так сказать, философские очертания, публика, может быть, будет продолжать смеяться, но несколько осмысленнее.

Разумеется, какие-нибудь две фразы не сосредоточат еще всего внимания в том направлении, в каком хотелось бы, но трактовка как раз и должна пронизать всю словесную ткань.

Впрочем, эта трактовка должна быть *значительной*, потому что в противном случае лучше бы она ничего и не пронизывала.

Кроме того, если даже трактовка сама по себе хороша, она не должна навязываться тексту «умственно». Вся суть — в *свободной эмоциональности* при очень точном смысле.

После годового перерыва готовлюсь к репетиции, стараюсь вспомнить, на чем строился наш «Вишневый сад». Читаю пьесу, и, может быть, даже яснее чем прежде, всплывает *основа*: все эти люди в тревоге. Они боятся остановиться, боятся конкретного слова *о деле*, ибо ничто не сулит им счастливый исход.

Возможно, когда-то раньше, в прежних спектаклях, эта тревога скрывалась в подтексте. А внешне — подобие мирного быта, по крайней мере, в начале спектакля. Мы же все их волнение вывели на поверхность. Оно росло, росло, ширилось, доходило до паники, до почти что мистической ноты, когда раздавался какой-то звук, похожий на лопнувшую струну. Это как в «Болеро» Равеля — одна мелодия ширится до кошмара.

Вначале Лопухин с Дуняшей ждут приезда Раневской. Тревога неприкрытая, откровенная — оттого, что поезд вовремя не пришел, оттого, что Лопухин не знает, какова будет встреча. От одного к другому передается нервность. Епиходов у нас ронял не только цветы, но даже и стол и плиту на могиле сваливал из-за волнения. Конечно, любое решение может граничить с вульгарностью. Но стоило вспомнить по жизни про ожидание чего-то, когда к тому

же не ждешь хорошего, — становилась живой даже очень резкая краска.

Затем Раневская приезжала. Все суетились, скрывали, прятались от чего-то, боялись беду назвать в глаза. Раневская пила кофе, как наркотик, разговор не вязался, все куда-то бежали, вытесняя Лопухина с его деловыми речами. По пустякам открывали душу, совершали глупости и стыдились. Все было очень легко и быстро, потому что люди делали вид, что *это* не важно, что важное будет потом, а потом опять бежали прочь от главного, пока наконец не выходил какой-то пьяный прохожий и все разбежались в испуге. Оставался Трофимов, с бессильным гневом твердя о беспечности.

Конечно, «Вишневый сад», поставленный на Таганке, — спектакль спорный. Спорность его хотя бы в том, что Чехов ставится в коллективе абсолютно «не чеховском». Тут люди прозаичны до дерзости. Их главное оружие — насмешка. А если они играют драму, то делают это, скорее, жанрово. А Чехов в пьесах своих утончен, изящен. Ставить Чехова на Таганке — значит как бы заведомо идти на провал.

Однако в последнее время Чехов не удавался именно там, где, казалось, изящество и лиричность были в самой природе театра. Потому что в этом лиризме и в этой поэтике образовалась доля привычности. Она не давала возможности снова почувствовать существо. Вот почему не простой прихотью было желание поставить Чехова на Таганке. Я, разумеется, знал, что неизбежны потери. Однако эти потери будут иными, чем те, что сейчас в МХАТ, и даже эта смена потерь и некая смена достоинств уже казалась полезной.

Но спорность не только в этом. Спорность и в том, что считать существом «Вишневого сада». Об этом, впрочем, спорить как бы излишне, ибо со школы уже известно об

уходящем дворянстве и т. п. Но и в этом вопросе тоже как бы сгустилась привычность.

Нужен был крен, который будет, конечно, понятен одним, а другим непонятен.

Однако, *идя* на подобные вещи, нужно *идти до конца*. Робость тут ничего не прибавит и не убавит. Будет все то же. Нужно было привычную тему конца дворянской усадьбы сделать *обобщеннее, философичнее*. Чтобы не *быт* главенствовал, а *проблема*. Проблема неизбежности гибели *одного* и перехода *в другое*. Драма прощания с прежним и поиски нового. Но для героев «Вишневого сада» поиски возможны только ощупью. Ибо эти герои, к несчастью, слишком слабые люди. Они уязвимы из-за плохо прожитой жизни. Они беспечны, они несговорчивы. Они при шторме не знают, как закрывается дверь. Те же, кто знают, знают *наполовину*, однако и их почти никто не хочет услышать. Они чисты, эти люди, но в то же время испорченны. Они достаточно гордые люди, но жалкие в то же самое время.

Нужно трагический смысл сделать как бы гротескным.

На Таганке было обсуждение «Вишневого сада» внутри театра. Актеры, не занятые в работе, довольно сухо приняли спектакль. По их мнению, это было местами скучновато, местами непонятно.

Об общем замысле говорили вежливо-абстрактно, что, мол, общий замысел понятен, но никто не порассуждал по поводу этого самого замысла. В чем он?

Только один случайно присутствовавший на обсуждении литератор сказал, что жизнь «строит рожи», а люди живут и не знают своей судьбы. И Чехов об этом печалится. Этот зритель, подумал я, умеет отвлекаться от частных, понравившихся ему или нет, умеет

отвлекаться от них и выстраивать в голове нечто общее.

«Но все же,— сказал он,— нельзя все время играть конечный результат. Судьба судьбой, но люди живут, они не просто пешки, марионетки в каком-то предначертанном построении, между тем актеры в спектакле скорее манекены, чем живые люди».

Я отвечал, что это правда, что надо достичь *объема*, но теперь почти разучились его достигать.

Теперь режиссер и актер, дай Бог, чтобы схватили какой-нибудь стержень, но обживают они его с трудом и муками. На Гаева в Москве, пожалуй, есть один Смоктуновский, а остальные возьмут лишь одну черту, если вообще возьмут. А на Таганке откуда Гаев?

Трактовка исходит часто не только из современных *задач*, но и из современных *возможностей*. Режиссер, как и скульптор, работает в материале.

И вот получается спектакль, в котором общее решение не вытекает из объемной, живой ткани, а становится плодом лишь какого-то искусственного *построения*. Это, конечно, так.

Однако в этом, на мой взгляд, есть и некое достоинство. Явно иной человеческий материал, чем тот, что был в эпоху Чехова, диктует как бы не просто исторический, классический спектакль, а экспериментальный, приближающий старую пьесу, так сказать, к сегодняшней фактуре; и физической и духовной. «Вишневый сад» становится как бы совершенно новой пьесой, к тому же написанной прекрасно.

Разумеется, чеховеды от вольности этой приходят в раздражение, но со временем они привыкнут, ибо человек 80-х годов XIX века уже никогда не воскреснет. Правда, будут таланты, способные в большей или меньшей степени проникнуть *туда*. Однако, скорее всего, талант будет включать в себя не только возможность проникнуть

в то, — он еще будет выражаться в способности ощутить современное отношение к старым проблемам и ситуациям.

Софокл уже, вероятно, никогда не будет поставлен так, как он шел в его время. Чехов — как при Чехове. Да и не нужно.

Хотя, конечно, стремиться к объему все равно необходимо. И тут выступавший на обсуждении литератор, сказавший о марионетках, конечно, все-таки прав.

Впрочем, что такое объем? Это, быть может, смелое оперирование ролью, это абсолютное владение ею. Это умение раскрыться в ней полностью *самому*. Вот уж прав был Станиславский, придумав знаменитую формулу — «я» в предлагаемых обстоятельствах». Предлагаемые обстоятельства вроде остаются в пьесе все те же, а «я» вечно меняется. И если это действительно «я», а не что-то мало определенное, то это «я» должно раскрываться, смело толкуя по-новому все, что вокруг него.

Работа на Таганке была тяжелой. Трудно приходиться в театр с совершенно другим почерком. Только множество поставленных спектаклей позволило мне делать там что-то *свое*.

Пожалуй, не будь я известен им своими другими работами, я не был бы понят. Иногда я снова чувствовал себя, как когда-то на первых своих репетициях.

На Таганке другие привычки, другой характер репетиционной работы, совсем иная сцена. Манера игры другая.

Их частенько обвиняют в голой форме; но по сути — они гораздо больше реалисты, чем многие из нас.

Это вообще очень интересная тема. Они совершеннейшие реалисты, даже иной раз достаточно элементарные.

Это парадокс, но именно я им казался формалистом. Моя условность иногда казалась им «неуловимой», они привыкли к более весомой, открытой условности.

Но эта их условность жанровая, что ли. А тут, по их мнению, — какой-то «абстрактный психологизм».

Они беспокоились: не будет ли скучноват мой внутренний рисунок, не поддержанный многими сильно ощутимыми конкретностями. Впрочем, работали они прекрасно, но кроме актеров, занятых в работе, есть еще не занятые, и есть, наконец, в каждом театре, так сказать, «идеологи» данного художественного направления. О, к ним в руки не попадайся, они что-то другое, не свойственное им самим, иногда принимают *на стороне*, но у себя дома им подавай только то, на чем они сами крепко стоят, хотя, возможно, в свое время они и это с трудом воспринимали. Но потом привыкли, уверовали в успех, и теперь — ни-ни, чтобы ничего другого не было!

Прошу извинить меня, но я вспомнил, как однажды Крэг захотел поставить спектакль у Станиславского. И что из этого получилось. В продолжение этого своего шуточного сравнения скажу, что я почувствовал себя, скорее, Станиславским у Крэга.

Только своеобразие ситуации было в том, что «Крэг», при всех своих *ширмах*, любил сочный быт, а «Станиславский», при всей любви к *психологизму*, тяготел к непонятной «Крэгу» условности.

Одним словом, не разбери поймешь!..

Однако я хочу повторить, что мои сравнения шуточны.

Тяжелее всего было актерам, потому что выстоять в *своем театре* часто труднее, чем выстоять *перед публикой*. Ведь надо еще к этой публике прорваться через своих, не потеряв веры в то, что делаешь.

И все-таки, кажется, мы к ней прорвались.

А теперь я снова на Малой Бронной.

Когда постранствуешь, воротишься домой...

Известных киноартистов называют «звездами». И вывешивают афиши с их портретами. Но я всегда с некоторым недоумением взираю на то или иное лицо. Отчего именно этот актер звезда? Оттого, что часто снимается? Но звезда — это, по-моему, актер или актриса, принесшие нам целый мир. А эта звезда — просто плохой спутник, и только.

На фестивале не так давно шел итальянский фильм. Он шел вторым за этот вечер, и все порядком утомились. Первая картина была серьезной, с интересным сюжетом и хорошими артистами. В перерыве все мы думали: не пора ли уходить домой. Но фестивальная горячка волей-неволей захватывает, и ты, посомневавшись, идешь опять в душный зал.

Начался новый фильм. И сразу же появилось лицо мужчины, очень измученное лицо. Сказать, что оно было выразительным, — мало. Оно предвещало именно *целый мир*. Актер играл слепого человека. И делал это не то чтобы искусно, так было бы просто пошло сказать. Это был мученик. И мучитель одновременно. Это был очень жестокий мужчина, крутой, бешеный. Он оскорблял или дрался, но его глаза, смотревшие мимо, были ужасны. Он доживал свою жизнь. Он буянил, зная, что завтра покончит с собой. Быть калекой — его не устраивало. Но когда пришло время и друг его, тоже калека, убил себя, а следом должен был выстрелить он, он испугался. Это было позорно. Но он не сумел застрелиться. Даже такая жизнь оказалась ему дорога.

Его играл Витторио Гасман. Я много слышал о нем, но видел впервые. Дон Кихот какой-то *по стилю, масштабу*, по смелости красок. Высокий, как палка, худой, с таким энергичным и резким лицом.

Быть актером характерным — трудно. Но за острой и резкой характерностью так прекрасно и сильно выразить драму — трудно вдвойне. Таких актеров меньше, чем пальцев. Вот это — звезда!

Он приковал внимание с первой минуты. Вся усталость от прежнего фильма прошла. И теперь мы следили только за *ним*. Без него этот сюжет был бы, возможно, немыслим. Он и написан, наверное, был для него.

Звезда — это прежде всего очень сильная индивидуальность. Артист может быть мягок, как Мastroянини, или резок, как Гасман. Но каждый из них — это *тема*. За спиной у звезды к тому же должны быть *роли*. Эта тема должна в ролях прозвучать для общества. И отклик иметь серьезный. С приходом в искусство такой-то звезды что-то должно меняться в нашем сознании. Через роли этих артистов мы должны оттачивать наши чувства и ум.

Нельзя называть звездой лампочку в коридоре. Хотя и лампочка тоже нужна. И слово «лампочка» — тоже хорошее слово.

Забавно, но я только что закончил фильм с Плисецкой, с той самой Майей Плисецкой, которая танцует, и так хорошо танцует. Но тут она не только танцует, а еще и играет драматическую роль Полозовой из тургеневских «Вешних вод». Ну, и танцует, конечно. Это была *ее* идея. Сыграть драматическую роль и станцевать балетную партию в одном и том же спектакле. Она принесла с собой отрывки из музыкальных произведений Чайковского и привела балетмейстера из Минска. «Остальное, — сказала она, — должны придумать вы».

Я по своему обыкновению решил сказать «согласен», чтобы не обидеть ее, а потом открутиться по тем или иным причинам. Я всегда соглашаюсь, чтобы потом исчезнуть, хотя это никогда не получается, а тут уж подавно, ибо открутиться от Плисецкой совершенно невозможно. Ты еще думаешь, что отвертись, а уже идешь почему-то в балетный класс, где она репетирует. И как еще репетирует!

Ну, вот завтра я откажусь, думаешь ты, а сам идешь всего лишь проконтролировать одну из съемок. Буду только осуществлять общее руководство. Но не тут-то было. Через пару дней все это начинает уже привлекать, а там на носу уже монтажный период, от которого не знаю, кто может отказаться, если на пленке у него Плисецкая, Смоктуновский, Андрей Попов, музыка Чайковского, сама же пленка — «Кодак», три хорошенькие монтажницы, ассистентки, администратор, помощник режиссера и директор, который изредка появляется с грозными словами, что закончить монтаж надо к такому-то числу, потому что в противном случае студия не выполнит план. Ты говоришь ему, что тебе плевать на студию, что у тебя чисто художественные задачи, что ты и пальцем не ударишь, чтобы сдать в срок, если это будет мешать качеству, но сам почему-то начинаешь сидеть по шестнадцать часов в сутки в этой душной монтажной и сдаешь на день раньше — по совершенно непонятным причинам.

Затем ты не получаешь никакой благодарности за это, никто будто и не замечает, что ты сдал раньше, чем нужно.

Но вернусь к Плисецкой.

Во-первых, про этот самый танцкласс. Вы садитесь на пустую длинную скамеечку и смотрите, как танцуют две пары. Плисецкая со своим партнером и их дублеры. Не знаю, как обычно, но тут танец ставился на дублерах, а потом в дело вступала основная пара. Обстановка совершенно рабочая. Трудятся, что называется, в поте лица. Дублеры сразу же подсказывают Плисецкой все, что та не успела сразу схватить. Смотрят друг на друга не глаз в глаз, а через огромное зеркало во всю стену. Дублеры танцуют, а Плисецкая смотрит не на них, а в зеркало, где те отражаются. И когда сама танцует, тоже смотрит на себя, как это у нее получается. Когда начались съемки, она говорила, что хочет скорее посмотреть материал. «Я могу сделать все, но мне надо увидеть, что у меня не так».

В балете поражает, как балерина отдается танцу. Вот уж действительно целиком отдается. Каждое па не просто ею исполняется, а она будто бросается в него с головой. Если нужно закинуть руку за голову, то рука действительно *закидывается*. Эти удивительные взмахи руками! Партнер Плисецкой в один из моментов как бы обкручивал ею себя. Он сильным движением рук кидал ее куда-то себе за спину, а ее ноги оказывались у его колен.

Во всем этом — смелость, азарт, легкость и именно *отдача* танцу.

Я подумал, что так же нужно отдаваться в драме, только, может быть, там труднее найти, *чему* отдаваться. Ведь тут есть конкретное внешнее действие. Его надо выполнить. А что нужно выполнить там? Тоже какое-то действие, только оно часто не такое очевидное. Мы его и называем-то *внутренним* действием. И вот сидим, мудрим с сонными лицами. А по мне, его всегда или почти всегда тоже надо выводить *наружу*, в физику, в пластику, чтобы яснее было, *чему* отдаваться.

Однако балет построен на этом, а в драме как будто что-то другое, и не всегда найдешь сразу. И потому анемичность часто. Пассивность. А надо ее избежать. *Драма тот же балет, только еще со словами*. И музыка своя там есть. Рисунок — мелодия.

«Я видел Плисецкую в Белом лебеде, и вдруг эти странные выкрутасы ногами! К чему они?» — сказал мой приятель.

Я не нашелся, что ответить, и пошел домой.

«Неужели, — думал я, — всю жизнь можно жить впечатлением от чего-то *одного*? Пускай даже от Белого лебедя!»

Сюжет французского фильма был в том, что аферист влюбился в продавщицу комиссионного магазина. В магазине этом продавали антикварную мебель. Начало я смотрел с иронией, хотя поражало качество съемок, восхищал цвет и т. д. А содержание, повторяю, вызывало улыбку. И только.

Героиня не появлялась еще, аферист же проделывал всяческие махинации.

И вот однажды он проходил мимо этого самого антикварного магазина, и какая-то мысль о новой афере осенила его. Он стал смотреть через стекло на все эти кресла и некий чудесный столик. А там, в магазине, близко к витрине что-то делала женщина в халатике продавщицы. То ли она расставляла стулья, то ли пыль стирала с них. Она работала, стоя спиной к нам, то есть к витрине, а мужчина с улицы разглядывал мебель, а заодно, конечно, и женщину.

Продолжалось это довольно долго, так что женщина, как бы почувствовав взгляд на себе, обернулась. Я увидел ее лицо и сразу понял, что *надо* смотреть этот фильм. Необходимо смотреть этот фильм, ибо, говоря дурацким языком, такие лица на улице не валяются.

Ей было лет тридцать пять, а может быть, несколько больше. Она была не то чтобы красива, но привлекательна. И не столько чертами лица, сколько тем, что за этими чертами чудилось.

