

книга четвертая

анатолий
эфрос

книга четвертая

**фонд «русский театр»
издательство «панас»**

Когда постранствуешь...

Существует ли театр,

— где знали бы, что такие понятия, как *новое* и *старое*, — понятия относительные и меняются непрерывно;

— где не судили бы об успехе спектакля в зависимости от громкости смеха публики и количества аплодисментов;

— где презирали бы штампы;

— где понимали бы, что спектакль — это тонкая музыка, а не брэнчанье на рояле;

— где актриса не скандалила бы с костюмершей, а костюмы были приготовлены в срок;

— где дырку в заднике зашивали бы без дополнительной просьбы;

— где не ругали бы автора, как только он выйдет за дверь, а он бы, в свою очередь, не шептал бы на ухо режиссеру о том, что ему ненавистен такой-то актер;

— где не было бы злых глаз у тех, кто в новом спектакле не занят, а дружба и художественное взаимопонимание продолжались бы вне зависимости от того, участвует ли актер в данной работе или нет;

— где режиссер умел бы хорошо проводить репетицию и являлся бы для всех примером;

— где актеры приходили бы на репетицию не на десять минут позже, а на десять минут раньше;

— где не удовлетворялись бы своим чисто внешним положением в искусстве;

— где не играли бы на публику;

— где было бы уютно в репетиционных помещениях;

— где актеры физически разминались бы перед нача-

лом работы и не выглядели бы заспанными или чем-то посторонним расстроенными уже с утра;

— где в постановочной части не говорили бы «нет» прежде, чем что-то обдумать;

— где на собраниях разговаривали бы на творческие темы;

— где в стенгазете не писали бы только о незанятости, а писали о чем-либо другом;

— где бы не сообщали о своей болезни за пятнадцать минут до начала репетиции;

— где бы чувствовали цельность спектакля и заботились о том, чтобы эта цельность сохранялась;

— где бы не сидели на репетициях с напускным равнодушием, дабы не показаться слишком зависимыми;

— где бы в кулуарах не повышали друг на друга голоса;

— где бы подготавливали самостоятельные интересные художественные программы, вместо того чтобы зарабатывать деньги на старом избитом концертном репертуаре;

— где бы хорошо понимали, что такое пошлость, и умели бы ее избегать;

— где бы любили искусство, а не себя в искусстве, как когда-то сказал чужак Станиславский.

Конечно, такой театр есть. Только где он? И как туда проехать?

В Хельсинки вся набережная в торговых палатках. Торгуют рыбой. Рыба чаще всего какая-то неведомая, мне неизвестная. Проставлены цены. Висят всякие таблички. На большинстве из них одно слово: «китос». Маленькую рыбу, подумал я, тут называют китом. Смешно. Или, может быть, это продаются части кита или крошечные китенки? На другой день я спросил у актеров, что это за рыба — китос. Оказалось, по-фински «китос» означает «спасибо». Продавцы заранее благодарят покупателей.

...Меня предупредили: финны медлительны. Думают долго, не сразу поймут, будут подробно расспрашивать и т.п. А у меня за последнее время выработалась привычка — в первый же день репетиции делать основательную часть работы, а потом только наблюдать. Я не стал ничего менять в своих привычках, а финны вовсе не показались мне медлительными. Они очень быстро и точно меня понимали с первого дня и до последнего.

Самое хорошее место в городе — набережная Финского залива. Много молодых людей. Девушки похожи друг на друга. Совсем белые волосы, ярко-голубые глаза. Прическа такая, будто голову только что вымыли и не расчесали. Много приезжих южан, кажется, итальянцев или, может быть, с Ближнего Востока. Они с жадным интересом смотрят на светловолосых финок. Многие девушки выходят замуж за южан и покидают Финляндию. Однажды приплыл, говорят, пароход, полный молодых итальянцев. Толпа беловолосых девушек ворвалась на палубы, и танцы были до утра.

У меня малюсенькая квартирка внутри огромного театра, похожего на старинный замок. Две крохотные комнаты, кухонька, размером в квадратный метр, и ванная. Здание старинное, но внутри все сделано сверхсовременно. В моей комнате есть большое кожаное вместительное кресло, в котором можно лежать, но поднять его ничего не стоит одним пальцем.

Финская мебель, отделка кухни, ванной, пола, потолка — все удивительно. Я это особенно способен оценить, так как в Москве перевожу свою семью на новую квартиру и был занят ремонтом. Здесь, в Финляндии, не стоит рассказывать о наших ремонтных трудностях — не поймут.