Женщина выглядела слегка усталой, но не очень прятала эту свою усталость и свои морщинки, за этими морщинками скрывалась какая-то доброта, какая-то удивительная порядочность, впрочем, совершенно не вознагражденная.

Ох, это невознагражденное женское очарование. Может быть, оно как раз и есть самое высокое очарование...

Одним словом, я подумал, что, имея артистку с таким лицом, вернее, имея *такую* артистку, можно позволить

себе даже сюжет с аферистом, потому что ерунда оку-
пается какой-то тайной, которую стремишься разгадать
независимо ни от какого сюжета.

Впрочем, я совершенно не настаиваю на том, чтобы
сюжет был пуст. Лучше, если при этом и сюжет будет
хорош, с очень глубокой мыслью.

Феллини строит свои картины так, что
каждый кадр есть *образ*. Его фильм состоит из нескольких
сот живописных картин, каждая из которых способна
соперничать, допустим, с Лотреком. Пространство, ми-
зансцена, выбор лиц, сочетание красок — все есть худо-
жество, и оно, это искусство, уже само по себе волнует
своим совершенством. Содержание, сюжет, все взаимоот-
ношения людей — все выражается через блестящее,
своеобразнейшее видение. Если в каком-либо кадре в поле
стоит стол, то это не просто нужно *для дела*, а это еще и
картина. Нет ни одного чисто служебного, *делового* кадра,
необходимого лишь для сюжетной или смысловой связки.
Если человек идет по улице, то это не только *необходи-
мость*. Тут *такая* будет улица и *такой* человек и *так*
будут найдены все пропорции и все ритмы и краски, что
этот проход станет *графикой* или *живописью*, степень
завершенности которой сама по себе произведет впечатле-
ние. Разумеется, не только Феллини работает таким спосо-
бом. Но у многих других эта образность *вымученна*, она
навязчива, надоедлива. Фильмы, построенные на такой
бушующей образности, утомляют, в них отсутствуют раз-
витие, динамика и т. д. Их творцы как бы боятся пока-
заться бездарными и в силу этого страха придумывают
сверхобразность, от которой мутит.

А у Феллини — она легка, она просто его естество.
Кажется, что он и не задумывается ни о чем, а все само
собой получается, но почему-то получается необычно-

венно, ярко, обобщенно. Наверное, потому, что он — гений. Просто он художествен сам по себе и не художественным быть не может, точно так же как другие при всем желании не могут быть художественными. Их раскадровка, их съемки, их ощущение пространства и мизансцен, их понимание действия — чисто деловые. В кадре, допустим, должны говорить двое — он и она, они должны говорить о том-то и о том-то. И эти двое будут говорить о чем нужно, притом сделают это прекрасно и будут замечательно сняты. И все же кадр этот по каким-то неуловимым причинам сам по себе не станет искусством. Он станет лишь плодом необходимости показать, что, допустим, *он* и *она* встретились и познакомились, а дальше эти двое сядут в машину и поедут куда-то, и будет хорошо снят и этот путь и то место, куда они приехали, но все это притом будет иметь лишь значение *дела*.

Впрочем, я отдаю себе отчет в том, что образность бывает *разной* и часто будто бы «деловой» кадр есть тоже *образность*, только иная, чем у Феллини. Все это так, но я говорю не об этом, а о сотне других кадров, где сидят или стоят два человека в позах, привычных для кино, служебных, так организованных, чтобы видно было и слышно то, что нужно видеть и слышать по смыслу. И только.

Грамотная мизансцена, грамотный «наезд» и отъезд» камеры и т. д.

Нет, *искусство* предпочтительнее. Хотя оно, разумеется, не обязательно противоречит грамотности и деловитости.

И все же оно предпочтительнее одной деловитости, даже если последняя носит весьма профессиональный характер.

Хотя, как я уже сказал, навязчивая, натужная, специальная образность — тоже может осточерть.

Я получил неожиданную возможность целую неделю смотреть хорошие фильмы.

Прежде всего, бросилось в глаза, что они до удивления *разные*. Настолько разные, что каждый раз приходилось привыкать к новой, незнакомой стилистике, к абсолютно иному человеческому восприятию жизни и искусства. Уже сама по себе такая разница очень и очень интересна. Обдумывая все эти непохожие друг на друга фильмы, приходилось удивляться тому, сколь непохожи друг на друга люди, и как, объединяя всю эту непохожесть, должно было бы быть богато искусство. Как просто, кажется, понять эту как будто бы очевидную данность — в мире существует множество разнообразнейших художественных мышлений, и чем больше ты узнаешь об этом разнообразии, тем (о, какая банальная мысль!) ты становишься богаче. Иногда люди по тем или иным причинам сопротивляются познанию чего-то им неведомого в искусстве. От простого ли незнания или от надуманного художественного убеждения человек говорит себе: вот это я понимаю, это мое, а это мне не нравится, потому что оно не такое, как то, во что я уже верю, что я уже люблю. Какое досадное самоограничение.

Конечно, после Феллини нелегко было смотреть фильм, построенный на ином мышлении. Это был американский фильм режиссера Богдановича «Последний киносеанс». Новый фильм долго казался мне бледным, натуралистическим по сравнению с «Клоунами». Но в тот момент (впрочем, надо захотеть, чтобы для тебя такой момент наступил), когда ты постигаешь, что в этом фильме другие законы, — неведомое тебе раньше произведение вдруг открывается и начинает *вовлекать* в свой мир.

Да, конечно, это совсем другой мир, чем у Феллини, но это *мир*, он существует, он есть, ты узнаешь о нем, ты начинаешь его чувствовать.

Потом я смотрел фильм Буньюэля.

Он рассказывал о бессмысленном, абсурдном времяпрепровождении «обыкновенных буржуа». Буньюэль рассказывал об этом по-своему, настолько по-своему, что от одной этой самостоятельности можно было прийти в восторг. Фильм о бессмысленном существовании группы людей был построен как бы на бессмысленной же, абсурдной манере повествования. Страшные, смешные и глупые сны перемежались с кадрами самой жизни, такой же страшной и глупой. Люди все время что-то ели, ходили друг к другу в гости, у всех у них — совершенно дружеские, нормальные отношения, притом до ужаса ненормальные, ибо все они обманывают друг друга, впрочем не придавая этому никакого значения. Нелепица и пустота жизни тут передавались через замечательно выстроенную «нелепицу» всех художественных приемов фильма. Это был гротеск, но совсем неизвестный по другим фильмам, не комедийный, впрочем, и не драматический, а выраженный, если так можно сказать, через абсолютно серьезную *обворожительную нормальность*. И это как бы сверхнормальное восприятие бредового содержания придавало гротеску ранее неизвестный, во всяком случае для меня, оттенок. Насмешка ощущалась в совершенно не насмешливых кадрах. И это не была знакомая манера «держаться серьез», играя комедию. Это была как будто действительно абсолютно нормальная серьезность, и на этот раз благодаря ей я как бы заново постигал абсурдность жизни этих героев. То и дело действие прекращалось, и небольшая компания людей бодро шествовала по бесконечному шоссе, быстро, делово, энергично, весело. А затем, вне связи с этим, снова продолжался простой и нелепый сюжет.

Сзади кто-то спросил: «А что это значит? Тут какой-то символ, но в чем он?» В этом вопросе, к моей радости, не было злости от непонимания — было любопытство. И мне захотелось сказать, что тут все абсолютно просто, что этот бодрый шаг по шоссе есть простодушнейший образ бес-

смысленности и бесцельности их пути, в то время как сами они не чувствуют никакой бессмысленности.

Куда вы так бодро идете? Никуда!

Какое наслаждение узнавать новый художественный почерк.

Нам всем, когда мы зрители, недостает непосредственности. Вместо того чтобы воспринимать, мы стараемся что-то *противопоставить*, мы хотим *оценить* раньше, чем *проникли* в то, что, собственно, следует оценить.

По телевидению показывали сцены из «Кармен-сюиты». В дверях нашей комнаты задержался уже собравшийся уходить гость. Когда Кармен после удара ножом как-то странно сломалась и повисла на руках своего убийцы, мой гость произнес, что для такой пластики больше бы подходила, ему кажется, конкретная музыка. Я подумал: отчего он так спешит, ведь Кармен вот-вот должна упасть и умереть. Разве это не требует внимания? Или хотя бы простой тишины?

Телевизор вообще приучил нас чувствовать себя на высоте положения. Мы смело и громко оцениваем каждое мгновение, не боясь, что слева или справа скажут нам — цыц!

В театре, при живом актере на сцене и полном зрительном зале чужих людей, не очень-то разговоришься со своим родственником-соседом. Но у телевизора не успела показаться героиня, ты уже говоришь, что у этой женщины слишком большой нос, а у героя противная манера размахивать руками.

Насмешливость царит в некоторых домах, когда в них смотрят телевизор. Ничто не сдерживает проявления чувств и оценок. Ты царь, ты хозяин, а эти козявки на экране — беспомощные призраки.

Нет, я не против высмеивания плохого искусства, но привычка повелевать своим телеящиком не кажется мне самым большим признаком самостоятельности.

И не важно, если даже оценки эти верны, сама *манера* мне не представляется симпатичной.

Сам *стиль* застойной болтовни при восприятии искусства мне не очень-то по душе. Ведь чувства воспринимающего должны быть чем-то дисциплинированы, даже, может быть, *облагорожены*. Присутствие многих незнакомых людей внутренне облагораживает смотрящего и слушающего, придает зрелищу какую-то дополнительную ответственность, исходящую уже от зрителя.

А как сохранить этот благородный стиль восприятия, когда ты дома, в домашнем халате, развалясь, смотришь свой собственный телевизор? Неужели эта техника рождает некий оттенок самодовольства?

Я так рьяно стал говорить о телевидении, хотя есть люди, которые и в театре, пускай молча, но ведут себя с той же бездушной поспешностью. Они пришли на «Гамлета», и он должен быть *принцем!* Они пришли на «Отелло», и он должен быть *генералом!* Одному богу известно, зачем им нужен тут принц, а там генерал. Нет, это не принц, говорят они (про себя), и им неизвестно, что сделано это *специально* для того, чтобы сбить привычные, часто элементарно школьные представления. Чтобы дать возможность вдуматься в то новое, что они видят, — и наступило бы хотя бы полусекундное *обогащение*. Хотя бы полусекундное. Но они предпочитают «остаться при своих». В их представлении «Гамлет» — *принц*, а «прочее все *гиль*».

Я слышал однажды, как пожилой певец неестественным для жизни, оперным голосом жаловался на то, что «крикуны» погубили оперное искусство, что теперь надо не петь, а кричать в микрофон и т. д.

Мне хотелось влезть в разговор и сказать, что опера — консервативна и что «крикун» не убьет никакую оперу, если в ней будут хорошие певцы. Но что «крикун» сам по себе не так уж и плох, ибо наряду с оперой родился еще некий жанр, от которого хуже не будет. Впрочем, помимо «Евгения Онегина» пускай будут не «крикуны», а какая-то иная, новая опера. Но что-то нет ее...

...И вот к какому я прихожу выводу. Есть зрительское впечатление, которое возникает непосредственно от того, что идет со сцены или с экрана. На экране, допустим, страдает кто-то, и вы страдаете вместе с ним. Или кому-то весело — и вам становится весело тоже. Но есть волнение, которое как будто бы идет не от сцены к вам, а от вас к сцене. Как будто бы это волнение родилось в вас самих, в относительной независимости от того, что было на сцене или на экране.

Конечно, именно этот плачущий человек на сцене заставил и вас заплакать. И все же вы расчувствовались не только от него, а от чего-то такого, что в этот миг родилось в вас самих, как бы чуть-чуть независимо от него. То ли какая-то параллельная мысль мелькнула у вас, то ли ваше собственное чувство, родственное тому, что сейчас на сцене, подбросило щепку в костер. И именно от этого *своего* в вас родилось переживание, можно сказать, удвоенное, и вы оказались *особенно* увлечены действием.

Мне кажется, зрители, грубо говоря, делятся на две категории. Одни прекрасно смотрят и слушают, волнуются и смеются, но как бы не успевают чувствовать и думать «параллельно» происходящему или, может быть, *встречно*

ему. И тогда эмоциональная волна, идущая от них на сцену,— гораздо меньше. Эти зрители чувствуют настолько, насколько дает им пищу тот или иной материал.

В их сердце как бы не умещается некое «смежное» настроение, которое что-то прибавляет к простому, обыкновенному восприятию. Или это «смежное» настроение, напротив, лишь *тормозящего* свойства.

Кто-то как бы идет вровень с «чувством сцены», а кто-то опережает его или безнадежно опаздывает.

Я не скажу, что эти различные группы всегда стабильны. Напротив, люди в зале внутренне как бы кочуют из группы в группу в зависимости, конечно, от самого спектакля, но и *от них самих*. От того, чем сами живут в этот день, в этот час. В этот раз кому-то что-то запало в сердце, другому же нет.

Я это совсем не затем говорю, чтобы осудить одну из групп. Просто я констатирую факт, что это «расслоение» зрительного зала почти неизбежно.

Утром я пришел в театр, и голова моя была полна идей. Не ручаюсь, что это были хорошие идеи, но их, во всяком случае, было немало. Мы репетировали современную пьесу, она казалась схематичной, и нужно было найти какой-то хитрый ключ, чтобы вытащить все содержание. До этого дня такой ход не давался.

Но вот однажды вечером я что-то, казалось, придумал, теперь нужно было все это лишь донести до актеров. Должен сказать, что приходиться с идеями часто бывает труднее, чем приходиться пустым. Тогда идешь себе спокойно, тебя не волнуют возможные репетиционные барьеры, тебе не кажется, что день предстоит короткий и ты не успеешь сделать то, что задумал.

Это очень неприятное чувство: нести что-то и знать заранее, что будут препятствия, что, может быть, кто-то будет болен, другой опоздает, а третий явится не в настроении. Где-то станет шуметь посторонний, а время уже подойдет к концу. Иногда начинает казаться, что лучше приходиться пустым, как это часто, кстати, делают артисты. Какая вольготность в их приходе утром в театр. Их не тянет груз, который нужно сбросить точно в положенном месте. Они сидят, болтают и ждут, когда им кто-то сделает сцену.

Впрочем, конечно, есть и другие артисты. (Эту фразу я написал уже как бы ради страховки. Вдруг обидится кто-нибудь.)

Так вот, я шел в это утро в театр со своими идеями. В гардеробе было много народу, в том числе и один мой хороший знакомый, пришедший просто меня повидать. Он пришел рассказать, что где-то в поездке с ним вместе находился один человек, бывший на премьере «Вишневого сада». Суть его оценки спектакля заключалась вот в чем. Режиссер, говорил он, построил на сцене кладбище и намекает этим как бы на то, что тонкие чувства все уже умерли, а в наше время остались лишь грубые чувства. Наша эпоха осталась как бы без тонких чувств. Это поклеп на эпоху.

Смешно, конечно, но я расстроился страшно. Утром вообще не следует отвлекаться на что-то, не относящееся к работе. Наверняка полчаса работы вылетят вон. Но люди часто именно до репетиции спешат тебя чем-то расстроить. Приходишь и слышишь голос дежурной: «Вначале зайдите к директору, он вас искал». Войдешь — и тебе наверняка расскажут о заседании, где тебя ругали. Об этом *надо* узнать, но хорошо бы *после* работы. Или, быть может, у одного меня такая повышенная чувствительность? Вряд ли. Других режиссеров не спрашивал, но часто вижу актеров после неприятной беседы — они идут на сцену и плохо слышат, что делают.

Впрочем, в любой профессии так же, наверное.

Но, может быть, ни у кого не зависит столько от настроения, как у нас. И вот я с этой занозой насчет «Вишневого сада» пошел на площадку.

Какой-то актер, конечно, опаздывал. Еще заболела актриса, и директор просил играть другую, меня же просил ей помочь. Я чувствовал, что настроение падает, как давление после инфаркта.

Теперь его можно было бы поднять только чрезвычайным напряжением воли. Но где возьмешь эту волю? «Почему,— думал я,— он решил, что я хороню все тонкие чувства? С таким же успехом он мог бы сказать, что я потопил корабль в «Бермудском треугольнике». Но почему, однако, просто не посмеяться над этим? Да потому, что я знал по опыту, во что иногда отливаются эти глупые отклики.

Между тем шла работа, и я следил за сценой и даже пытался схватить ошибку, и я схватил ее, эту ошибку, и исправил. А потом, когда кончилась репетиция, я подумал о том, что утреннее расстройство — совершеннейшая чепуха. Жаль, что эта простая мысль не пришла ко мне сразу.

Рубенс рисовал женщин *такими*, а Пикассо *иными*. Но разве тот факт, что Пикассо рисует женщину какими-то ломаными линиями, говорит о том, что он меньше Рубенса ценит и любит свою натуру? Просто изменился мир, изменилась жизнь, изменились художественные средства выражения этой жизни.

Карета, запряженная тройкой, не похожа на аэроплан, но оба эти «предмета» рождены из одного и того же стремления к быстрой езде.

1. Петербург. Невский проспект. (Натура.)

Художник Пискарев преследует Незнакомку. Пустынно. Один только Пискарев и исчезающая то и дело женщина.

Закадровый голос по контрасту с происходящим рассказывает о Невском проспекте; о многообразии женских и мужских лиц; о костюмах, изобретательных и модных.

Рассказчик — изредка в кадре — продолжает повествование о прекрасном Невском проспекте. (Тот же актер, что играет Пискарева.) Он то спокойный, даже прекраснодушный рассказчик, то мечущийся по городу человек.

Совсем было исчезнувшая женщина однажды вновь появилась в центре небольшой площади. Зовет Пискарева, танцует, снова исчезает.

Пискарев видит ее входящей в подъезд дома.

Бежит за ней по лестнице.

Захлопнувшаяся перед его носом дверь незнакомой квартиры.

Все это тревожно, в контрасте с легким и веселым текстом за кадром.

2. Комната незнакомой девушки. Разговор. Бегство Пискарева. Приход в свою комнату.

Все почти как в немом кино, с отдельными короткими репликами. А за кадром продолжается рассказ о прекрасном Невском проспекте. Так вплоть до прихода лакея в богатой ливрее.

Лакей передает приглашение от Незнакомки.

Появление Пискарева на балу. Незнакомка теперь в обличье богатой светской дамы. Короткий разговор с ней. Она обещает открыть ему тайну их первой встречи. Потом Пискарев ищет ее среди гостей, она исчезает снова.

Пискарев просыпается дома в ярости на себя, что проснулся. Пытается снова заснуть, чтобы сон продолжался, но снятся ему только какие-то обрывки.

Рассказчик (тот же Пискарев) продолжает рассказ о Невском проспекте, но теперь настроение его упало.

Покупка Пискаревым опиума.

Пискарев принимает опиум. Его новый сон о Незнакомке. Его разговоры с ней. Он представляет себя в своей мастерской, тут же и она — его жена.

Его решение спасти ее в действительности и жениться на ней.

3. Снова Невский проспект. (Натура.) Пискарев ищет дом Незнакомки. Не может найти. Вдруг она снова появляется на пустынных улицах. Только теперь это не мрачно, а как бы в предчувствии счастья.

Закадровый текст, напротив, уныл, трагичен. Рассказчик трагичен. А танец весел, весело ищет тот дом наш герой. Нашел.

Ее комната. Та же, что и раньше. Их разговор. Его бегство.

Его припадок где-нибудь в подворотне.

А она на балу, в пышном платье, танцует.

Среди трактовок «Гамлета» была, кажется, и такая, когда показывалась лишь борьба за трон. Между тем как у Шекспира есть, вероятно, много других пьес по этому поводу. А вот того, по поводу чего написан именно «Гамлет», в других пьесах как раз, возможно, нет.

Впрочем, борьба за трон — это хотя бы ясно, а вот бывают «Гамлеты», и чаще всего они именно такие и бывают, когда сложная канва поглощает ясность. Правда, все куда-то при этом все равно движется, движется... Пожалуй, я не знаю ни одного спектакля, по которому я бы хорошо запомнил, про что эта пьеса. Хотя во время самого

вечера в театре на том или ином «Гамлете» мне даже моментами казалось, что я ухватываю некий скрытый смысл, но затем поток как бы слишком знакомого действия захлестывал меня, и именно благодаря этой знакомости, привычности поток этот уже ни о чем не говорил. Так все было известно, и так было много всего в каждом из этих спектаклей, что я лично не успевал по-настоящему сосредоточиться и схватить какую-то особую ниточку.

Впрочем, всякие общие хрестоматийные мысли, возможно, и становились ясны, но эти общие верные мысли здорово стираются от повторения, а новую краску, видимо, не так-то просто «прописать» по старой. Вот и получается серединка наполовинку.

Прежде всего, оттолкнувшись от противного, скажем еще раз, что тут нет никакой борьбы за престол, за власть, тут брат короля убивает самого короля из-за женщины, жены короля, чтобы, став самому королем, взять ее себе в жены. Сын же ее, приехав и ожидая увидеть горе и траур, видит любовь и праздник. Ему такое кажется невероятным. Ему трудно поверить в то, что все это может быть *так*.

Его активность, скорее, активность попытки *понять* что-нибудь, *осознать*, *допустить*.

Впрочем, уже допустив, становишься частью этого мира, а он пришел из другого.

Дядя и мать совсем не скорбят об отце. Потом является Призрак со страшным известием. В этом доме, где все было так понятно раньше, теперь все не так. Впору сойти с ума!

Обычно Гамлет в спектаклях боится быть тихим, он не знает, на что положить строчки стольких стихов, он себя стегает, как кучер стегает лошадь, чтобы быть темпераментным. Он готов захлебнуться в гневе, он протестует, воет, кричит. Однако не рано ли все это? Такая канва ведь слишком готова, известна. Она никому ничего не открывает.

Ибо ему самому ничего не открыла *вновь*. Но именно в этом все дело. Знал мать и отца, *такого* отца и такую прекрасную мать, теперь же видит *другую с другим*. Сердиться? Но, может быть, рано? Ведь это такая ужасная новость, и дальше — всё *новости*, всё в новом свете, как будто приехал не домой, а на Марс. Он смотрит, не верит, хочет думать, будто ошибся. Он совсем не привык сердиться, ибо *впервые* видит дома такое. Может, он сходит с ума?

Нужен конкретный и личный случай, а общие мысли приходят потом, а если они все в готовом виде — грош им цена.

Если бы вдруг пришлось снимать фильм по «Месяцу в деревне», то вовсе не надо было бы переносить на экран разработанный театральный диалог. Раньше я думал, что в кино нужно просто снять (и как можно крупнее) хорошо играющего актера — и все. Но это не так.

...Я сижу у реки и вижу на противоположном берегу палатку. Ее поставили на ослепительно зеленом бугре, среди высоченного леса. Лес, что называется, стоит стеной, и в то же время я могу различить, даже издалека, стволы и ветки деревьев. Листья так расположены, что будто бы до веток не дотрагиваются. Оттого эта стена из леса выглядит одновременно и мощно и прозрачно. Единого зеленого цвета и в помине нет. Чуть ли не каждое дерево зелено по-своему.

Возле палатки несколько людей в пестрой одежде и бегают собаки. А над всем этим такое большое и такое синее небо, что в какую-то минуту начинает казаться, будто все это нереально. Мы, городские люди, привыкли к совсем другой реальности, хотя иногда посмотришь на тот или иной городской пейзаж отстраненно и удивисься его

невероятности. А здесь, на берегу, к которому не так уж и привык, все кажется просто диковинным.

Я невольно чувствую себя Ракитиным, вспоминая, как Ракитин предлагал Наталье Петровне любоваться темно-зеленым дубом на фоне темно-синего неба. Она тогда так зло высмеяла его, а между тем это ведь действительно очень красиво. Я чувствую, что это красиво, и чувствую драматичность положения Ракитина, однако, если бы я сейчас писал о Наталье Петровне, то, вероятно, точно так же как и она, смеялся бы над Ракитиным. Между прочим, моя обязанность как режиссера уметь ощутить *каждого* и никого не оставить, не пропустив «через себя». Так вот, сейчас я Ракитин. Впрочем, разве Наталья Петровна не оценила бы этот пейзаж, будь у нее другое настроение?

Однако я говорил о том, что если бы снимал «Месяц в деревне» для кино, то не ограничился бы, как прежде, одной хорошей актерской игрой.

Я обязательно привлек бы, если говорить высоким слогом, пространство и время.

Разумеется, эти понятия и в театре есть, но там они содержат в себе как бы нечто иное. В театре, например, невозможно передать это ни с чем не сравнимое настроение, возникающее от созерцания далекого пейзажа с людьми.

Достаточно вообразить, что я что-то об этих людях знаю, и то, что я знаю о них, и этот далекий пейзаж, которого они лишь малая часть, будят мою фантазию по-новому.

В театре не покажешь, как Наталья Петровна, Беляев и Верочка запускают змея, а покажешь лишь то, как Ракитин с другими людьми, попавшими «в арьергард», наблюдают за этим.

Современные пьесы, как, впрочем, должно быть, и совсем старые, в которых реализм не боялся самой невероят-

ной условности и тем самым достигал, быть может, еще большей реальности, не боялись бы, допустим, по-своему, по-театральному показать запуск змея.

Но в такой пьесе, как «Месяц в деревне», не новой и не совсем старой, предпочтительнее казалось вместо театрально-условного запуска дать лучше сцену наблюдающего «арьергарда».

Я всегда себя спрашиваю, нужно ли сегодня в подобных пьесах соблюдать эту меру, если я почувствовал возможность изобразить на сцене что-то большее. Нужно ли это? Бог его знает. Эти вопросы не решишь теоретически. Если тебе нужно, если ты почувствовал необходимость, если тебе представилось, как это можно сделать и зачем, то, разумеется, не философствуй, а действуй, потому что нет ничего хуже, чем хватать себя за руки.

А в кино и подавно. Можно даже как бы со стороны змея посмотреть вниз. Конечно, делать это необязательно, но просто средства к твоим услугам. Пожалуйста, если не нужно, не делай, но если нужно...

Хорошо отказываться от средств, если они у тебя под рукой.

А еще лучше, когда ты понимаешь, что они тебе становятся нужными, что ты их можешь включить в свое дело не просто потому, что они есть, что они существуют, а потому, что они уже стали естественной принадлежностью твоего мышления.

«Месяц в деревне» можно было бы начинать с резкой и неожиданной игры в прятки. Играют молодые и Наталья Петровна. Бегают, прыгают, прячутся в самых немислимых местах. Ажиотаж. Коля упал, обиделся. Плач, вопли, азарт. Бегут наперегонки. Все неистовы в этой игре. А потом, когда игра распадется, Наталья Петровна станет мрачной, в секунду.

Это ее участие в игре и эту смену ее настроения видит Раkitин. Нужно только найти, как снять и эту игру и

Ракитина. И если это найдется, то достаточно будет всего двух фраз. Он пускай спросит: «Что с вами?», — когда она мимо пройдет. А она мимоходом ответит уклончиво.

Меня заинтересовало одно общее рассуждение после моего «Вишневого сада».

— Есть, — услышал я, — Общество по охране природы, надо бы установить Общество по охране классики.

Отвлекусь на мгновение от конкретного случая и обращусь хотя бы к Шекспиру. Можете себе представить, сколько за четыреста лет было трактовок «Отелло» или «Лира». Никаких обществ по охране Шекспира, однако, не было. И что же? Выиграл он, Шекспир, или проиграл? Хотя бы одна трактовка поколебала ли некую истину и повредила ли Шекспиру?

Хотя бы одна из пьес Шекспира в конце концов стала хуже от того, что существовал, допустим, 854-й эксперимент?

Нет, ни одна шекспировская пьеса не стала от этого эксперимента хуже, как и ни от одного другого.

Они, эти пьесы, лежат себе спокойно на полке, и в любой момент тот, кто хочет; может обратиться к *словам*. Однако он может обратиться к ним, обогащенный многими *отрицаниями и согласиями* или просто как школьник. Вряд ли стоит доказывать, что обращение, построенное на большом опыте, — *лучше*. Но сколько взрослых людей смотрят на классику, как школьники, — они помнят, что сказала учительница, но сами абсолютно равнодушны, скажем, к «Ревизору» или «Королю Лиру».

Но теперь на мгновение обратимся к Островскому и решим, лучше ли ему оттого, что по его пьесам не сделано столько *разных* спектаклей, сколько сделано по Шекспиру.

Нет, не лучше. Островский идет мало. Нет поражающих нас впечатлений, нет новых открытий.

Правда, Шекспиру уже четыреста с лишним лет — было больше времени для плодотворных экспериментов. Но «Общество по охране Островского», пожалуй, посильнее, чем «Общество по охране Шекспира», если бы такое существовало, и потому я спрашиваю себя, пройдут ли достаточно успешно следующие триста лет?

Теперь я должен сказать, что понимаю: вопрос об учреждении Общества по охране классики стоит не буквально, а фигурально.

Но почему бы рассуждающему так вместо этих фигуральных предложений не сказать лучше несколько слов *о самом Чехове*? Рассказать хоть частицу того, что самому ему стало открываться в Чехове за последнее время. А потом спокойно продумать тот или иной увиденный спектакль, серьезно проанализировав, в чем там дело.

Далеко не всякий сделает это, ибо, будучи неглупым человеком, иной хорошо понимает, конечно, силу своего фигурального предложения и слабость тех буквальных мыслей, которые он сам мог бы высказать о Чехове. Ведь для того, чтобы сказать что-то стоящее, надо этим специально и заново заняться, в это углубиться и обязательно выразить что-то *свое*, но есть столько повседневных обязательств, что по-настоящему вновь не сядешь за чеховскую пьесу. Приходится удовлетворяться тем, что знал когда-то, да и то основательно позабыл.

И вот как раз такому человеку нам тоже хочется что-то открыть, основываясь на том, что именно сегодня мы это изучаем, этим дышим, живем. Только этим. Мне хотелось бы, чтобы он поверил, придя к нам, хотя бы в то, что все им увиденное сделано не от незнания того, что знает он, а вследствие нашего собственного сегодняшнего изучения и прочувствования.

Он может не соглашаться с нами, но зачем же взывать к охране? И знает ли он, что будет, если эта охрана в самом деле включится в действие?

Прежде всего режиссер (я беру не себя лично, а режиссера вообще) станет робеть, как робел много лет подряд. Между тем робеющий художник подобен физику, который боится зайти в лабораторию.

Что ни говорите, а открытия совершают чаще всего неробеющие люди. И плохо было бы Пикассо, Модильяни или Петрову-Водкину, если бы кто-нибудь додумался учредить общество по охране человеческих лиц от «искаженного» их воспроизведения художниками. Впрочем, что я говорю, такие «фигуральные» общества, конечно, были, и какую «пользу» они приносили, тоже известно.

Добросовестный член такого общества может наломать больше дров, чем сам «браконьер». Вот почему мне кажется, что лучше всего — положить на алтарь спора свои мысли о самом предмете. Эти мысли должны рождать ответное творчество, а не тушить его. Скучный пересказ старых истин живому делу театра не приносит пользы.

Я читаю, например, какую-нибудь «охраняющую» статью и сразу ищущу *фундамент*.

Но, когда фундамент убог из-за мелкости знаний о предмете, мне представляется это большим браконьерством, чем сам даже не вполне удавшийся эксперимент.

Впрочем, может быть, я опять брюзжу. Если так — это глупо.

Плисецкая фантазирует: можно поставить фильм-балет по мотивам чеховских «Трех сестер». Я спрашиваю: «А как это делается, как, по крайней мере, пишется либретто?» Она отвечает: «А я не знаю! Давайте, во всяком случае, сделаем не так, как делается. А так, как захочется *нам*».

Мне это очень нравится, и я невольно начинаю фантазировать.

Хорошо бы использовать свою старую идею — начать с того, что сцена полна солдат. Сотня, две сотни солдат, шинели, ремни, фуражки. Лошади. И оркестр. Полк приехал. Праздник.

Но вот все ушли со сцены, и стоит только одна балерина — Маша. И один офицер — Вершинин. Далеко от нее, в углу. Потом — «наезд» на него. Он молчит печально. И затем говорит:

— Тра-та-та...

И женский голос слышится:

— Трам-там-там...

И снова Вершинин:

— Трам-трам...

И тут ударил оркестр — и Машин отчаянно бурный, веселый танец, танец предчувствия счастья, любви.

Потом, когда полк будет уходить, все офицеры и даже солдаты, все будут в белом, в праздничном, и снова — оркестр, шампанское и т. д.

Когда же все разойдутся — снова одна балерина.

И снова танец, танец смерти, вернее, *танец, чтобы не умереть*.

К «Трем сестрам» на телевидении.

1. «Тра-та-та... Трам-трам...» — это я уже описал.

2. Затем можно внезапно, мимолетно показать похороны отца, коротко и страшно. И обморок Ирины, и то, как за гробом шло всего несколько человек. Все это в немом варианте, и только бой часов слышен.

А потом все сидят в комнате, уже год спустя. И так же бьют часы.

— И тогда так же били часы, — скажет Ольга...

Маша свистит. Ее попросят, чтобы она не свистела.

И тут можно медленный, странный танец той же Маши... *под свист!*

3. Внезапное сообщение Тузенбаха о предстоящем визите Вершинина.

Маша между тем надевает шляпу и хочет уйти.

Потом эпизод прихода Вершинина, а где-то Маша в шляпе. Наконец она скажет, снимая шляпу:

— Я остаюсь.

И снова танец-воображение — возможное счастье с Вершининым.

Плисецкая говорит, что танцевать можно даже под текст, как под музыку. Надо попробовать.

Спор Тузенбаха с Вершининым, а Майя Плисецкая танцует себе...

А потом — опять «трам-трам, там-там...»

4. Потом Тузенбах, уже выпив, садится за пианино.

И Маша танцует вальс. Потом — приход ряженых. *Буйство* и внезапный конец веселья. Бобик и Софочка спят.

5. Пожар и Машин рассказ о любви.

Танец ночного кошмара.

6. Полк уходит. Попытка *задержать* Вершинина и танец отчаяния. Упала и вновь встала, упала и встала, вставать все труднее и труднее, но *нужно*.

На ярком фоне, какой бывает в картинах Ван Гога, на ярком фоне, в ярких цветах стоит спиной во весь рост человек. В костюме гвардейца французской армии XVII века.

Камера подъезжает поближе к его плечам и затылку. Молчание.

Человек обернулся, но лицо прикрыто рукой. Только одни глаза видны.

Острые, острые и печальные.

Отвел руку, и мы увидели огромный нелепый нос, неправдоподобно нелепый.

Человек смотрит на нас и слегка криво ухмыляется — вот, мол, какое бывает, ничего не поделаешь.

Он повернулся к нам даже в профиль, чтобы дать понять, с кем мы имеем дело. Ну, мол, понятно? И вяло стал уходить в глубину.

И тогда на переднем плане, на фоне его уже уходящей фигуры, возникает крупный титр: «СИРАНО».

А теперь — история первая. Она происходит в театре. Прекрасный театр, пустой пока и таинственный. Только яма оркестра полна — все тут в сборе, и все настраивают инструменты. И за всем этим шумом слышны обрывки фраз: вы слышали?.. это правда?.. И прочее.

В темную ложу вошел Сирано и уселся в углу.

А за кулисами где-то готовится к выходу Монфлери, тогдашний «великий» актер, толстый, с бабьим лицом, типично «актерским» лицом.

Между тем в фойе уже много публики, разодетой, роскошной, пестрой, и опять обрывки каких-то фраз:

«Как, вы не слышали?.. Это правда?..»

Поднимают в партере зажженную люстру, заполняются ложы, а Сирано так и сидит в полутьме.

Уселись в разных ложах Роксана и Кристиан, в глубине центральной ложи сидит даже кардинал. Где-то все еще шепчутся и о нем, и о том, что сейчас начнется спектакль, и о том, что должно случиться что-то.

Монфлери за кулисами испуганно вертит головой. Весь зал ожидает чего-то. Сирано сидит в полутьме. Ложа, в которой находится он, теперь уже тоже полна.