Со мною том чеховских пьес и рассказов. Здесь я ставлю «Вишневый сад», а по вечерам почему-то разбираю «Дядю Ваню».

Астров вначале говорит о своей погубленной жизни. Я примеряюсь, как это может быть сегодня на сцене. Тоскливый ход исключается. Астров, по-моему, должен выйти стремительно, сесть к няньке и бурно начать выяснять правду о себе. У дяди Вани уйма энергии, юмора и большое желание выпутаться.

О недавних наших неприятных собраниях на Малой Бронной я здесь почти не вспоминаю.

Все это внезапно удалилось. Вчера, правда, перед сном вдруг всплыла какая-то фраза. Я долго вертел ее в голове и не мог уснуть. Недавно на собрании я сравнил наш театр со смешным воздушным шаром, который не по правилам был сконструирован, но при этом хорошо летал. Теперь многие хотят этот смешной летающий аппарат исправить. Вот я и сказал, что тогда шар этот, может быть, заново и не взлетит. Кто-то из актеров подал реплику: «Старый шар уже давно лопнул». Я эту реплику как-то не осознал, почти не услышал. И вот сейчас она всплыла. Как это — лопнул? А «Лето и дым», а «Наполеон»? «Три сестры», наконец? Я не мог заснуть и все хотел с опозданием что-то остроумное ответить. Но ничего остроумного в голову не шло. Да и поздно отвечать. Люди перестали дорожить тем, что имеют. И не потому, что придумали нечто новое и значительное, а потому, что перессорились, и принадлежность к своей группке стала важнее, чем нормальный — широкий и душевный — взгляд на вещи.

Я всегда очень любил своих актеров и считал, что лучше тех, с которыми много лет работаю, никого нет. Вероятно, у меня большой дар убеждения, потому что актеры окончательно в это поверили. Вера в себя дает творческую свободу, человек перестает зажиматься, комплексовать, а актеру такая свобода необходима. Он перестает бояться новой роли. Расцветает и в жизни. Сво-

бно выражает свои чувства. Не боится показаться смешным. Смело спрашивает обо всем, что непонятно и о чем другие на его месте постеснялись бы спросить.

Но у всего есть оборотная сторона. Не правда ли, досадно, что у всего есть оборотная сторона? Актеры становятся избалованными. Если когда-то ты захочешь им сказать, что они в чем-то не правы, что есть что-то лучшее, они уже не верят.

Здесь в библиотеке я набрал множество книг. В одной из книг Зоценко рассказывает, как он борется с беспричинной хандрой. Он ищет исток такой хандры в своем младенческом возрасте. Я подумал, что мне не надо заглядывать так далеко. Я всегда знаю причину своей хандры, она коренится рядом. Например, как я уже сказал, семья моя до моего отъезда должна была переехать с квартиру на квартиру, но не переехала. Ремонт оказался трудным. Нескончаемым. Бедные мои старенькие родители ничего этого понять не могли, торопили с переездом, а мы с женой, как загнанные, искали маляров, водопроводчиков и ничего не могли наладить. Теперь мои старички сидят на узлах и чемоданах, а я почему-то тут, в Финляндии. Вот вам первая причина для хандры.

Кроме того, театр я оставил в момент разногласий. Работу над новой пьесой не завершил. Чем кончатся все эти разногласия на Малой Бронной? К чему они приведут? В любом случае они скажутся на выпуске нового спектакля, на планах и на всем нашем будущем. И скажутся явно плохо. Трудности образуются такие, что сладить с ними почти невозможно. Как тут не хандрить? Здесь я целыми вечерами сижу один. Телефон молчит, поговорить не с кем — совсем как Шарлотта в «Вишневом саде». По телевизору и радио передают сверхдраматические сообщения. Так что до беспричинной тоски далеко.

...Сегодня утром была встреча финской труппы с прессой. Директор рассказал, что в театре репетируются «Король Лир», «Вишневый сад», затем назвал пьесу Ибсена, потом какую-то австрийскую пьесу и еще испанскую. Наконец, две современные неизвестные мне пьесы.

В театре три сцены — большая, средняя и малая. В год на этих трех сценах выходит примерно девять спектаклей. В труппе пятьдесят человек, так что все предельно заняты.