Наконец стук на сцене — начало спектакля. Монфлери выходит на сцену, все аплодируют, он начинает что-то читать.

И тогда — совсем тихий голос откуда-то сверху из ложи. Сирано сидит спокойно и говорит, что не даст Монфлери играть. Что играть *так*, как тот играет, и то, *что* тот играет, — нельзя, что это противно и что он, Сирано, не позволит все это.

В зале шумят, кто-то важный встает в партере и кричит Сирано, чтобы он замолчал, а Монфлери велит продолжать.

Монфлери продолжает. Но снова тихо, хотя так, что слышно в каждом углу, говорит Сирано. Он предлагает закончить спектакль, а то он будет скандалить.

— А ведь известно, как я скандалю, не правда ли?!

В зале кто-то хочет смотреть дальше, а для кого-то и *это* спектакль.

Но кто-то из важных снова кричит Монфлери, чтобы он продолжал. И он продолжает, косясь, конечно, на ложу. Комедия!

Тогда Сирано выходит из ложи и спускается медленно вниз. Медленно, даже будто бы отвлекаясь.

В зале кричат, смеются, встают. Монфлери продолжает в испуге.

Сирано появляется возле сцены перед партером. Он говорит, что у него с Монфлери свои счеты и третьим соваться не нужно.

Монфлери продолжает читать стихи. В зале бедлам. Сирано, впрыгнув на сцену, как кошка, и вынув шпагу, грозит Монфлери.

Из зала кто-то кричит Монфлери, чтобы тот не боялся.

Тогда Сирано, ставя на авансцене стул, садится, и все невольно стихают. Он говорит, что будет драться с каж-

дым, кто пожелает. Тут же или на улице, как угодно. Однако никто не хочет — бояться.

Тогда Сирано говорит, что будет считать до трех, после чего Монфлери должен исчезнуть. Он произносит «раз» — Монфлери еще тут. «Два» — Монфлери еще медлит. «Три» — Монфлери исчезает под хохот зала.

Кардинал со свитой тихо уходит из ложи.

Сирано садится в какое-то кресло на сцене, устало дыша. Теперь он — усталый и загнанный волк.

Ну а сейчас вторая история Сирано, любовная история. С позволения сказать, любовная. Ибо о подлинных любовных историях этот носатый поэт мог, конечно, лишь мечтать.

Итак, он любит Роксану, свою кузину притом. Ее он знает с детства, еще когда был мальчиком, а она — совсем маленькой девочкой. Тогда они были вместе, а теперь на эту женщину смотрит любой мужчина, но не он, Сирано, ибо — *нос!*

Однако бывает, что и у *носатых* людей теплится хоть какая-нибудь надежда. Тем более что после предыдущих шумных событий, в которых Сирано участвовал, она неожиданно назначила ему свидание.

Кто знает этих женщин, быть может, известность мужчины снимает отвращение к нему.

И вот Сирано пришел в эту кондитерскую, о которой написала ему Роксана.

Ну, разумеется, кондитерская, кухня кондитерской, повара — все это для кино. И все это, теперь я знаю, надо использовать. В кино даже фактура фона так важна, а уж если найдется хорошее место действия...

Однако кухня кухней, а Сирано *ждет*. И каждые полминуты спрашивает, который час. И каждые полминуты Рагно (кондитер) бегает смотреть на часы.

Только отчего у нас сразу все так бывает ясно: кондитер, допустим, Калягин — смешной парик, толстенное милое лицо, — смешно роняя противень с печеньем, бежит смотреть на часы... Впрочем, Калягин — очень хороший артист.

Но делать надо именно то, что «не ясно», то, что спрятано, и то, что важно. А важно — что этот носатый ждет и не знает, зачем Роксана его позвала. А кондитер чуток и видит, что друг его беспокоится. Потому ожидание это не столько забавно, сколько *тревожно*.

Тогда — пускай эта кухня, и повара, и падение тарелок. Но чтобы верно были направлены все переглядки и все падения тарелок туда, куда нужно, не на смешное, а на такое, что нам, всем людям, бывает знакомо по жизни, но что забываешь, когда начинаешь «творить».

Сирано ждет Роксану. Она зачем-то ему написала. Что-то ей нужно. Который же час?

Только без четверти? Боже!

Правда, я знаю теперь, что нельзя снимать лишь *служебно*, лишь только *по делу*. Нужно снимать свободно, с азартом, с захватом *всего*.

Но и эту тревогу не потерять.

И вот — приходит Роксана.

Всегда в искусстве прекрасно то, что пока еще *тайна*, то, чего мы *ждем*.

И потом, когда тайна эта раскрыта, замечательна должна быть *найденная оценка*.

Вот вам, пожалуй, и все секреты или, во всяком случае, почти все.

Тут тайна в том — зачем пришла Роксана. Тайна для Сирано и для нас. Для нее же не тайна, ей ясно, чего она хочет, но это желание интимно, секретно, его не выпалишь сразу.

И вот идут разговоры о том о сем, начиная чуть ли не с воспоминаний детства.

А мы вместе с ним все ждем и ждем, для чего все это.

И тут он стал *ошибаться*: та надежда, что теплилась в нем, стала расти, расти, любовь показалась ему возможной, ему показалось, что все это *про него*. И когда он совсем уверовал в это, Роксана сказала о смысле прихода.

Сказала, что любит другого и чтоб Сирано *того* защищал.

И тут наступила *оценка!*

Когда-то Берсенев в это мгновение долго молчал, а потом отходил в другой конец сцены спиной, как-то странно ступая, шел, как будто только на каблуках. Ничего не помню в этом спектакле, а этот уход спиной от Роксаны помню.

Но недавно я видел актерскую кинопробу — как раз разговора Роксаны и Сирано. Может быть, это была лишь проба костюмов, грима, прически — не знаю, но я все ждал, как будет снята *оценка*. И в этот момент то ли проба закончилась, то ли что-то еще случилось — оценки не было *никакой*.

А потом соберутся гвардейцы и станут просить Сирано прочитать вслух стихи. И кто-то будет стыдить Сирано за то, что он при всех такой *мрачный*.

И тогда он с трудом приступит к стихам. Он прочтет свое знаменитое:

«Мы все рождены под полуденным
солнцем
И с солнцем в крови рождены...»

Только обычно при этом впадают в риторику. Но если попробовать эту риторику пропустить сквозь оценку сцены с Роксаной — вот получится сложная смесь.

А в дальнейшем Сирано будет рассказывать в кругу друзей о вчерашнем, а *тот*, кого любит *она*, будет все время вставлять «про нос». И Сирано узнает, что это *тот самый* парень.

Пускай кругом опять будет кухня и повара, и гвардейцы, и «весь набор».

А когда его оскорбит еще и *другой* мушкетер, Сирано с огромной силой ударит его и снова опустится в кресло, как в прошлый раз, и мы опять увидим, *как он устал*.

Разговор со Смоктуновским. Говорит, что за последние годы устал, измучился оттого, что режиссеры требуют форсировать, играть и репетировать на пределе, что они требуют выплеска всего темперамента, какой только у тебя есть, и т. д. и т. п.

И в конце концов приходит опустошение, оскудение организма, чувствуешь себя выпотрошенным. Он говорит, что завидует французам (речь в данном случае идет о гастрольях театра Барро), где самые драматические ситуации играют легко. Где актер играет так, что не чувствуешь его предела. Нужно, считает Смоктуновский, научиться легко выражать самые острые переживания.

Я слушаю и соглашаюсь, хотя сам принадлежу к числу тех режиссеров, которые требуют форсированности.

Я думаю о том, что эти требования полнейшей самоотдачи являются следствием расцвета в определенные годы ремесленничества, холодности и равнодушия в актерской игре. Ремесленничество, впрочем, и теперь в какой-то степени существует, но для тех, кто прошел школу сценической самоотдачи, разумеется, должен наступить момент нового мастерства, когда драматическое можно будет передавать легко, не надрывно.

Даже в таком спектакле, как «Отелло», думаю я,

хорошо бы достичь этой легкости, даже воздушности, без которых Шекспира просто «не проглотить».

Однако французы французами, но есть ведь и другие школы. Не стану трогать нашу, но вот, допустим, американцы. Легко ли они выражают в искусстве сильные страсти? Пожалуй, нет. Даже в кино, где можно работать, кажется, с меньшей затратой, чем в театре, ибо снимается лишь *кадр*, американский актер выплескивается предельно. Я вспоминаю хотя бы Марлона Брандо.

Впрочем, бывают, возможно, не только разные школы, но и разные индивидуальности. И любое общее правило, пожалуй, не годится. Вместе с тем именно для себя я считаю теперь необходимым нахождение *легких* средств для передачи самых тяжелых сценических мгновений. Поэтому я соглашаюсь со Смоктуновским.

Пишу после плохой репетиции, чтобы привести мысли в порядок.

1. Начало второго акта (по Шекспиру — третий, четвертый, пятый).

Кассио убежал, увидев Отелло. Тот сел за стол работать. Его спина видна в глубине сцены.

Яго у рампы, смотрит долго на эту спину, вынул нож, примеривается как бы в шутку, разбежался, вскинув руку с ножом, засмеялся, пошел обратно.

Вошла Дездемона, желая разыграть Отелло. Он услышал шаги, обернулся, она испугалась, оба смеются. Шутят. Она играет в начальницу. Он играет в ревнивого. Но посерьезнел, когда пошел разговор о прощении Кассио. Она, рассердясь, хотела уйти, он, догнав ее, обещал все выполнить.

Долго потом, после ее ухода, Отелло сидит и молчит.

2. Опять ушел работать. *Спина*. Яго по-прежнему смотрит на эту спину.

Первые его вопросы — вопросы человека, решившего открыть следствие. Недоумение Отелло. Он выговаривает своему помощнику за неясность его речей. За излишнюю таинственность.

Тут у Яго большой, с развитием, кусок *отказа говорить*. И даже когда он что-то говорит явно и хочет, чтобы Отелло услышал то, о чем он говорит, Яго делает это через форму как бы активного отказа говорить, отказа выдавать что-либо из своих тайных подозрений.

Хотя речь уже шла и о ревности, Отелло искренне не понял Яго. Он подумал, что тот, может быть, что-то знает о каком-либо военном заговоре. Но каким образом он приплел сюда ревность? Отелло в гневе ушел, оборвав разговор.

3. Уход Отелло Яго использует по-своему. Мол, он не хотел говорить, но раз Отелло так непримирим к недоумкам, ему, Яго, теперь открыт путь к правде, и он ее скажет. Нужно суметь сыграть этот переход к решимости сказать «правду» после долговременного отказа вообще что-либо сообщать.

Наступает фактически первая пауза.

Отелло только тут по-настоящему *услышал* Яго и понял, о чем идет речь. Ошеломленный, он опять появляется и приближается к Яго. Яго не хочет смотреть ему в глаза, прекрасно разыгрывая скромность: ведь речь идет об измене жены Отелло.

«Ты вот о чем!» — говорит Отелло после очень долгого молчания.

Эта фраза подготовлена всей паузой, однако ее мало просто произнести, ее надо сыграть, эта фраза должна

вылиться, вырваться. Речь идет о тех страхах, которые были глубоко заложены в Отелло и тут же оправдываются. В этой фразе — вырвавшаяся наружу невероятная боль, хотя Отелло и старается себя сдерживать.

Далее, Яго должен соблюдать необычайнейший такт, он делает вид, что все уже сказано, не лезет с нравоучениями, напротив, опять как бы отказывается продолжать беседу, ибо все ясно.

А Отелло должен обрывать Яго, даже при всем показном такте того, ибо действительно ему все ясно и слушать дальше — оскорбительно.

Но, когда Яго хочет уйти, Отелло останавливает его. Он с трудом выговаривает ненавистные ему слова о том, что разрешает *следить* за Дездемоной. Яго этого ждал.

4. Реплику о том, что он *черен* и что *постарел*, Отелло может говорить, не оставшись один, а *в порыве*, обращая эти слова к Яго как к другу. Это признание тайных предчувствий возможной измены жены.

Впрочем, может быть, Яго уже ушел.

5. Входит Дездемона. Отелло резко закрывает лицо руками, а Яго, если он еще здесь, остается как бы его защитником от предательницы.

Дездемона чувствует тайну и со страхом расспрашивает Отелло, пытаясь понять, что случилось.

Реплику «прости меня» Отелло может сказать в ином, не буквальном смысле, прося прощения не за данную минуту.

Он как бы просит простить его за то, что заставляет ее мучиться с ним, *черным и старым*.

Дездемона решает, что он заболел, и бежит за повязкой или лекарством, за чем-то, что могло бы помочь.

Он долго стоит с повязанным на лоб мокрым платком,

потом снимает его и, отложив, уходит, боясь взглянуть на жену.

Дездемона, взволнованная *неясностью* происходящего, идет за ним.

6. Надо, вероятно, ту сцену, когда Эмилия находит платок, начинать не сразу, а после маленькой передышки, чтобы предыдущее улеглось, ибо в нем было столько напряжения, что зрители не успевают включиться полностью в новый поворот.

Надо найти *начало* новой сцены, чтобы она не висела на хвосте предыдущей.

Еще издали Эмилия увидела, что что-то лежит на полу. И, подойдя, подняла платок. Должен начаться естественный, хотя бы по затраченному времени, процесс осознания удачи такой находки.

Ведь Яго как раз просил украсть этот платок. Лежит тот платок, который так просил украсть Яго. Вот он будет рад! Вот будет для него сюрприз!

Но Яго в эту минуту занят другим, он не оценивает сюрприза, жена раздражает его неуместностью своего пребывания тут. Надо точно сыграть весь процесс этой оценки, со всеми ее изгибами. Это должен быть маленький и законченный шедевр ведения диалога.

У Эмилии сюрприз. Яго вначале ее не понял. Эмилии больно, что муж не приемлет ее, даже когда есть *сюрприз*. Наконец он осознал, в чем, собственно, дело, но вместо благодарности стал угрожать ей, что будет плохо, если она об этом кому-нибудь скажет. Тогда Эмилия стала его просить не использовать эту находку для чего-то дурного. Он выгнал ее. И тут же с готовностью встретил вошедшего мавра.

7. Начинается вторая важная сцена Отелло и Яго. В ней опасно играть расстройство Отелло *вообще*, его муки

вообще и т. д. Тогда все скоро наскучит, ибо будет *однообразным*.

Тут надо найти конкретность, данность, точный пункт уже начавшейся болезни.

Он в том, что Отелло вышел с ощущением, будто попал в какой-то капкан, застенок, и *виной тому — Яго*.

Что ему нужно теперь? В нем, как ни странно, весь темперамент направлен не против жены, а *против Яго*. Он весь кипит против Яго. Нужно что-то высказать Яго. Чтобы тот знал, что он сделал. Кто просил его говорить эту правду? Не всякая правда нужна.

Яго бурно реагирует на это отрицание необходимости правды. Яго воспринимает слова Отелло так, будто это измена их идеалу служения правде.

Тот, кто правдив, — сейчас против правды. А лжец — за нее.

8. Сложен переход Отелло от предыдущей сцены к монологу — прощанию с прошлым.

Нельзя *окончательно* прощаться.

Иначе что же делать в последующих моментах прощания? Надо как бы *примериваться* к тому, что все прекрасное, чем он жил, уже позади. Это тонкий кусок, и надо найти путь, и ритм, и смысл перехода.

9. А затем — новый ход.

Отелло вдруг реально представилось, будто Яго *коварен*. Тогда он бьет Яго, предупреждая его этим *малым*, что в случае, если Яго соврал, ему грозит нечто *большее*.

Яго клянет себя за то, что он, наивный дурак, решил сказать начальнику правду.

И простодушный мавр начинает снова выпрашивать.

Яго вмиг, как боксер, увидав, что противник открылся, наносит удары. Он говорит *об уликах*.

Всё! Больше сомнений нет. Теперь Отелло прощается с прошлым уже *окончательно*.

Оба клянутся мстить.

Мокрый от напряжения, усталый, как после тяжелой работы, Яго остается на сцене один, отдыхает.

10. После почти молниеносной передышки следует новая тяжелая сцена, ведь у Шекспира каждая сцена — как лавина. Только бы не утомить публику однообразием, все рассчитать, при высоком, конечно, чувстве.

Итак, Дездемона, которая оставила Отелло в прошлой сцене в состоянии какой-то, как ей казалось, начинающейся болезни, теперь бежит к нему, чтобы узнать, как он себя чувствует. Однако Отелло больше не выглядит больным.

Совсем другое начинает беспокоить Дездемону.

Отелло ведет разговор с ней в неизвестной ей ранее манере. Он как бы на что-то намекает, что-то хочет сказать скрыто обидное. Говорит, что ее влажная рука — признак изменчивости натуры, и т. д.

Тут Дездемоне чудится уже не болезнь, а некая ранее неизвестная черта характера ее мужа. Неприятная черта. Деспотичность, что ли?

И она оказывает ему легкое, но определенное сопротивление.

Между тем как для Отелло ее сопротивление является доказательством не скрываемой ею измены.

11. В результате эта сцена с мужем для Дездемоны еще более таинственна, чем прежняя, когда Отелло казался больным. Он так изменился за короткое время, что только его внешность свидетельствует о том, что перед ней Отелло.

Это непосильное постижение таинственного сценически должно быть интересно, волнительно.

Яго переводит такое постижение в реальное русло: значит, что-то случилось по военной линии, говорит он.

И Дездемона бурно подхватывает эту версию. В ней — спасение.

Эту радость выхода из тупика непонимания можно будет сыграть впоследствии резко, бесстрашно.

Дездемоне после мрака неясности вдруг показалось, что есть разгадка. Она уверовала в то, что это разгадка истинная.

12. Ради небольшой передышки идет сцена с Бьянкой, в которой тем не менее нужно точно прочертить все, что касается платка. Да к тому же выстроить человеческие взаимоотношения Бьянки и Кассио.

13. И тут наступает один из самых трудных моментов акта, ибо акт переваливает на вторую половину, нужны новые средства для поддержания внимания, для развития действия, и так достаточно напряженного.

Снова появляются Отелло и Яго. Идет их третья сцена.

Отелло чуть ли не *бежит от Яго*. Он хочет спастись от новых сведений. Яго настигает его своими сообщениями и доводит до обморока.