Директор перечислил пьесы, коротко охарактеризовал каждую, назвал режиссеров-постановщиков и исполнителей. Что все эти постановки будет объединять? Пьесы и по времени, и по месту действия, и по вопросам, которые в них затрагиваются, совсем разные. Но все вместе они, по мнению директора, будут говорить о состоянии современной жизни, ибо ни один из вопросов, затронутых даже в старой пьесе, к сожалению, не отпал. Спектакли дадут представление о том, чем живет земной шар, о положении современного человека в мире и о его задачах.

Я подумал, что это очень хорошая, широкая программа. Остальное зависит от индивидуально работающих в театре людей, особенно режиссеров — что они способны предложить с точки зрения эстетической.

На Малой Бронной в последнее время все друг друга спрашивают: какая у нас программа? Как будто художественную программу можно сформулировать в словах. Если что-то формулировать, то девяносто девять художников из ста скажут примерно одно и то же — но это ничего не будет означать. Лучшие произведения классической драматургии; самые хорошие современные пьесы; театральность в союзе с психологизмом. Все определяется только личностью того или иного художника — что он такое, кто он, зачем он.

У меня, кажется, будет идеальный исполнитель Пети Трофимова. Не знаю, как описать его. Одним словом, он

таков, каким должен быть сегодня Петя. Ведь Петя, этот «вечный студент», не должен казаться анахронизмом. Не надо и как-то специально модернизировать его. Тут должна быть индивидуальность совершенно *сегодняшнего* Пети.

Когда я что-то стал объяснять актеру, он внимательно слушал, а после репетиции подошел и спросил: «Вы хотите, чтобы это был тип из Достоевского?» — «Пожалуй». Потом он вдруг спросил: «Вы рыбу любите?» Оказалось, что это к нему я приглашен в будущее воскресенье на обед. Рыбу я очень люблю и вообразил ее себе вкусно поджаренной. Но была финская уха. Как наша, только почему-то со сливками. Съев ее, я опять стал ждать жареную рыбу, но подали кофе и мороженое с тортом.

Когда в одно из следующих воскресений я обедал у другого актера, обед был такой же — уха и мороженое с тортом.

Иногда опасуюсь — не помешает ли моему «Вишневому саду» финская медлительность, о которой все наслышаны. Открытый драматизм и тот эксцентризм, который в «Вишневом саде» необходим, — как все это ляжет на неподомый мне национальный характер?

Хотя вообще-то я считаю (может, это заблуждение), что человек, тем более человек искусства, не должен настаивать на каких-то своих национальных особенностях. Он должен быть открыт, а не закрыт. Отчего бы, например, южному человеку иногда не позаимствовать у северного долю строгости? А северному человеку отчего бы не занять у южанина способность внезапно и бурно изливать свою душу?

Что же касается актера, то он просто обязан иметь в своем внутреннем запасе и то, и другое, и третье, потому что ему приходится играть совершенно разных людей. Актер любой национальности должен быть внутренне

гибок, подвижен, восприимчив. Он должен быть наивен, но, конечно, по возможности и мудр.

И еще он должен обладать одним свойством: на него должно быть интересно смотреть. Есть среди актеров красивые люди, но, когда они выходят на сцену, смотреть на них неинтересно. В хорошем актере всегда должна быть некоторая загадка, которую хочется отгадывать. Должно быть интересно вглядываться в его лицо, движения, выражение глаз.

Актер — это человек, который в течение трех часов не должен вам надоеть. Даже если он будет просто сидеть и молчать. Это нельзя режиссерски «сочинить», это зависит только от актерской природы. Если в природе человека есть что-то манящее, какой-то скрытый магнит, то это — актер.

В нашем «Вишневом саде», мне кажется, исполнители имеют такой магнит. Мне интересно приходиться на репетицию и общаться с каждым из них. Магнит действует уже и на репетиции. Это приятно. А главное, что хорошо, — это спокойная согласованность, с которой все эти актеры приняли мой способ работать. Я надеюсь, что не просто приняли, но — поняли.

Однажды в Токио на мою репетицию пришел известный английский драматург Арнольд Уэскер. Он внимательно присматривался к тому, как я работаю, а потом, беседуя со мной, высказал предположение, что английские актеры никогда бы не согласились так подчиняться режиссеру, как это делали на его глазах японцы. Но я уверен, что если бы мне пришлось работать с англичанами, то и с ними я бы нашел общий язык. Чем уж так особенно отличаются английские актеры от американских или японских? Если режиссер точно показывает, актер мгновенно схватывает суть. Что же касается творческой самостоятельности актера, то она, по-моему, не бывает мной ущемлена. Просто я направляю ее в точное русло. Это русло в драматической пьесе — примерно то же, что партитура в музыке. Дает ли музыкальная партитура музыканту возможность

быть самостоятельным? Да! И чем талантливее музыкант, тем самостоятельнее он в трактовке музыки и, одновременно, внимательнее к партитуре. Он знает и любит эту партитуру — в отличие от драматических актеров, чаще всего не знающих, что и в пьесе такая партитура заключена.

Итак, я своим показом строго что-то определяю, а актеры очень внимательно слушают и тут же пробуют. Вначале они почти копируют меня, но постепенно осваиваются с предложенным рисунком и начинают творить сами. Наблюдать, как актер оживает, осваивая строгое задание, — очень интересно. Только для этого нужно хорошо знать некоторые секреты профессии: момент, когда надо умерить собственную активность, — это во-первых. А во-вторых... тут, впрочем, понадобится долгий перечень.

Одним словом, никаких трений с финскими актерами не намечается. Я даже не стал объяснять, каким образом мы будем работать. Просто с ходу принялись репетировать. Как будто только так и нужно, как будто только так они всегда и работали. Я вижу в этом не просто вежливость, послушность режиссеру, приглашенному из другой страны, но тот высокий актерский профессионализм, которым больше всего дорожу.

Когда в Москве в Театре на Таганке появилась молодая Раневская, для публики в этом образе открылся некий еще неизвестный драматизм. Следить за чувствами и действиями такой Раневской было интересно, классическая роль звучала по-новому.

Я не утверждаю, что назначение молодой актрисы на эту роль является сверхоткрытием. Однако такое назначение должно прибавить спектаклю какой-то **необходимый** нерв.

Но финской актрисе Тее Исте больше сорока лет. Может быть, даже около пятидесяти. И вначале мне показалось, что я отступаю от своих прежних идей в худшую

сторону. Однако эта изящная худенькая женщина с ее светлой «финской» свободной прической, с ее легкой походкой и всей ее нервной, подвижной психикой полностью покоряет меня. Ее глаза говорят о том, что жизнь со всеми трудностями известна ей. Она ничуть не «преодолевает» свой возраст, просто она внутренне молода настолько, насколько необходимо спектаклю. И за ней стоит нужный для роли опыт жизни.

Она замечательно работает на репетициях. Смело пробует самый резкий рисунок. Не выказывает усталости, не пользуется положением премьерши. Я отвык от такого поведения, отвык от актерской скромности. Теперь в некотором роде даже отдыхаю. Репетирую напряженно, но это напряжение по существу, оно не утомительно. Вопросы актеры задают редко. Может быть, потому, что я стараюсь исчерпывающе точно показать. Иногда все же что-то спрашивают. Исполнитель роли Лопахина слышит, что я часто говорю об изнеженности, даже инфантильности героев «Вишневого сада». Ну а Лопахин, он чем-нибудь отличается? «У него,— отвечаю я,— больше денег, а душа у него тоже нежная, и пальцы как у артиста. Когда вишневого сада не станет и здесь построят дачи, он, может быть, запыет, а то и застрелится». По тому, как актер слушает, я вижу, что ему все понятно. Он начал робко, что-то повторяя за мной, а теперь замечательно импровизирует. Мне он кажется типом совершенно русским. Хотя мне говорят, что это как раз наиболее финский тип мужчины. Вот как все относительно...

Недавно по телевидению была двухчасовая передача о Буньюэле. Он, может быть, единственный крупный сюрреалист в кино. Я почти никогда не смотрел подобных фильмов, они до чрезвычайности интересны. Фильм, который показывали, был мрачный, но насмешливый. Жизнь там все время выворачивалась наизнанку, вся бредовость

жизни показывалась. Это какая-то зловещая ирония. Дурацкий бал, глупые лица. Возвращается, видимо с охоты, какой-то человек. Его встречает мальчик. Отец сажает сына на колени, оба весело о чем-то говорят. Между тем бал продолжается, но почему-то прямо через зал проезжает странная огромная телега, запряженная волами, с пьяными людьми на ней. Никто не замечает телеги. Хозяйка угощает гостя. Оба улыбаются, любезничают. Но вот хозяйка нечаянно опрокинула рюмку, и гость вдруг злобно бьет ее по лицу. Все это моментами снимается убыстренно, как в старом немом кино.