Это надо сделать как *вихрь* — до обморока, а потом — остановка.

Яго зовет Кассио посмотреть на Отелло, лежащего в обмороке.

14. Затем новый вихрь — запрягать мавра в засаду и заставить *подслушивать*.

Тут надо пускать в действие все владение ритмом и формой, ибо, если все будет держаться только на одной игре, — боюсь, будут *повторы*.

Надо выдерживать страшный *ритм* до прихода Лодовико, а тогда уже сильно приостановить, загнать все вглубь, до удара по лицу Дездемоны.

15. Если эту сцену провести в нужном накале, то последнюю четверть акта снова можно давать менее театрально, более человечно, интимно, с постепенным нагнетанием трагического к финалу.

Говорим о математике высшей или низшей, но ведь есть еще такое понятие, как *полет*. И когда тебе за пятьдесят, хочется хоть немножко попробовать полетать, а не высчитывать. С этой точки зрения смотрю теперь часто на все, что сделал раньше.

Снова как будто нарочно, для необходимого продумывания, передавали наш телефильм «Таня». Слишком мало размаха, слишком мало неожиданных сопоставлений, слишком мало внезапных, будто бы совсем ненужных отвлечений. Все чересчур *скромно*. В этой скромности есть, конечно, своя определенная правда, однако она не исчезла бы, если бы скромность эта и психологичность были бы лишь одной из составных частей всей вещи. Все это неплохо, быть может, но *скованно*, скромно. Конечно, все возможности иногда используются и отвратительно, но не желать *всего* из одной боязни быть отвратительным — тоже ведь бог знает что.

Таня и Герман сидят в арбатском дворе, но ведь двор этот можно было так хорошо обыграть. Столько найти в нем смысла, зримого смысла. Столько живописности выжать из этого дворика! Нет, не той живописности, какая уже была и какую можно себе представить, а своей, мной лично прочувствованной.

Разве не понимал я этого, когда снимал?

Помню, я плохо себя чувствовал, я серьезно заболел тогда, как раз в это время я слег в больницу, и даже без меня там доснимали, в этом самом дворике. И все же не в этом дело.

Вероятно, я не понимал до конца — *что* можно в кино и *как* можно.

Весь этот тяжелый съемочный труд так утомляет, особенно театрального человека, весь этот чудовищный выезд на натуру, с нетрезвыми нередко людьми, а главное, с людьми, часто на площадке лишними, ненужными, создающими лишь суетоку.

Этот выезд, когда приличного снега нет, когда слякоть вместо снега, когда зимой идет почему-то дождь, а ждешь хорошей зимы, настоящей зимы, которая так нужна... Эта слякоть, когда промокают провода и осветители говорят, что нельзя зажигать «диги»...

Когда вспоминаешь весь этот выезд на натуру, то вспоминаешь и то, что искал тогда невольно, как быстрее это сделать, как проще *выйти из положения*.

Требуется мужество, чтобы выстоять эти дни и снять как нужно. Но для этого она должна еще быть, твоя *максимальная* идея, для которой стоило бы выстаивать. Идея не скромная, не от бедности, а от всей широты и мощи возможностей человека и возможностей природы, среди которой ты вдруг на съемке оказываешься.

От всей *твоей* фантазии и большого знания, чего тебе, собственно, *нужно*.

Теперь, когда прошло время и смотришь работу повторно, ругаешь себя за *скованность*, хотя в фильме есть и мое, то, от чего и сейчас бы не отказался. Но об этом как раз и не стоит писать. Если кто-то из посторонних, кто смотрел, почувствовал это, то и прекрасно.

Я где-то когда-то прочел или кто-то когда-то сказал мне, что Крэг в своем «Гамлете» хотел, чтобы Дункан выходила на сцену в каких-то важных местах и делала «позы». О, значит, у всех этот порыв — прорываться сквозь *скованность* средств!

Надо владеть психологией, но и всем остальным и варьировать смело. Но про какой же свой фильм или спектакль я скажу когда-нибудь, что он *таков*? Нет, элементы

все есть, но где же все они сольются в мощный общий удар? Во сколько это бывает лет? В шестьдесят? Или, быть может, те годы, когда бывает такое, уже прошли?

У Арбузова где-то, в каком-то доме на большой дороге, неожиданно съезжаются Герман и Таня, но, так и не увидя друг друга, разъезжаются.

Ах, как, наверное, это можно было бы снять! Вот-вот, кажется, увидятся они, еще секунда, и встреча эта произойдет, ее ведь надо долго готовить, эту встречу, широко готовить и найти эти дороги, и эту автомашину, и эту телегу и показать наконец, как они съехались было, но и не съехались же. А у меня — раз-раз, все в кулачке, все на маленьком пяточке павильончика, потому что где-то в мозгу сидит заноза, что ничего и не нужно, что с помощью одних только актеров можно все сделать.

Можно. Но не все!

Хочу быстро записать несколько слов, ибо лето кончилось и начались адовы дни. «Отелло» уже вышел, и меня разрывают разнотолки. Редко кто порадует меня таким мнением о нашем спектакле, какое я хотел бы услышать. Основное неприятие идет в отношении роли Отелло. (Хотя справедливости ради скажу, что по адресу Волкова я слышу не одну только критику. Попадаются и такие, кто понимает его игру и соглашается с ней.)

Основные возражения идут, разумеется, по той линии, что наш Отелло *опрощен*. Что в нем нет того величия, пускай не внешнего, а «хотя бы» внутреннего, какое есть у Шекспира.

Конечно, можно было бы спорить, в величии ли тут дело и есть ли это величие у самого *шекспировского* Отелло. Но в этом споре я бы все равно проиграл, ибо, даже если я прав, противников *такого* осмысления текста

найдется столько, что сам Шекспир отступил бы перед величием их выдумок. К тому же теоретическая мысль, не доказанная сценически, не воздействующая должным образом на эмоции или хотя бы на сознание зрителей, стоит немногого. Напомню только, как Яго говорит об Отелло, что тот неотесанный кочевник. С одной стороны, вполне цивилизованные люди, правда, весьма разные, с другой — с нежной душой, но «кочевник». Разумеется, в этом очень простом человеке должен быть душевный аристократизм, но именно *душевный*, и никакой другой. Впрочем, я сознаю, что Волков до такого аристократизма, вероятно, не совсем дотягивает, и оттого замысел «опрощения» Отелло легко подвергнуть сомнению.

И все же мне дороги те, может быть, не очень уж многочисленные отзывы, в которых я чувствую понимание нашего восприятия этой пьесы, заключающегося в том, что в спектакле на наших глазах должна раскрываться простая механика уничтожения чистого и в чем-то слабого человека. В этой пьесе рассматривается механика зла, уничтожающего таких, как Отелло, людей.

В этом, на мой взгляд, все дело, хотя у каждого критика найдется своя точка зрения, которую он станет выдавать за общую и единственную.

Моя точка зрения совсем не единственная, но мне она дорога.

Известно, что Отелло доверчив, но почему он доверчив именно к Яго, а не к Дездемоне или к Кассио? Я уже в самом начале задавал этот вопрос.

Почему он доверчив к тому, что есть зло, и недоверчив к тому, что *добро*? Неужели Дездемона или Кассио со всем их очарованием не способны вызвать в нем доверия, если уж он такой доверчивый? Ведь их невинность так очевидна, если судить даже по одному их облику. Неужели Отелло так слеп, что не способен усомниться в честности своего поручика, который каждый раз прибегает к столь

явно надуманным доказательством? Неужели этот проклятый платок может решить все дело, а глаза Дездемоны — для Отелло ничто? Неужели искренние страдания Кассио и Дездемоны не кажутся Отелло доказательством их невинности? Отчего же так односторонняя его доверчивость?

Может быть, это действительно не доверчивость, а просто грубая и глупая ревность, которую с такой силой хотят вот уже столько веков превратить во что-то более благородное?

Ну что же, все может быть, ведь сам Шекспир уже никогда не объяснит своего замысла. Истории, изложенные на бумаге, без его комментариев всегда будут некоей загадкой. Пускай не абсолютной, но относительной загадкой.

И все же я склонен согласиться, что дело именно в доверчивости, и в доверчивости именно к злу, а не к добру.

Но почему?

Да потому, что существует это изначальное, чуть ли не врожденное чувство неуверенности, чувство неполноценности по сравнению с другими людьми, имеющими хотя бы другой цвет кожи. Ведь приходится жить *среди них*. И полюбила женщина именно из этого чужого мира. Но эта любовь зыбка для него уже по самой своей природе. Он *чужой* ей. И эта подсознательная убежденность его в возможности именно зла по отношению к нему, а не добра — основа его односторонней доверчивости, основа его страданий и страданий других, которые любят его действительно. Это же — основа той страшной игры, какую затевает Яго. Он играет на том, что знает: мир расколот на *своих* и *чужих*, и этот раскол коренится у многих людей в сердцах, и, чтобы уничтожить людей, достаточно нажимать именно на эту болевую точку в сердце.

Но как исчерпывающе, с совершеннейшей ясностью выразить на сцене во всем построении спектакля, в каждом нюансе актерской игры эту, казалось бы, ясную мысль?

Как сделать ее достоянием *всех* без исключения зрителей, а не только тех, кто с открытой готовностью хочет понять нас?!

Когда-то были *Мочаловы*.

Был расчет на то, что они своей игрой *потрясали*. Спектакль мог быть каким угодно, но ради минут потрясения от трагика выдерживали и все остальное.

Может быть, потому, что изменился тип актера или просто запросы стали иными, но мы теперь не надеемся только на темперамент трагика. Да и кто бы мог нас сразить мощью своего темперамента? Кого ни назовешь, каждый вызывает в этом смысле недоверие.

Почему-то и на Западе, где есть, допустим, Брандо или Оливье, спектакли стараются строить не на потрясении от актерского темперамента, а на каких-то иных *сложных* основах. Лоуренс Оливье, например, пока не придумал, что будет играть в Отелло современного негра, не хотел браться за роль.

Новая точка зрения, новая трактовка старых, известных образов стала теперь как бы ведущей тенденцией.

Выигрывают те, которые способны найти для старой пьесы очень доходчивую сегодняшнюю форму и очень близкое сегодняшним чувствам содержание.

Разумеется, и тут необходимы и страсть и темперамент, без этого Шекспир не будет Шекспиром, но качество этих страстей тоже приобретает как бы новый, современный оттенок. Должно приобретать.

Вот почему, приступая к шекспировскому спектаклю, нельзя делать это с чувством какой-то тяжести, с ощущением того, что надо надрываться. С чувством необходимости нести тяжелейший груз.

Даже в мыслях перед началом спектакля нельзя бояться будущего представления, нельзя его внутренне пугаться: мол, Боже мой, опять сегодня будет идти эта неподъемная вещь, которая всех измочалит физически, а результат по сравнению с этой физической нагрузкой будет минимальный. С такими чувствами и мыслями подходить к спектаклю нельзя.

Шекспира нужно как бы обуздать сегодняшними средствами, сегодняшним твоим умением, сегодняшними взглядами, сегодняшними свойствами таланта.

Если его таким образом обуздать не удастся, то Шекспир сам насаждает и погрывает вас. Тогда ни актеры, ни зрители, кроме усталости, ничего не почувствуют.

Вот почему нужно помнить по крайней мере о двух задачах. О том, чтобы каждому из нас было чрезвычайно ясно сегодняшнее наше решение пьесы.

Чтобы мы эту концепцию чувствовали не умозрительно, а *всем человеческим существом*.

А вторая задача — передача ясной концепции *легким*, не натужным способом, когда все построение спектакля и исполнение доставляют радость и удовольствие и зрителю и самому актеру, несмотря на трагическое содержание спектакля.

Теперь, вероятно, требуется об этих двух моментах, то есть о трактовке и о легкости ее передачи, сказать несколько подробнее.

Мы как бы снимаем с Отелло некий привычный налет исключительности, героичности, гастрольности.

Да, говорим мы, он генерал, полководец, сверхклассическое создание гениального писателя прошлых лет — все это так, но для нас в данном спектакле он при всем том совершенно простой, нормальный, хороший человек, доб-

рый, доверчивый до жути, в чем-то даже обыкновенный интеллигент. Ибо наша идея заключается в том, чтобы рассказать, как интрига сшибает с ног не какого-то полководца, а бесхитростного, хорошего человека, как она, эта интрига, его скручивает и уничтожает.

Исключительность, сверхъестественность образов и происшествий мы переводим как бы в более обыденный план, чтобы сбить у зрителей впечатление, что это всего лишь старинная история, когда некие древние турки воевали с не менее древним Кипром.

Нет, перед нами, несмотря на всю историческую достоверность, совершенно понятный человек, который честен, который любит, который ребячливо простодушен, чист и в этой ребячливости — аристократичен. А рядом — другой человек, чрезвычайно земной, реалистичный, как бы знающий цену всему земному и потому *циничный*.

Этот второй человек испорчен жизнью. Он потерял веру и в нее, и в себя, и в удачу. Он наполнен лишь циничным желанием разрушать всех и все низводить до себя. «Я навоз, но и все должно быть навозом».

Но притом он подчиненный, он — внизу. Значит, нужно *скрываться*. Нужно мир *разлагать*, низводя его до себя. Довести разложение до той степени, в которой ты сам находишься. *Высоты* не должно быть.

Высота оскорбляет посредственность.

Надо счастливых людей измучить, сделать навозом. Однако, конечно, *тайно*.

Итак, смысл трактовки — в ужасе *низкой интриги*. Не умственной, а *животной*, плотской.

Нужно Отелло превратить в навоз, низвести до своего уровня. Яго нужно себе самому доказать, что его уровень есть *естественный уровень* и другого быть не должно. Надо растереть и уничтожить хорошего человека, утопить его в своем болоте, разлить его.

Ему самому умереть тоже не страшно. Бойня, кровавое

месиво — его стихия. Он в ней живет и готов в ней сам сгнить, только чтобы и других не было.

Итак — про ужас такого *столкновения*, про ужас такой интриги...

Однако я чувствую, что тут следует оговориться. При всей нормальности и «антиисключительности» Отелло это должен быть *незаурядный* человек, ибо в противном случае все становится непонятным. Пускай это будет не какой-либо «старинный» генерал, но человек существенный, человек, в котором есть свое удивительное содержание. Чтобы новый взгляд не привел к тому, что возникнет просто *распустеха*.

Надо избежать неряшливой несобранности, обыденности. Просто *антитрадиционализм* — это еще лишь негативная сторона дела, нужно что-то к этой традиции добавить, что-то иное *создать*.

И в Яго — не только *злость*, не только мотор интриги. Это объемный тип. *Человек. Живая плоть. Философия*. Чтобы было понятно, что с чем столкнулось.

А дальше — легкость, ритмичность игры, *ненатужность*.

Когда идея становится плотью, ее не приходится *насиловать* пропихивать. Самонадрыв есть обратная сторона пустоты содержания.

Собранность, точность мысли и легкость.

Оливье сказали, что он будет плохим Отелло, ибо у него высокий голос, а у Отелло должен быть по крайней мере баритон. Когда после отпуска все явились на репетицию, у Оливье голос был на октаву ниже.

Оливье занимался! Я читаю и думаю: а может быть, это просто английская народная сказка?

...Легкость — вот что должно быть достоянием даже самого трагического театрального произведения. Натужность, тяжеловесность способны погубить всякую хорошую мысль и хорошее чувство. Особенно в Шекспире. Он необъятен. Или вы обуздаете его, или он задавит вас. Им нельзя овладеть, идя напролом, подчиняясь его требованию — разрывать на каждом шагу свое сердце. Надорвешься, а его все равно не подымеешь. Конечно, надо и плакать, и драться, и падать на землю, но только с огромным *расчетом*. И часть такого расчета, точнейший ритм. Ни одной затяжки, и без них все будет слишком долго. Все переходы от одного состояния до другого — молниеносны. Драма должна *обрушиваться* на вас, а не просачиваться, как вода в засоренном рукомоёмнике.

Да, Шекспир — это буря, а не черная туча, висящая целый день. Это обязательно движение, развитие, изменение. Это обязательно что-то живое, подвижное, изменчивое, а не стоячее болото. Не правда ли, когда разражается гроза, сверкает молния, гремит гром, — во всем этом есть какая-то легкость? Природа не натужно сталкивает тучи и высекает из них огонь. Ей это будто ничего не стоит. Порыв ветра сдвигает огромные глыбы туч, как пушинки, молния держится в воздухе одно легкое мгновение — и нет ее. Шекспиром надо владеть, как ветер владеет тучами. Надо или разогнать эти тучи совсем, и тогда откроется чистое небо, или устроить бурю, грозу, и чтобы шаровая молния попала туда, куда надо.

Вы скажете — это трудно? А на брусках работать спортсменам легко? Чего только не делают теперь на этих брусках! Ведь ловкость обезьяны, прыгающей с ветки на ветку, или легкость белочки — ничто по сравнению с ловкостью и легкостью настоящего спортсмена. И в театре должна быть такая же ловкость и легкость. Но представьте себе неандертальца, который смотрит современную худо-

жественную гимнастику. Представьте себе *то* грубое лицо и тело и *те* ручки и *это* ловкое и умное изящество, и вы поймете разницу между старым грубым спектаклем и тем, каким он должен стать.

Плохо, если, репетируя «Месяц в деревне», мы думаем, что выходим за рамки «любовной пьесы», а сами за эти рамки не выходим.

В первых двух актах, пока тема скрыта, все кажется таинственным и многообещающим.

А дальше, где тема начинает открываться, наступает опасность остаться в пределах любовной истории. Но даже если по-настоящему остаться в пределах этой истории, то и тогда нужно гораздо больше разработать взаимоотношения Натальи Петровны и студента. Однако мы как бы отвергаем такой ход и предполагаем возможность большего смысла через *как бы* любовную историю.

Но это нужно еще *осуществить*, достичь этого *большого* смысла, иначе будет ни то ни се.

Ведь даже и при простой любовной истории есть вещи пока еще недостаточно понятные.

В конце концов оказалось, что Беляев тоже любит Наталью Петровну, как и она его. Это может выглядеть по-мальчишески, не больше: веселился, веселился, а потом вдруг почувствовал что-то смутное, и сердце сжалось.

Так вообще будто бы и написано. Просто что-то случилось внезапное и непредвиденное. Но вряд ли это может быть сегодня интересным без какого-то дополнительного смысла. Ведь должен, возможно, существовать его подспудный интерес к ней уже с самого начала. И не просто к женщине, а к какому-то неизвестному для него миру красоты. Его этот мир тянет, только он думает, что он этого

мира недостойн. И вдруг оказалось, что это возможно. И в то же время совсем невозможно. Тогда — это драма. Теперь он вернется к своему пустому студенчеству, о котором он с иронией говорит. И только. Ведь ему этот разрыв не менее тягостен, чем Пете Трофимову разрыв с вишневым садом. У Пети что-то есть кроме этого сада и Раневской, а у Беляева — ничего.

А сейчас у нас получается, что веселый мальчик запутался было, но вовремя выскочил на свободу. Нет какого-то второго плана, который делал бы эту историю богатой, глубокой.

В первой половине нужна, видимо, не только резвость, но и какой-то еще скрытый план, тайное приглядывание к иной, манящей жизни. Оттого, может быть, такая снисходительность к Верочке. Оттого такие мимолетные, возможно, полусознанные, но все же существенные вопросы по поводу Натальи Петровны. Оттого, может быть, и желание сделать для нее фейерверк.

Сейчас эта сцена — просто разговор Ракитина с легкомысленным, жизнерадостным юнцом. Но ведь это, вероятно, два разных мира. Беляев режв для Верочки, но для себя-то он сложнее. И для нас. Тогда, впоследствии, будет осознание им того, что подспудно уже было в нем.

Ведь это целая, если так можно выразиться, классовая история. У него, точно так же как у Натальи Петровны, — история невозможности жить не своей жизнью. Потерять ребячество в этой роли не так страшно, как потерять за ребячеством *большой смысл*.

Тогда в конце концов, если все будет правильно, реплика, что у него сюртук всего один, тоже сольется со всем ходом вещей, а не будет просто фразой. А то, что он решил уехать, тоже не только высвобождение, а своеобразная *потеря*. Так иногда приходится что-то отрывать от себя *с мясом*. Это не то что снял не принадлежащую тебе рубашку и пошел.

Монолог его прощания — это сложный и противоречивый монолог, где столько же чувства необходимости уехать, сколько *скорби*, что приходится это делать. Ведь то, куда он уедет, не так уж прекрасно. Прекраснее для него остаться здесь не только ради любви, но и для познания каких-то людей с высокими мыслями.

Можно лихо сыграть поверхностный сюжет этой роли, но можно куда-то и дальше проникнуть, чтобы его тяга к Наталье Петровне по смыслу была бы не меньше, чем ее тяга к нему.

Здесь нужно найти все вехи развития этой внутренней линии, от первого выхода, через все возможные дальнейшие нюансы, к основным сценам. Не у нее одной тоска по иной жизни, но и у него.

Отчего мы считаем, что он только шутит, когда говорит о своем маленьком домике, о том, что Верочка лучше его сестры, что он сирота и т. д.? Отчего так мало сосредоточиваемся на том моменте, когда он вдруг понял, что Верочка его полюбила, что на него за это сердится Наталья Петровна и в этой взаимосвязи есть какой-то скрытый смысл?

А кроме того, разве так просто вдруг потерять это место? И не только по причинам финансовым.

Сцена, когда Наталья Петровна его укоряет, он пытается уйти, но остается, — вероятно, сложнее, чем мы это делаем, ибо тут подспудная тяга двух людей к противоположному образу жизни, а не только забавный ход сюжета. Сцена эта может быть великолепна по ритму и форме, но в ней должно прозвучать все содержание.

А потом этот его монолог — он чувствует, что случилось что-то. Все это должно вытекать одно из другого и не быть неожиданным, ни на чем не основанным.

Одним словом, необходимо проверять и еще раз проверять содержание этой роли. Эта роль написана так,

что она не дает исчерпывающей ясности сегодняшнему зрителю, тут нужна определенность *нашей* трактовки. От того, насколько она будет точна, зависит многое.

Теперь о Наталье Петровне и Ракитине. Как будто бы все намечается как надо, и все же есть страх, что мы пока еще умеем проявить меньше, чем подразумеваем. Мы отказываемся от простого хода: женщина полюбила молодого человека просто потому, что он моложе ее. Мы хотим сказать, что это результат всей ее жизни, проявление ее мятущегося характера, ее бунта против скованного прошлого, начиная с детских лет и по сю пору. Ей, как Гамлету, кажется, что Дания — тюрьма, в то время как другим это не кажется. Ей кажется, что ее преследуют, что за ней наблюдают. Ей хочется свободы и покоя, но она не знает, в чем они. В том ли, чтобы без оглядки броситься вон из той жизни, которая ей надоела, или, напротив, в том, чтобы побороть свои почти болезненные порывы. Она разбирается в себе сама, просит совета у других, она размышляет, рассуждает, протестует, смиряется. Она как бы учится жить самостоятельно, она отвергает привычный ход вещей и в то же время сомневается в том, что его следует отвергать.

Это начало распада определенных устоев, это сомнение в своем прошлом и настоящем и незнание своего будущего.

Может быть, играть нужно, совсем не вытягивая смысл речево, текстово, а, напротив, пряча его, *но сознавая*.

И линию Ракитина все время проверять в том смысле, чтобы не остаться в рамках «неразделенной любви».

Тут — тема попадания «в арьергард», тема устаревания. Они оба как бы находятся в момент изменения взгляда на мир и пытаются отдать себе отчет в этом. Его монологи не просто монологи ревнующего или обиженного человека. Это попытки разгадать, что *сдвинулось* в мире. Это пьеса о том, что в мире что-то сдвинулось. Как если бы в первый

раз люди почувствовали толчок землетрясения, еще не зная из истории, что это такое.

Да, конечно, все это как будто бы общие разговоры. Но если спектакль не будет пропитан всем этим, наша попытка прочесть Тургенева сегодняшними глазами все равно окажется половинчатой. Мы уйдем от того, что было когда-то в добром старом театре, и не придем ни к чему новому.

Однако теперь, когда уже сказано, кажется, все, приходится перейти к самому, может быть, трудному. Дело в том, что как бы хорошо ни было понятие содержание, оно выражается совсем не только в ясности звучания смысла текста, а в чем-то более сложном; оно выражается в построении роли, в точном внутреннем рисунке при полной легкости произнесения текста.

Попытка осилить содержание не должна ограничиться простой *разумностью* игры. Она должна быть связана и с чем-то иным, что я сейчас постараюсь объяснить. Тему нужно выразить не просто при помощи слов — с людьми на наших глазах должно *случиться* то, что поможет раскрыть смысл этой нужной нам темы.

Должно быть происшествие, которое нас захватит и которое не только через разум, но и чисто эмоционально подскажет нашу тему зрителю.

В третьем и четвертом актах весь этот *сдвиг*, который случится с людьми, должен *произойти*. Он не должен проявиться лишь в разговорах, лишь как словесное объяснение темы. Это должно быть именно *землетрясение, смерч, вихрь*, который всех этих людей оторвал от привычности и сделал на какое-то время совершенно неузнаваемыми.

На целый период из двух актов, третьего и четвертого,

и потом — с момента второго прихода мужа (когда он вторично застал Наталью Петровну с Ракитиным) — должно наступить смирение. В пятом акте оно снова нарушается Натальей Петровной, когда она пытается через разговор о рисунках продолжить *линию связи* с Беляевым, и потом, когда она будет бунтовать после его отъезда. Если все это сделать сильно, то и моменты ее явного, вынужденного одиночества, ее смирения окажутся по контрасту еще более выразительными. Хотя даже и в полном одиночестве (последняя ее мизансцена, после ухода всех) она изо всех сил должна сопротивляться отчаянию. Она пытается и в одиночестве не сдаваться, оттого это должно прозвучать еще трагичнее.

На радио один молодой человек попросил меня прослушать его жену, актрису.

Пришла на следующий день молоденькая высокая женщина, худенькая, с характерными чертами лица. Вся в пятнах от волнения. По виду сразу понятно, что человек одаренный, но в театр попасть трудно, потому что внешность резковатая. Такая внешность должна кого-то заинтриговать. Кто-то должен заинтересоваться этой молоденькой актрисой, и тогда, быть может, что-то получится. Но где же тут заинтересоваться, в этой кутерьме, в этом потоке дел, когда со своими-то актерами еле разбираешься. Спрашиваю, что хочет показывать. Отвечает: «Предложение». — «И все?» Она, помолчав, отвечает резко: «Этого достаточно!»

Я смеюсь, потому что ее вера в себя симпатична мне, уже в этой вере есть что-то от таланта. «Отчего же вы до сих пор не устроились?» — спрашиваю.

Она отвечает так же резко, слегка краснея: «У меня большой нос».

Была б моя воля, я тут же взял бы ее в театр, но начнется обычная волынка показов, отсутствия мест, и все заглохнет. Она не первая приходит и не последняя.

Я часто думаю, сколько людей остаются с невыраженным сильным содержанием, которое есть в них, но которое так в них и погибает, ибо, чтобы выразиться, нужно еще очень многое кроме таланта. Нужна целая цепь условий. И вот даже молоденького человека разрывает это чувство невыраженности. Вернее, это сильное чувство *себя*, которое есть в нем, постепенно в нем же и перегорает, и наступает покой.

Сколько таких людей с зарядом внутри себя! Они часто пишут письма, даже без обратного адреса, только чтобы излить какое-то свое настроение, свою мысль, не дающую им покоя. В человеке почти всегда есть что-то *неиспользованное*, какой-то неизрасходованный, незатронутый запас эмоций, запас хороших побуждений. У одних потом это выливается в работу, у других — в любовь, у третьих — еще во что-то. У четвертых никак не может вылиться.

И тогда им хочется написать хотя бы *письмо*.

Да, я понимаю это.

Даже Шоу, так бурно живя, и тот изливался в письмах.

Как-то вошло в привычку думать, что Шекспир — писатель трагичный, а Чехов — *мерлехлюндия*. Хотя это множество раз опровергалось, все равно в глубине души так думают многие.

И спектакли, фильмы подтверждают, что многие думают именно так. Спектакли и фильмы эти лиричны или там поэтичны, не знаю, на самом же деле — одна *мерлехлюндия*.

Опущенный ритм, опущенные, страдающие интелли-

генты, тоска провинциальной жизни и прочее в том же духе.

Между тем я все больше и больше убеждаюсь, что подобной лирики в этих пьесах нет. Совсем там не «сонная одурь». Они, эти пьесы, в полном смысле слова *трагичны*, со всеми, как говорят в таких случаях, вытекающими последствиями.

Какие там «полутона и паузы», какая «грусть», когда чуть ли не с первых же слов люди с такой яростью, с такой откровенностью и темпераментом открывают свои чувства.

Нет, честное слово, в «Дяде Ване» не меньше трагедий, чем в «Гамлете», не только по существу, но и по средствам выражения, да-да, и *по средствам!*

Тема отчаяния от сознания несложившейся жизни выражается тут в предельных красках, столь сильных и даже прямых, что по смелости выявления не уступит любой шекспировской пьесе.

Только там — далекая даль, а тут современная жизнь, вот и все.

И я не уверен (о ужас!), что прав Немирович-Данченко, говоривший, что судьбы героев у Чехова решаются, когда люди обедают, например, или просто мирно сидят за столом. В «Дяде Ване» такого нет, там все резко оголено и трагично в открытую.

Впрочем, каждой эпохе — свой Чехов, как и Шекспир, и смешно оспаривать прошлые достижения. Но *сегодня* мне почему-то кажется, что Чехова надо ставить *открыто трагично*.

Не надо обыденной жизнью маскировать подспудные будто бы драмы, а надо подавать их без всякой «попоны» быта, именно так, как и написано в пьесе. Я говорю, допустим, о «Дяде Ване».

Как открыто ведет себя сам дядя Ваня в своей любви к Елене Андреевне.

Как открыто влюбляется Астров.

Как открыто страдает Соня.

Как открыто выражает свое отчаяние даже Серебряков, у которого вдруг наступает осознание старости, немощности и бессилия.

О, какая сильная пьеса! Какими открытыми стонами и воплями она сопровождается. Выстрел, наконец!

Какой нервический накал отчаяния.

Какой ужас, быть может, иметь молодую жену и чувствовать себя старым, живущим в тягость этой жене. Но не просто тихо страдать от всего этого, а устраивать бунт — против себя, против всех, против старости. Может быть, глупый бунт, но открытый, шекспировский бунт.

Как страшно, вероятно, быть честной, имея старого мужа, его не любя, когда еще рядом Астров, который любит тебя и зовет с собой. Какая мука выстоять это, какой темперамент заложен в этом стремлении остаться честной.

И что, разве все тут закрыто в подтекст, спрятано за повседневностью быта?

Как бы не так! Тут все не меньше открыто, чем в «Гамлете» или «Ричарде III».

Но до такого накала чеховской пьесы никто не хочет дойти. Боятся. Боятся упреков в том, что это будет «не Чехов».

А что бы делали физики, если бы боялись тронуть, допустим, атом! Если бы слушались только прежних ученых и мыслили только внутри прежних законов. Впрочем, а ни бум-бум в этом деле.

Что же касается «Дяди Вани», то я уверен, что нет там и крошки скуки, нитья, и нет там ночных лирических разговоров, а есть смертельный бой за то, чтобы в жизни своей что-то сделать иначе. Смертельный бой и смертельное поражение.

И пауза там одна, когда все вдруг уехали. *Не состоялась!*

А до этого — оживление, бурность, резкие выплески, откровенность, но все, как у Чехова, *невпопад, вразнотык*, с трагической силой — выстрелы мимо цели.

Это должен быть сильный спектакль, отчетливый, резкий.

Читая «Дядю Ваню», я думал, какая буря таилась в натуре писателя. В его больном организме теснилась сильная страсть, страсть к жизни, к действию, к здоровью, к любви. Но жил он отчужденно, в общем закрыто, и страсть эта на бумагу выплескивалась часто в виде громкого плача, стона и вопля.

В первом акте Астров жалуется, что жизнь его засосала, что он стал чудачком, что он ничего не хочет, никого не любит.

И Войницкий зевает, выходит с сонным, помятым лицом. Весь акт он стонет, что ему тоскливо и скучно.

Все говорят обо всем впрямую, не прячась, но в чем же подтекст, тот самый подтекст, который как будто так важен у Чехова?

Может быть, все это чушь, и надо впрямую играть и эту зевоту и эти чудачества от тоски. И водочку тихонько пьют и брюзжат... Так и играют обычно, притом болтая о некоем подтексте. А где он и в чем?

Ведь эта скука и эта тоска так очевидны. Но суть как раз в том, что им не скучно сегодня.

Ведь это — привычная форма. Впрочем, все так и есть, как они говорят, но *не сегодня*.

Ибо — *Елена Андреевна*.

Господи, кто не испытывал этот подъем, увлечение,

влюбленность или просто волнение, находясь рядом с такой, как она.

Подтекст как раз в том, что Астров и Войницкий сознают: их сегодня страшно волнует что-то. И не только сегодня. Манит, волнует. Появился вдруг интерес, и пускай он запрятан, однако ведь *в этом* — вся суть.

Одно дело — болтать о тоске *в пустоте*. Другое же дело, когда случится этот *приезд*, появление женщины, запах ее, эта новизна ощущений. Особенно для таких, как они, которые годами живут без любви.

Они мгновенно ожили, они взволнованы, взбудоражены, они ожидают чего-то, и все их нытье — показное сегодня, хотя и в нем есть правда.

Они оба ждут, что она придет. Где она? Вот идет, вот уходит... Они соревнуются даже, пускай это скрыто от глаз, почти скрыто, но этот *подъем* есть подтекст, и в этом подтексте — вся драма, ибо ему, подъему, суждено обрваться. И вот тогда возникает тоска, только гораздо страшнее прежней.

А по контрасту с этим подъемом дяди Вани и Астрова — ночная сцена с профессором, мужем Елены Андреевны.

Он, напротив, в расстройстве, в падении, но не в пассивном расстройстве, но не в хандре и капризе, а в активном припадке отчаяния из-за старости и болезней, от внезапного осознания своей пустоты.

Он раздражен, зол, свиреп, гневен. Он придирается, требует, протестует. Он кричит, он *загнал* всех, какой-то ночной кошмар, да *я* только.

Пускай он такой и сякой, хуже Войницкого или Астрова, но он не притворно ведет себя, он просто несдержан в болезни и страдает на самом деле, не меньше, чем кто-то другой. Ему тоже ласка нужна, но он достаточно здраво смотрит на вещи, во всяком случае теперь, в эту ночь. И только старуха Марина его успокоит и приласкает, и он, затихнув, уйдет к себе спать.

Одна Елена Андреевна пока страдает *молча*, скрывая отчаяние за вялостью, за спокойствием, за сонливостью будто.

Но и когда кричит ее муж, и когда соревнуются перед ней те, другие мужчины, она одна знает: ее положение безвыходно. Гораздо страшнее, чем у них.

Ведь дядя Ваня и Астров на что-то надеются, чем-то взволнованы, ею хотя бы. У мужа пройдут ночные болячки, и он засядет за дело, пускай оно глупое, пошлое дело, но он в него верит моментами.

Она же будет верна ему, дел никаких и в помине нет, и чувство такое, что все уже в прошлом давно, будто она заживо погребена.

К тому же Войницкий, открыто преследующий ее, ей не мил, она тупеет, когда он говорит ей о любви.

Между тем слегка пьяный Войницкий этой же ночью доходит до крайней откровенности. Зачем он стар? Зачем все прошло? Эта дикая тема звучит не приглушенно, не с подтекстом, а с шекспировской яростью.

И открыто, можно сказать, «беспардонно» открыто. Человек чуть что не бьется в истерике, пьяный.

А подтекст, пожалуй, лишь в том, что Елена Андреевна *недосягаема*.

В этот узел теперь завязалась вся жизнь. Утром все еще было под вопросом, тешил себя какой-то надеждой, хорохорился, а ночью все представляется жестче, трезвее. И вот тогда этот открытый почти припадок отчаяния.