Во дворе сынишка и отец продолжают весело болтать. Вдруг сынишка выбивает табак из рук отца. Наконец мы отчетливо видим лицо этого мальчишки, оно неприятно. Отец рассержен, мальчишка убегает. Неожиданно оказывается, что это вовсе уже не двор, а колосющееся поле. Мальчишка бежит туда. Он то прячется, то показывается из-за невысоких колосьев. Отец, напряженно скривившись, смотрит. Прыгающий в поле мальчик смутно ассоциируется у него с охотой. Отец вскидывает ружье и стреляет. Мальчик убит. Он лежит в пыли на дороге. Из зала все выбежали на балкон, качают головами. Внизу отца спрашивают, как это все могло случиться. Он полужестом показывает, что мальчик выбил у него из рук табак. Все, как будто успокоившись, идут танцевать. Из двери, ведущей в кухню, валит огонь и дым. Выскакивает из этой двери женщина и падает замертво. Танцующие слегка повернулись, но ничего особенного не заметили.

Все это гротеск необычный. Что-то от чаплинского гротеска, но только все в зловещем преломлении. Я понял по передаче, что ближайшим соратником Буньюэля был Сальвадор Дали. Ему сейчас восемьдесят два года. Большое интервью с ним. Вначале его лицо пугает. Это старик с выпученными глазами, мешками на лице, кривым ртом. Но скоро понимаешь, что это живой, веселый, талантливый человек. Он замечательно улыбается, с удовольствием

много говорит. Фильмы Буньюэля часто вызывали скандал. Он добродушно смеется, когда его спрашивают об этом. Видно, в молодости это был неуемный фантазер, мрачно-ватый бузотер, но человек вовсе не злой, скорее, добродушный.

Что-то такое я уловил сквозь лицо и манеру говорить. Как будто бы очень старый Дон Кихот теперь живет в тиши и посмеивается над своими похождениями.

Месяц назад, когда я приехал сюда, чтобы выбрать актеров, со мной работала переводчица Елена, но теперь у нее вот-вот должен родиться ребенок. Сейчас со мной переводчица по имени Анна. Сегодня она позвонила и сказала, что не придет, захворала. «А что с вами?» — «Я в положении». Как-то я на них странно действую. Завтра придет новая переводчица, по имени Рита. Посмотрим, что из этого получится.

В моей комнате, оказывается, до меня проживал Товстоногов. Он здесь работал дважды, ставил «Три сестры» и «На всякого мудреца...». Его репетиции, говорят, проходили довольно нервно — он был строг, и его боялись. Потом сюда, в Хельсинки, приезжал Любимов во время гастролей своего театра. И в той же кровати спал. Так что я теперь открываю дверь своей квартирке с трепетом.

В кабинете директора вокруг стола несколько кресел. «Вот тут сидел Товстоногов!» — говорят мне. Я на всякий случай сажусь напротив.

«Вишневым сад» можно поставить академично, можно чуть-чуть отойти от академизма, а можно отойти сильно — чтобы выразить не только Чехова, но и сегодняшнюю жизнь. Для этого нужно предельное напряжение, какой-то яростный порыв. Актеры понимают то, что я прошу, но должна быть выработана особая техника игры,

молниеносного перехода от одного душевного состояния к противоположному. И каждое состояние должно быть выражено в предельно резкой форме.

Лопухин высмеивает Петю, когда тот произносит свой монолог во втором акте. А потом без всякого видимого перехода не только соглашается с ним, а еще и прибавляет много своего. Каждую минуту у Чехова такой непредвиденный скачок. Все в острых углах. Раньше так Чехова почему-то не воспринимали. Теперь с такой точкой зрения постепенно начинают соглашаться.