Не легко Чехов жил, если мог сочинять такие истории... Ведь когда хороший писатель пишет о ком-то, то он обязательно пишет и о себе, хоть в какой-то, пусть самой маленькой степени.

Чехов болел и не пил. Но дядя Ваня ночью напился, и Астров тоже немножечко пьян, к тому же он еще в кураже, он еще в какой-то надежде. Ведь ездит он сюда не для профессора, а *для нее*, и разве мужчина не чувствует, что хоть немножечко нравится?

Астров открыл буфет, достал еще водки и что-то ругает, что-то поносит, но тут опять есть подтекст: это не просто брюзжание, это, напротив, некий полет, правда обманный полет, минутный, но это будет ясно потом. А пока он налил себе рюмку, что-то выпил и съел и, почти не видя, с кем говорит, говорит с удовольствием, хоть и сердится.

Соня же видит, что он на подъеме, это так редко бывает, он так прекрасен, талантлив, особенно на подъеме, и она хотела бы думать, что этот подъем чуть-чуть относится к ней, она угощает, сама закусила тоже и даже решается что-то сказать ему о любви, только косвенно, но он — далеко, хоть и рядом, и совсем ее не услышал.

И тогда бедным женщинам остается только что-то излить друг другу, но и тут такой разницей.

Никто, пожалуй, не умеет так яростно, как Чехов, описать трагедию разницей. Все говорят откровенно, открыто, как будто прямо, притом — такой разлад.

Нет, я догадался наконец, что укорачивает нам жизнь. Нет-нет, не то, что у нас не получают спектакли и мы страдаем из-за неуспеха или непризнания. И не из-за интриг укорачивается наша жизнь, а из-за шума. Не того, что на улице, хотя мои окна выходят как раз в переулок, шумней которого нет, по-моему, в целом свете. Я живу на втором этаже и каждый раз, подходя к окну, вижу пробку из десятка грузовиков. Они стоят в три ряда, у всех включены моторы, и пробка эта по всей Брестской улице от площади Маяковского до Белорусского вокзала. И все же не этот шум мне шумен, а

тот, что, допустим, был, когда я пытался в маленьком зале сегодня смотреть законченный мной фильм. В нем разговор шел о вещах, пожалуй, важнейших (это был «Милый лжец»). Но за тонкой стеночкой, отделяющей зал от механиков, все два часа болтали девчата. Особенно громко они болтали как раз в тех местах, когда Шоу плакал о смерти матери, а Кэмпбелл — о гибели сына. А там за стенкой шел себе разговор совершенно обыденный, реалистичный предельно, притом такой оживленный и громкий.

Я делал фильм этот несколько месяцев, он мне давался туго. И вот я хочу посмотреть его, о чем-то подумать, но нет, я слышу лишь шум за спиной. Я знаю этих мужчин, этих женщин из кинобудки — они все премилые люди. Но и премилые люди иногда говорят слишком громко. Из зала тихо ушел ассистент, потом монтажер, чтобы попросить помолчать говорящих, и те замолкли, но на минуту, чтобы снова бурно ожить.

Они болтали не от дурного характера, а от незнания, что это мучит сейчас тех, кто в зале.

Я думал, когда смотрел свой фильм, лишь о том, что после просмотра зайду туда и скажу сверхгневный монолог, я сочинял его все два часа, параллельно стараясь отметить места, которые надо было в картине исправить. У меня голова распухла и сердце стучало в два раза чаще, я решил поскандалить страшно и громко. После конца. Но когда все закончилось, то, изнемогший от уймы ошибок по фильму, я не зашел туда, а пошел домой.

И в театре я ежедневно борюсь с голосами на лестнице или где-то в администраторской. Они почему-то звучат так отчетливо и именно в тихих местах, когда на сцене страдают. Сидишь, боясь шевельнуться, чтобы не помешать актерам, хотя хочется что-то оскорбительное закричать шумящим. Но тогда у актеров на сцене испортится настроение и дело пойдет еще хуже. И вот смотришь и слу-

шаешь — и не слышишь. И видишь-то плохо. Потом, когда спектакль кончится, все-таки выяснешь, что же там было и почему так шумели. Все смотрят глазами сверхчестными и с удивлением, они не врут, просто не помнят, ибо для них это *норма*. Они ведь тоже по-своему работали. Ведь мы не одни, хотя и на сцене. И тогда начинаешь «качать права» и вопишь, что в театре главное — *сцена*, а не они, и т. д. И становится стыдно. Иногда где-то вне зала идет оживление *такое*, что, кажется, выйдешь в конце репетиции и увидишь новую мебель, дорогие ковры, стены будут обиты бархатом или шелком или что-то еще увидишь, ведь зачехло так громко кричали, ведь делали что-то! Но нет ни мебели новой, ни новых ковров, ничего. Кричали просто *от неумения соизмерять смысл собственной работы и звук*.

Наутро Войницкий, умывшись, успокоившись, даже несколько повеселев, что-то устраивает в гостиной, чтобы «герр профессор» мог тут всем сообщить свои новости.

Даже как-то несколько легкомысленно начинается третий акт.

Нет, не легкомысленно, но по крайней мере *живо*. Людям не свойственно долго находиться в одном и том же настроении. Вернее, они пытаются с собой бороться. Теперь ночные переживания куда-то запрятаны. Глубоко не глубоко, но запрятаны.

Пускай дядя Ваня снова говорит Елене Андреевне о своей любви, но теперь как будто бы с юмором. В знак мира и согласия он даже идет за осенними розами.

А Соня о своей любви говорит уже открыто, и хочется ей хоть малейшего сдвига, узнать что-нибудь хочется, хотя бы какую-то правду. И вот Елена Андреевна берется ее

узнать. Однако, о, этот подтекст (!), он снова присутствует тут, ибо она идет узнать будто о Соне, но снова думая лишь о себе. Астров волнует ее, и только честность и долг мешают ее свободе. Под маской некоторой вялости, сонливости скрывается сильная тяга к любви. Она почти не владеет собой, ей хочется пока хотя бы скрытно, но как-то приблизиться к теме *любви*, а Астров, ее же просьбу исполнив, что-то говорит ей *о лесах*. Хотя и он не этим сейчас живет, и его рассказ прерывается то и дело таким напряженным молчанием, что жутко обоим становится. Каждый боится сделать неверный шаг, но Астров вдруг отгадал какой-то плохо скрываемый ход Елены Андреевны, и вся их закрытая тяга друг к другу сделалась явной. Астров ее обнимает, она испугана, хочет уйти, ей страшно, что все обернулось именно так. Это подло теперь по отношению к Соне.

В самый разгар их объятий приходит с цветами Войницкий.

Он долго еще потом сохраняет внешнее спокойствие, только с трудом понимает, о чем тут как раз пришел сообщить «герр профессор».

И вот та буря страстей снова выходит наружу.

Я помню, как Смоктуновский в фильме с какой-то иронией играл то место, где дядя Ваня стреляет в Серебрякова. Как бы стыдись открытости чувства, какая у Шекспира считалась бы нормой.

Мы иногда что угодно придумаем, чтобы уйти хоть немножечко в сторону.

Нам часто кажется, что Чехов в подобных местах ироничен. Вот, мол, стреляют друг в друга, ишь, разошлись! Но нет, в эту драму нужно войти точно так же, как мы, допустим, входим в страдания *Лиры*. Впрочем, и там мы чаще всего *не входим*, а заменяем суть *риторикой*. Потому что рвать себе сердце — не каждый хочет.

Или не каждый может.

Ну а затем, как часто в пьесах у Чехова, наступает *отъезд, прощание*. И одиночество тех, кто остался. Однако оценить затишье можно лишь после бури, когда кругом обломки, а ветер затих.

Есть у Феллини в «Клоунах» место, когда клоунада доходит до высшей точки.

Гремит оркестр, клоуны бешено пляшут, вылетает из медных труб оркестра огонь.

И в довершение всего — какой-то клоун взлетает под купол и кружится там среди серпантина. И вдруг оркестр замолк, все в секунду затихло. И лишь этот клоун под куполом кружится по инерции. И в тишине слышится только, как серпантин шуршит, касаясь этого клоуна. Но поскольку движение клоуна все медленнее, медленнее, то наконец он запутался в серпантине и просто нелепо повис.

А внизу — уже пустая арена, на ней лишь хлам, который остался от праздника.

Один только старый клоун с испытанным лицом улыбается жалко и, стесняясь и пожимая плечами, говорит неуверенно: «Мне понравилось...»

Но иногда совсем не хочется быть театральным режиссером и даже кинорежиссером.

Иногда хочется быть певцом. Таким, как Армстронг, например.

Или уметь писать романы, такие романы, какие умел писать Хемингуэй.

Хемингуэя я перечитываю по многу раз, хотя некоторые страницы знаю наизусть.

Мое определение покажется банальным, но, когда я читаю Хэмингуэя, мне кажется, что я пью родниковую, холодную воду.

Его фраза и мысль, в этой фразе заложенная, так чисты, так ясны, так прозрачны, как чиста и ясна именно родниковая, ледяная вода. Но «ледяная», быть может, не хорошо для писателя?

Нет, именно хорошо, во всяком случае, для Хемингуэя.

Ведь фраза ледяная *с виду*, но в ней — такой же заряд, как в глотке холодной воды, когда вы пьете ее в жару. Она, эта ледяная фраза, обжигает вас. Она, эта фраза, приводит ваши мысли в порядок и заставляет работать вашу голову в нужном направлении.

Эта фраза лишь по виду ледяная, но когда слово за словом вы продвигаетесь к содержанию, то понимаете, конечно, силу и мощь этого видимого льда.

Я написал это и вспомнил про айсберг, о котором говорил Хемингуэй. Правда, он говорил это не в том смысле, что фраза должна быть сделана из льда, и все же, имея в виду другое, он говорил именно *об айсберге*.

...«Я смотрел в небо, где не было ничего, кроме восточного ветра». Какая прозрачная чистота в этой фразе, какая леденящая душу пустота, какое спокойствие в восприятии безысходного.

Эта фраза сделана будто из чего-то бестелесного.

И так все фразы его, одна за другой.

Они абсолютно прозрачны, и за ними столь же абсолютно видится то, что вы должны увидеть.

Читать так легко, так просто и так... страшно.

— Из чего ты сделана? — спрашивает один из его героев женщину, свою жену, в тот момент, когда та узнает

о гибели сына.— Из того, что ты любишь,— отвечает она.— С примесью стали.

Вот и весь его текст, каждая фраза сделана из чего-то такого, что тоньше самой тонкой папиросной бумаги, только с примесью стали.

И еще — всегда с примесью живого предчувствия беды.

Но оставим пока это предчувствие. Не будем спешить говорить о беде.

Ну хотя бы еще немножко будем говорить просто о его слоге, о его письме, о его фразе, о том, как удивительно он умеет соединять слова, сочетать одно слово с другим. А потом уже о беде.

Он так просто, так ясно умеет соединять слова, что фраза становится *как пуля*.

Как пуля — это в смысле литой точности.

А на самом деле эта фраза бывает такой ласковой и доброй, такой домашней, что с удовольствием перечитываешь ее.

— Как ты думаешь, слово «доблестный» произошло от слова «добрый»?

— Не знаю,— сказала девушка...— но я люблю тебя, когда ты добрый.

— Тогда я постараюсь быть добрым.

Я перечитываю дважды, трижды, четырежды такой до капельки знакомый и так часто повторяющийся у Хемингуэя диалог, в котором сплетаются одни и те же знакомые слова и фразы и где «доблесть» и «доброта» действительно вырастают из одного корня.

Я пишу это, а по вечерам читаю Хемингуэя. И подчеркиваю те места, которые особенно нравятся мне и которые

могут пригодиться. Но у Хемингуэя хочется подчеркнуть все, и кажется, что все может пригодиться.

Он пишет о том, что из виденного, слышанного, пережитого должна наконец всплыть одна настоящая фраза и что он не любит писать изысканно и витиевато, как пишут некоторые другие.

И если вдруг он замечает, что начинает писать витиевато, то вычеркивает все украшения и пишет настоящую, простую фразу.

Но еще он писал о том, что любил рассматривать живопись Мане, Моне и Сезанна и что, в частности, живопись Сезанна учила его тому, что одних даже *настоящих*, простых фраз еще мало, потому что для глубины и объемности нужно еще что-то, чему он и учился у Сезанна.

Но он не смог бы объяснить, чему именно он у него учился, и кроме того — это ведь *тайна*.

И вот я сижу и пытаюсь отгадать, в чем именно эта тайна и отчего его простая фраза столь объемна и глубока.

И думаю, что это, вероятно, прежде всего оттого, что он — Хемингуэй. Вот и все. Вот вам и вся тайна.

А еще тайна в том, что у него была манера писать *от себя*.

И не просто от себя, а *о себе*.

Есть много других замечательных писателей, которых мы любим и которые, может быть, даже прекраснее Хемингуэя, но у них совсем другая манера письма.

Вот Чехов, например, в своих рассказах, даже в тех, которые ведутся от первого лица, пишет не о себе, а о ком-то другом.

У него — свои секреты.

А Хемингуэй говорит почти всегда открыто *о себе, про себя*, хотя разговор ведет как будто бы совсем о других.

И его тайна, может быть, в какой-то степени заключается и в этом.

Он в фразу вкладывает столь интимное содержание, что часто как-то даже не по себе становится.

Но его тайна, быть может, и в другом: он знал, как проживет свою жизнь и что с ним случится, и не делал из этого тайны.

И он хорошо знал, что случится с его героями, так часто похожими на него.

И потому в его фразах всегда невообразимая тревога.

Он писал, что часто старался незаметно опускать руку под стол, чтобы постучать по деревянному. Он делал это, чтобы не произошло чего-то плохого.

Он делал это даже тогда, когда все было хорошо и ничего плохого не предполагалось. Но он-то знал, что так не бывает.

А когда он забывал постучать по деревянному, то называл себя дураком, даже если все кругом было прекрасно и завтрашний день тоже был запланирован как хороший.

Я вспоминаю, может быть не к месту, одного своего знакомого, который рассказал однажды вот что. Приходя домой, он спрашивал домашних, не случилось ли чего-нибудь. И когда несколько дней ничего не случалось, он начинал тревожиться от одного этого. Значит, думал он, теперь что-то плохое близко. И вот ему по телефону сообщали о какой-то ерундовой неприятности, и тогда он вздыхал с облегчением, так как решал, что на этот раз все плохое ограничится только этим.

Я не знаю, были ли основания у этого человека жить столь тревожно, но у Хемингуэя и его героев такие основания, к сожалению, были.

И потому в его простую и как будто бы сверххолодную фразу входит тайна, это тревожное предчувствие того,

чего, может быть, и не будет, но что, скорее всего, все-таки произойдет.

«А потом погода испортилась»,— начинает одну из своих книг Хемингуэй, и вы прикованы, и вам кажется уже, что читать необходимо, потому что в это простой и прозрачной фразе чудится то, что, вероятно, случится.

Но, может быть, я слишком «нагружаю» эту фразу от любви к Хемингуэю?

Скорее всего, нет, скорее всего, это действительно прекрасная фраза.

Невольно я опять перехожу к тому, о чем упоминал, но что оставил «на потом».

К тому, что в книгах Хемингуэя всегда существует предчувствие беды.

И теперь я уже подробно скажу об этом, хотя об этом всегда говорить не хочется.

Его первый роман написан о человеке, который был так коварно ранен, что мог только мечтать о любви и о счастье. И счастье и любовь существовали не для него. Вернее, он-то любил, но вследствие своего увечья был обречен на одиночество. И глубоко от этого одиночества страдал.

Но каждая страница «Фиесты» полна ожидания чего-то еще более страшного.

То же и в последнем его романе, и в предпоследнем, и в предпредпоследнем...

Умирает сам герой или его близкие, и, как ни неожиданно происходят те или иные драматические события, вы их предчувствуете, и уже задолго до них вас начинает

трясти оттого, что вы понимаете: все медленно скатывается к беде.

Но бывает и так, что беда уже случилась, и тогда миллиметр за миллиметром герой начинает *осознавать* то или иное несчастье, *постигать* его, и постижение это столь глубоко, что поражает вас едва ли не больше, чем само драматическое происшествие.

И тут придется сказать, что Хемингуэй пишет невероятно обстоятельно, это ведь только одни разговоры, что Хемингуэй пишет кратко.

Да, у него ясные, простые, даже будто бы примитивные фразы, но это не мешает ему писать так обстоятельно, что иногда даже недоумеваешь, к чему все это.

Но потом, когда вчитываешься, эта обстоятельность становится понятной и необходимой, ибо, опираясь на бесконечные мелочи, Хемингуэй ищет и находит *равновесие*.

Это случается тогда, когда в его сознании или в сознании его героя все больше и больше зреет какое-либо предчувствие, и еще тогда, когда приходится справляться с чем-либо уже случившимся.

И вот Хемингуэй пишет, что его герой *встал*, и что *перешел* на террасу, и что *сел* в кресло, и что *достал* блокнот из правого кармана и *развернул* этот блокнот, или что *положил* что-либо в карман своего пиджака, где уже была какая-то мелочь...

Или в разгар напряженного размышления, внезапно, Хемингуэй включает в рассказ, что герой вдруг видит цаплю, и что цапля потом улетела, и какой был песок, и т. д. и т. п.

О, эти острые, колющие мозг мелочи в потоке сознания, сколь о многом они говорят, когда он передает нам духовное напряжение и жажду *равновесия*.

Такая странная, завораживающая зрительная и слуховая скрупулезность, которая сама по себе уже почему-то тревожит...

Ведь неспроста все это, а *отчего-то* или *в преддверии* чего-то.

«Острова в океане» написаны особенно неторопливо. Должны приехать дети, которые потом погибнут. Это ожидание детей описывается так подробно, что напряженность тут возникает, быть может, через эту подробность, через особого рода подробность.

А потом, когда дети приехали, то их болтовня с отцом, их купание и рыбная ловля тоже описаны так обстоятельно и через эту обстоятельность так проводится предчувствие чего-то, что еще задолго до случившегося у вас начинает почему-то перехватывать горло.

И вы, неизвестно по какой причине, начинаете ощущать надвигающуюся беду.