На фильме «Граница», в котором участвует Джек Николсон, я решил понять наконец, в чем секрет его замечательной игры. Внешне он ничего особенного из себя не представляет: роста среднего, лицо достаточно заурядное. Дело, видимо, в том, что он есть некое абсолютное выражение определенного слоя людей. Примерно в том смысле, в каком у нас был Высоцкий. Рабочие, грузчики, солдаты, матросы, летчики, шоферы, машинисты и многие другие найдут в таком актере самих себя. Вот уж действительно народный тип. Разговаривает Николсон словно нехотя, между прочим. Обычная его повадка — как бы легкая усталость. Но при том он всегда пружинист. В минуту опасности — острые темные глаза. Ощущение новизны во всем. Все для него ново, неизвестно. В то же время — всегда легкая усмешка. Ослепительная улыбка, но неожиданно сразу же за улыбкой — хмурость, насупленность. Прекрасное знание профессии человека, которого он в данный момент изображает. Впрочем, он никогда и никого не изображает. Он всегда откровенно заявляет, что он — Николсон, а не кто-нибудь другой. Только теперь он служит в армии, или сидит в тюрьме, или — по ошибке — в сумасшедшем доме. Все время как бы рассказывает истории из собственной биографии. Есть же, допустим, такие писатели, которые, прежде чем сесть за письменный стол,

были бродягами, поварами, плотниками. Они опираются не на выдумку, а на свой опыт. Вот и Николсон как бы опирается только на свой собственный опыт, хотя, может быть, в жизни был только актером.

Верись, что это он сам был тем, про кого сейчас рассказывает. Кажется, упрощается задача: ничего не играй!

Но это задача самая тяжелая, почти непреодолимая. Любому, самому хорошему актеру поставь такую задачу, он будет стараться изо всех сил «не играть», но все равно сквозь эту «неигру» проглянет актер. Не знаю, может, это вопрос не только школы, не только избранного пути, но каких-то особых природных данных. Именно эти данные позволяют актеру не играть, а *быть*. Многие изо всех сил хотят достичь такого эффекта, но все равно заметно, что это актер подражает природе.

Рассердился так, как в жизни, но это почти как в жизни, — все же виден актер. А когда на экране рассердился такой, как Николсон, вы совершенно не замечаете подделки. Это рассердился сам Николсон. Попробуйте подражать кошке. Многие это сделают замечательно. Но попробуйте *стать* кошкой. Для этого нужно *быть* кошкой. Вот Николсон и есть кошка. Или небольшого размера барс.

Ходит вразвалочку, жует свою жвачку. Но вот кто-то сказал что-то неосторожно, и Николсон неторопливо поворачивает голову. Вы тотчас ощущаете, как глубоко засело в его мозг то, что он услышал. Или, наоборот, он что-то не до конца понял, и вы видите эти ищущие смысла глаза. Он никогда не делает ничего лишнего. Он даже вообще почти ничего не делает. Он не реагирует, если это не обязательно. Он себя уважает. Если закричит, то, может быть, один раз за всю картину. Абсолютно расслаблен, что-то обдумывает, соображает, а потом наступает момент, когда он наконец принимает решение. Тогда он молниеносен, как барс.

Николсон уже не так молод — скуласт, худощав, загорелые руки как у рабочего, рубаха на спине мокрая от

пота. На этот раз он служит на границе Мексики и Америки. Мексиканцы десятками перебегают границу в поисках работы. Кто-то пронесит наркотики. Американская пограничная служба в этом районе связана с бандитами. Бандиты торгуют беженцами как дешевой рабочей силой. Женщин прячут в публичных домах. Три четверти участвующих в фильме — не актеры. Но Николсон такой же «не актер», как и они. Фильм поражает своей серьезностью и отчаянным темпераментом. Глядя на весь этот ужас, сидишь замерев. Трудно вообразить, как это можно снять. Какой чувствительности должна быть пленка, если можно снимать при любом свете и почти в темноте? Где должен стоять оператор, когда рушится вот этот храм? Кто управляет машиной, когда она по горам, без дороги мчится с такой вот скоростью? Но более всего поражает Николсон, рассказывающий одну из историй как будто бы собственной своей жизни.

Посмотрев фильм, я возвращаюсь домой, то есть в театр, где сейчас живу. Вокруг — чужой город. Около двенадцати часов ночи. С визгом затормозила какая-то машина. Я насторожился — мне все кажется продолжением только что виденного фильма. Лет тридцать пять назад я жил на тихой улице Станиславского, около Никитских ворот. До позднего вечера читал Ремарка — «Время жить и время умирать». Потом вышел на улицу, на воздух. И вдруг рядом резко остановилась машина. Я отшатнулся. Но кто-то открыл дверцу и спросил, улыбаясь: «Где здесь родильный дом?» Я показал рукой — родильный дом был рядом. Мужчина нажал кнопку дверного звонка и медленно ввел в дом женщину. Тогда я с удовольствием оглядел пустую, тихую улицу. Боже мой, как хорошо! Так тихо и так мирно.

Опять в гостях у финских актеров. Чистенький-чистенький домик за городом. Очень симпатичный, мирный

семейный уклад. Двое ребят — одному лет семь, другому полтора года. Старший ухаживает за младшим и одновременно сервирует стол для гостей, подает еду. Уха, мороженое, кофе и торт.

Мне хотят сделать приятное — включают видео с фильмом «Неоконченная пьеса для механического пианино». Ставят пластинку с песнями Высоцкого. Пластинка фирмы «Мелодия» — ни одной серьезной песни. Я пообещал привезти свои кассеты.

Распрашивали о Дурове и Козакове. Помнят их по «Дон Жуану». Я сказал, что сейчас с ними немного в ссоре. «Почему?» Решили, говорю, заняться режиссурой. «Зачем?!» Я хотел сказать — «сдуру», но не сказал.

Какое драматическое заблуждение у наших артистов: в расцвете творческих сил, когда можно и нужно сыграть что-то самое значительное, решающее, когда есть возможность еще подняться на какую-то новую ступень в своей профессии, они отвлекаются не на свое дело. За редким исключением актеры стремятся в режиссуру вовсе не из-за того, что у них есть новые идеи, которыми можно действительно обогатить театр, а из-за какой-то совсем иной неудовлетворенности. Отчасти я их понимаю. Но мне слишком видны причины неудовлетворенности — причины эти чаще всего не крупны и не плодотворны. Плохо не то, что человек пробует что-то сделать самостоятельно, но то, что он теряет самокритичность, запутывается и начинает всеми способами защищать свое неумение. В этой непосильной борьбе портится человеческий характер, исчезает вера, с которой актер когда-то работал. Вообще проявляются качества, далекие от творчества. Идет самоутверждение, как говорится, любой ценой. И вот это уже и не актер, но еще и не режиссер. Ремесленный опыт в режиссуре приобрести, в конце концов, нетрудно. Но художественный — трудно очень. Так из актеров-ремесленников получаются ремесленники-режиссеры.

...После репетиции я обычно спрашиваю, нет ли вопроса. Исполнитель роли Симеонова-Пищика спросил как-то: «Чехов написал эту роль просто так или с каким-то смыслом?» Я понял, что роль ему не нравится, он чем-то недоволен. Как своим ответом его удовлетворить? Подумав, я сказал примерно вот что.

Люди живут не в безвоздушном пространстве. В противном случае можно было бы оставить в пьесе только Раневскую, Лопахина, ну, может быть, еще Гаева. Через эти две-три роли тоже можно было бы прочертить сюжет «Вишневого сада». Но у Чехова не так. У него важно, что люди живут среди многих других людей. У него почти всегда клубок из множества человеческих отношений. В этом клубке все — и важное и не важное. Как в жизни. Но без «не важного» это был бы уже не жизненный клубок, а только литературный. У Чехова же клубок жизненный: у одних людей горе, у других — радость, третьи наблюдают, четвертые вовсе равнодушны. Но ведь чье-то равнодушие по-своему оттеняет то или иное происшествие. Если убрать Пищика или Шарлотту (это совсем легко сделать), а заодно Епиходова (вовсе никому не нужного), то это будет уже специальная литературная камера, куда переместили двух-трех персонажей для какой-то авторской цели.

Кроме того, Чехов в «Вишневом саду» рисует сумятицу, нелепость. Ведь в тот момент, когда в усадьбе Раневской все пошло «враздробь» (как, кстати, перевести это слово на финский?), Пищик приезжает просить денег у помещицы, которая сама без денег, совсем нищая. И вдруг неожиданно этот Пищик богатеет, потому что на его земле англичане, видите ли, нашли какую-то белую глину! Свою радость и свой денежный долг он приносит как раз в тот момент, когда все сидят на чемоданах, а сад уже начали рубить. Разве это не комично? И разве это не трагично?

И еще Чехов населил свою пьесу столькими «лишними» персонажами, чтобы, может быть, дать почувствовать,

какое изменение произошло в русских усадьбах. Когда-то тут все было чинно, а теперь в гостиную входит кто угодно. Конторщик в барском доме играет на бильярде, даже кий сломал. Горничная, не замечая Раневской, объясняется с лакеем. Усадьбу проела моль. Все это до конца не передашь, если не будет Пищика, Епиходова, Шарлотты, Дуняши. Как мы в таких случаях говорим, — шекспировский фон. Да, у Чехова обязателен свой шекспировский фон, и в этом фоне важна каждая фигура.