Вам вначале мерещится, что беда произойдет на охоте, а потом вам кажется, что это случится после охоты. Но беда случается совсем не там, где вы ее ждете. Но он-то знает, что беда будет, и потому так прозрачно-тревожно и так обстоятельно описывается *счастье*.

Ведь когда большое счастье, всегда почему-то страшно, что оно может кончиться. Проклятый жизненный закон, что все меняется,— он, к сожалению, верен.

Но Хемингуэй еще обстоятелен оттого, что *оттягивает неизбежное...*

Он каждый раз останавливает мгновение, он топчется на месте, когда чувствует, что мгновение стоит того, чтобы продлить его и отсрочить беду.

Но когда он начинает тормозить, вы с ужасом начинаете понимать, что это неспроста.

А когда дети погибли в автомобильной катастрофе, то в течение долгого времени идет хемингуэевское закливание: не думай, не думай, не думай ни о чем, что связано с несчастьем. Не думай, развлекайся, получай удовольствие, живи, пока сам еще жив!

И Хадсон или кто-то другой, похожий на Хемигуэя, отвлекается и продолжает жить, и чем больше он отвлекается и чем сильнее старается не думать, тем беспощаднее потом наваливается чувство тоски, которое, собственно, существовало и во всех отвлечениях, только, так сказать, в перевернутом виде.

Но это опять-таки все дается по тому же самому принципу айсберга, который на поверхности виден лишь чуть-чуть и который есть *лед*.

И если вы не хотите быть внимательны, то вы, вполне возможно, ничего и не поймете. Не поймете и этого долгого сидения в кафе, и эту бесконечную болтовню вы примете за чистую монету, и вам, возможно, станет просто скучно. Но это ведь ваше дело, и в самой жизни вы ведь столько же пропускаете, и вам кажется, что все в порядке там, где как раз непорядок.

В одной из его книг, в одной из его очень хороших книг, таких хороших, что они становятся родными, после того как их прочтешь, и вы начинаете думать о них так же или почти так же, как о любимых своих близких, — так вот, в одной из его книг мужчина приходит к доктору. Этот мужчина хотел бы быть мальчиком, но он далеко уже не мальчик, ему за пятьдесят, и он серьезно болен. Он приходит за тем, чтобы получить от доктора разрешение поехать в места, где он воевал когда-то, и где теперь он может поохотиться на уток, и где живет еще кто-то, о ком доктору знать совершенно не обязательно.

И он и доктор знают, что ехать нельзя, так как он очень болен и сейчас, чтобы выглядеть здоровым, наглотался нитроглицерина.

Они оба знают, что эта поездка, собственно говоря, прощание и с тем дорогим местом и с жизнью вообще. И что не поехать нельзя. Поэтому они оба делают вид, что все в порядке, хотя все обстоит как раз очень плохо.

Но еще хуже было бы думать об этом и не поехать туда, куда тебе хочется.

Ведь я уже говорил, что один из его девизов — не думать о том, о чем думать не следует, хотя, разумеется, это одна лишь форма, а не практика — те, кого он описывает, всегда помнят о *существенном*, как ни стараются изнурять себя чем-либо посторонним.

Да, они изнуряют себя охотой, вином или каким-либо иным нелегким делом, но это не дает им освобождения от главной мысли, оно становится как бы лишь обратной стороной ее, которую они от себя гонят.

Впрочем, это не мешает им невероятно любить то, чем они занимаются сиюминутно.

Да и что существеннее — то, что ты держишься на нитроглицерине и что скоро это кончится, или то, что перед тобой Венеция, в которой ты воевал когда-то, и девушка, которая сейчас тебе дороже, чем жизнь?..

В предчувствии беды или после какой-либо беды они до удивления остро воспринимают жизнь. Она, эта жизнь, как-то особенно рельефно запечатлевается в их мозгу. Они воспринимают жизнь не сквозь туман той или иной беды, как это часто бывает с другими людьми. Напротив, беда как бы *высветляет* окружающий их мир, выбеливает его. Глаз видит все подробности, ухо слышит все звуки.

Возможно, каждый человек, переживший серьезную болезнь или знающий, что такое иное несчастье, или просто ощутивший когда-либо момент освобождения от какой-то нелегкой заботы, знает эту особенную остроту восприятия окружающей его жизни.

Как будто глаз устроен так же, как объектив фото- или кинокамеры, когда можно навести *на фокус*. Так вот, что-то внутри наводит ваш глаз на фокус и вы видите, допустим, что у этого листика одна сторона чуть светлее или

что-либо в этом роде. И это заставляет вас остановиться, и вы хотите все разглядеть и еще некоторое время думать о том, что увидели. Потому что это, во-первых, значит не думать *о другом*, а во-вторых, это само по себе действительно прекрасно, и теперь, когда вследствие самых разных причин ваш взгляд приобрел «фокусное расстояние», вы, как никогда, видите, что это прекрасно, знаете, что на это стоит смотреть и совсем не жалко времени для того, чтобы смотреть на это.

Хемингуэй старался, как известно, разграничить свои нерабочие и рабочие часы. Ведь работа, его работа, какое бы удовольствие она ни доставляла, есть все-таки напряжение, невероятное напряжение, не рук и ног, а головы и сердца. Это бешеное напряжение, и многие так с ним и живут.

Но Хемингуэй говорил себе: нужно научиться не думать о работе в часы, когда не работаешь, не думать потому, что это мысли не только радостные, но и тяжелые, потому, что это невероятное напряжение. И оттого нужно было, по его мнению, постараться не думать о работе, когда не работаешь, а *жить*. А то, что относится к работе, пускай откладывается в подсознании.

Я не знаю, умел ли он так делать или только хотел этого, но жизнь он действительно очень любил и как-то особенно остро чувствовал. Может быть, оттого, что, подобно своим героям, знал свою судьбу.

А может быть, просто потому, что одним дано видеть, и слышать, и чувствовать (даже если они и принадлежат к «потерянному поколению»), а другим — не дано.

Одни живут всю жизнь как под колпаком, и жизнь для них — лишь что-то вообразимое, а для других жизнь есть нечто очень конкретное, осязаемое, всегда разное и очень увлекательное.

Хотя, возможно, особая острота зрения или слуха диктуется у этих счастливых людей неким подсознательным ощущением возможной беды. Так, во всяком случае, писал своих героев Хемингуэй, и, видимо, сам был таким.

Так вот, мужчина, пришедший к доктору, едет попроситься с местами, где воевал, где можно теперь поохотиться на уток и где живет девушка, которую он любит. Хотя эта девушка годится ему в дочери.

Он знает, что это *прощание*, впрочем, каждый человек в такой обстановке думает, что, быть может, это еще не все.

И этот вот человек, а он полковник, а в недалеком прошлом даже генерал, у которого лицо и руки в шрамах от ранений, этот человек приезжает в Венецию и проводит там некоторое время со своей девушкой, со своим шофером, с партнерами по охоте и со своими тяжелыми мыслями.

Но тут хорошо было бы разобрать каждую страницу и объяснить, как она сделана, но боюсь, что от любви к каждой из этих страниц я просто начну переписывать то, что у Хемингуэя, на свою собственную бумагу.

Итак, его герои часто живут в предчувствии беды, но именно живут — чувствуют, осязают, видят; и все это так остро, так предельно остро.

Кто-то когда-то сказал, что у Хемингуэя лаконичный диалог, дескать, «да,— сказал я; нет,— сказал я» и т. д.

Но это так далеко от правды или в крайнем случае это лишь часть правды, ибо, может быть, ни у кого действительно наряду с какой-то особой краткостью нет таких обширных, таких всеобъемлющих диалогов.

Иногда кажется, что люди, им описанные, говорят

часами, часами сидят в кафе, едят, пьют и болтают обо всем на свете, и болтовня — это так часто выражение их близости друг другу.

Ну хотя бы у того же полковника и Ренаты — его девушки из Венеции.

Они говорят и о прошлой войне, и о любви, и об искусстве, и просто ни о чем, о чем попадет — о соседе по столику. И вот из чего-то, что попало в поле их зрения, вырастает вдруг целая тема, она растет, внезапно меняет направление и вдруг становится совсем другой темой.

Люди у Хемингуэя, сидя за столиком и болтая, всегда пьют и легонько, а часто и сильно пьянеют, и разговор в соответствии с этим становится каким-то неукротимым.

Самому Хемингуэю как будто бы невозможно уже справиться с ним.

Люди разговаривают не по какой-либо схеме и не по делу, а совершенно свободно, импровизируя, они часто даже как бы *заходятся* в разговоре. То вдруг рванутся куда-то неожиданно в сторону, то бесконечно топчутся на одном месте, повторяя одно и то же слово, фразу, мысль.

Это действительно иногда похоже на импровизацию в джазе, когда, допустим, саксофон начинает как будто бы думать вслух, он словно развивает какую-то мысль, то уходя далеко-далеко от первоисточка, то снова к нему приближаясь. И это доставляет удовольствие музыканту. Это его творчество.

И болтающим за столом их болтовня тоже доставляет удовольствие, потому что это признак их близости, родства. Значит, им есть что сказать друг другу, а если даже они ни о чем особенном не говорят, то и бесконечные пустяки доставляют им радость присутствия друг возле друга.

Вот как полковник с этой девушкой, так и Хадсон с детьми из «Островов в океане».

О чем только не разговаривают эти люди!..

Мне всегда кажется, что когда Хемингуэй принимается за такой разговор, то и сам немножко пьянеет в процессе письма и, как музыкой в джазе,— *заводится*.

Ему уже трудно себя остановить — он импровизирует. Ему доставляет удовольствие каждый переход, каждое изменение, каждый нюанс темы. И в конце концов полнотой разговора он создает удивительную полноту взаимоотношений тех или иных своих героев. Полноту их жажды быть друг с другом. Или наоборот — полноту их конфликта, когда они, говоря Бог знает о чем, постепенно наливаются гневом или отчаянием, и часто совсем не по поводу того, о чем говорят.

Как интересно и тревожно следить за течением хемингуэвских разговоров... Так же интересно и тревожно, как следить за течением и изменением мелодии в современной музыке, когда любой почти незаметный переход, пропущенный тобой, может лишить тебя понимания всего последующего.

Говорят, что Хемингуэй выработал манеру именно так писать диалоги. Это верно, быть может, но вместе с тем, когда слушаешь в самой жизни те или иные беседы, как часто замечаешь эту мозаику, кажется, совершенно бес-связных элементов. На самом же деле все крепко связано какой-то глубоко скрытой сущностью, о которой, возможно, так ни разу и не будет сказано впрямую, но которая зоркому глазу и чуткому уху должна быть видна и слышна.

Мне кажется, что Хемингуэю всегда важна не только сущность, но и та причудливость, в которую эта сущность в разговорах облекается.

В этой разбросанности тем он как бы специально не отбирает главное, не сужает все до главного и до строго необходимого *для дела*, потому что любит эту причудливую бесконечность, эту длительность, эту тягучесть. Любит потому, что она для него тоже есть жизнь.

И еще, как я уже сказал, он как будто цепляется за эту

длительность, ибо он знает, что в конце концов, когда этой длительности наступит предел,— наступит и беда.

А притом все написано такими простыми и такими в общем короткими фразами, прозрачными фразами, суть каждой из которых заключена, кажется, в передаче самого элементарного — встал, перешел, посмотрел, вынул из кармана, положил на стол, взял вилку, попросил поджарить яичницу, погладил кота, обнял сына, перешел из комнаты на веранду, раскрыл книжку, перечитал телеграмму, попросил остановить машину, сказал, чтобы потушили фары, и т. д. и т. п. Какая, однако, тревога во всем, какая боль, какое острейшее чувство секунды, какой страх перед следующей страницей и какое вместе с тем мужество и спокойное осознание того, что следующая страница ничего хорошего не принесет.

«В нашей квартире было тепло и уютно»,— писал Хемингуэй однажды, впрочем, нет, не однажды, он часто любил фиксировать тот момент в ощущении жизни, когда ему или кому-либо из его героев становилось *тепло и уютно*.

Это могло быть не только дома, но и в кафе, где можно развернуть блокнот и начать работать, или еще в каком-нибудь, казалось бы, неподходящем месте. Но всегда это ощущение возникало в таком месте, где вдруг наступало душевное спокойствие.

Он очень любил эти два слова — *тепло и уютно*, и часто их в самых разных книжках повторял.

Герой его последней книги очень любит свой дом, похожий на крепость или на корабль, способный выдержать ураган.

Он любит, когда зимой потрескивает камин, он любит смотреть на свой дом даже издали, и от одного вида его дома у него на душе становится спокойно.

Хемингуэй это пишет не только про Томми Хадсона,

которому немало лет, но и про себя, когда ему было всего двадцать пять.

Любитель приключений, путешествий, боя быков, охоты, человек, знающий, что такое война по собственному опыту, и так безжалостно и трезво умеющий писать войну и все несчастья, с нею связанные, — кровь, смерть, увечье, — человек, так остро чувствующий всякую душевную и физическую боль и умеющий все это так сильно описать, этот человек очень любил душевное спокойствие и тот момент, когда «тепло и уютно».

Впрочем, кто не любит такие моменты?

Но одно дело, когда любят их люди и по натуре своей спокойные, а другое — когда это любит непоседа, охотник и воин.

Именно у него по-особому звучит каждый раз эта фраза о душевном спокойствии, о тепле и уюте.

Именно у него всегда чувствуешь, что уют и тепло — не вечны.

И душевное спокойствие — тоже.

Тяга в камине была хорошей, и в теплой комнате было приятно работать — как часто прибегает он к описанию подобного ощущения, и каждый раз у вас отчего-то пробегает легкий холодок по спине.

— Говорят, что счастье скучно, потому что скучные люди нередко бывают счастливы...

Его герои часто не спят по ночам, их терзает бессонница. И в эти ночные часы они пробегают мысленно свою жизнь и вспоминают всех людей, которые их когда-то окружали, и им хочется, чтобы эти люди всегда оставались с ними.

Его герои часто остаются одни, не то чтобы они искали одиночества, а так получается, что им часто приходится

оставаться одним, даже когда не хочется, и тогда Хемингуэй удивительно описывает, что эти люди чувствуют и что вообще с ними за эти часы происходит.

Он любил подробно рассказывать о том, как он или тот, кого он описывает, идет по улице, и назвать эту улицу, и сказать, что потом можно завернуть в такой-то переулок и по нему можно пройти на другую улицу вот с таким названием, и что слева на этой улице находится то-то, а справа то-то.

И все эти названия улиц в его повествованиях говорят и об одиночестве и о том, что, будучи одиноким, человек остро живет, остро фиксирует, и оттого иногда даже кажется, что Хемингуэй любит одиночество или, во всяком случае, любил его описывать.

Правда, при этом он должен знать, что можно прервать это одиночество, когда захочется, и тогда рядом окажется женщина, которую ты любишь, и дом и дети.

Полковник, который в Венеции ждет свою девушку, утром слишком рано проснулся, а девушки, особенно красивые, спят очень долго. И оттого у него много часов одиночества впереди.

И тогда Хемингуэй начинает очень подробно описывать эти минуты, часы, и утреннюю улицу, и пустой рынок, и номер гостиницы, где в одиночестве ждет полковник.

И все это не тягостно, оттого что все это жизнь, и когда ты один, то ведь и тогда ты живешь. А еще это интересно описывать потому, что скоро придет она, что долго ждать, а ожидание это так остро.

Хемингуэй не пропустит как будто ни одного вкусового или зрительного ощущения, описывая это ожидание, и это

так же существенно, как если бы он описывал биение сердца.

У его героев, даже когда они пьяны, кажется, нет мыслей и ощущений стертых, мутных. Они, эти мысли, — как камушки в воде — отчетливы и рельефны.

Хорошо, чтобы были улицы, которые тебе приносили бы радость даже одним названием, и чтобы был дом, и жена, и дети, и чтобы *не шалило здоровье*, и чтобы работа была, потому что работа на случай беды — самое хорошее лекарство.

А еще хорошее лекарство — любить жизнь, ибо ведь ничто не вечно, и однажды ты уже не сможешь надеть вот эти старые, купленные Бог знает когда ботинки, удобную рубаху и этот свитер.

И для того чтобы понять, что все это совсем не банально, нужно читать Хемингуэя, который был моден, а потом стал не моден, но который вечно останется Хемингуэем, ибо нет все же ничего лучше, чем *простая нормальная правда*.

— Отчего вы так любите его? — однажды спросила меня одна американка. — Ведь он же кондовый гуманист.

Потом она сама засмеялась и добавила:

— Это не модно, но вечно.

А я подумал, что слово «кондовый» в приложении к чему-либо другому звучит, возможно, не так уж приятно, но в сочетании со словом *гуманизм* оно, на мой взгляд, прекрасно.

...Говорят, что счастье скучно, — думал я, лежа с открытыми глазами, — потому что скучные люди нередко бывают счастливы, а люди интересные и умные умудряются отравлять жизнь себе и всем вокруг.

...Мне бы хотелось... мне бы хотелось... чтобы рисовал, как Леонардо, и был живописцем не хуже Питера Брейгеля; или пользовался непререкаемой властью над всяким злом и умел безошибочно распутывать его в самом начале и пресекать легко и просто чем-нибудь вроде нажатия кнопки... Хорошо бы ко всему тому быть всегда здоровым и жить вечно, не разрушаясь ни телом, ни душой... Хорошо бы... хорошо бы...

Сдано в набор 28.04.93. Подписано в печать 16.06.93, Формат 70×108¹/₃₂. Бумага офсетная. Гарнитура тип «Таймс». Печать высокая. Усл. печ. л. 16,1. Уч.-изд. л. 17,22. Тираж 25 000 экз. Заказ № 900. С-12.

СП «Панас»
127018, Москва, Суцевский вал, 49.

Ордена Трудового Красного Знамени ПО «Детская книга» Мининформ-печати РФ. 128018, Москва, Суцевский вал, 49.

Отпечатано с фотополимерных форм «Целлофот»

Эфрос А. В.

Э 94 Профессия: режиссер.—1993.—368 с. Кн. 2.

ISBN 5—7799—0023—X

ББК 85.334.3(2)7

368