Смотрел старый французский фильм 50-х годов — «Орфей» Жана Кокто. Свободная современная переделка древней легенды. Орфея играет Жан Марс, а в роли Смерти — Мария Казарес. Эту актрису мы видели однажды, когда в Москве гастролировал театр Жана Вилара. Еще раз убеждаешься: как грешно, что мы плохо знаем многих актеров мирового класса. Неужели они так же не знают, скажем, Качалова или Книппер? Когда смотришь, как играет Мария Казарес, невероятно впечатляет индивидуальность, некий редкий человеческий тип. И в природе есть такие редкие сорта деревьев или цветов. А затем, конечно, смотришь, с какой силой, точностью, с каким темпераментом актриса играет.

Кроме того, французский фильм в хорошем смысле театрален. Он естественно величествен. Когда над чем-то работаешь, то все, что видишь вокруг, вольно или невольно берешь в свою копилку — или это подтверждение твоей правоты, или повод для сомнений. Фильм «Орфей» не имеет никакого отношения к «Вишневому саду». Но я вижу в нем сочетание земного с inferнальным и опять думаю о своем Чехове. Прекрасное сочетание земного с inferнальным. Может быть, слово «inferнальный» звучит для нашего уха недостаточно внятно? Ну, заменим его на «фантастичный». Не фантастичен ли «Вишневый сад» — с этой неожиданной переменной погоды во втором

акте, со звуком, похожим на звук лопнувшей струны, и с этим странным прохожим, который всех напугал? Или с этим жутковатым балом, который затеяли некстати? Все это inferнально. Простите — фантастично.

Читаю третий и четвертый акты «Дяди Вани». Все помню и знаю назубок. Разговор Сони и Елены Андреевны, когда Соня рассказывает о своей любви, а затем сцена, когда Астров говорит о лесах,— все это известно, как какая-нибудь дорожка, по которой проходишь по многу раз за день из дома на работу. Она уже не удивляет, она привычна. А без удивления в искусстве ничего не получается. Вернее, получится что-то пресное, приготавливающееся уже не раз. Если для себя не найдешь неожиданного, то его не будет и для публики. Обязательно должен быть *сюприз*.

Дядя Ваня без тоски — вот *сюприз*. Дяде Ване нельзя отдаваться тоске. Нельзя играть эту пьесу так, как если бы все действующие лица уже давно осознали, что погибли. Только *сегодня*, вот в эту минуту, все они поняли, что попали в западню. У всех в связи с этим собранность, сосредоточенность, даже сухость. Катастрофа происходит только сейчас, на наших глазах. Если люди уже погибли и играют только скорбь, сознание своей вчерашней гибели,— не так сочувствуешь им. У Чехова Елена Андреевна ходит по сцене и о чем-то думает, затем говорит — с тоской: «Я умираю от скуки, не знаю, что мне делать». Легко представить, как она ходит, пошатываясь от лени. А если совсем не так? Обернулась, резко придвинула лицо вплотную к собеседнику и прямо в глаза (даже страшно стало) спросила: «Я умираю от скуки, что мне делать?»

Внезапная тоска, схватившая, как острый сердечный приступ. Сказать о тоске надо без тоски. Я видел однажды, как дежурный на служебном входе МХАТа почувствовал,

что плохо с сердцем. Он остановился как вкопанный, боясь пошевелиться, побелел весь и очень медленно стал поворачивать голову к кому-то, кто стоял поодаль. И тихо, коротко сказал: «Лекарство!»

«Вишневы сад» на Таганке в свое время многими был встречен в штыки. Но, ставя пьесу уже в третий раз, я убеждаюсь, что нашел тогда верный ключ. Каждый раз думаю попробовать что-то изменить в корне, но каждый раз возвращаюсь к первому своему решению. Тогда я как-то специально «упростил» пьесу, нашел какой-то знак для выражения самой простой ее сути. Этот знак должен сказать больше, чем если бы все решалось в обычной реальной манере. Иногда реальная жизнь на сцене может сказать меньше, чем резко и точно найденный знак. Это совершенно не исключает реального актерского исполнения, напротив, требует тщательной психологической проработки, которая в итоге даст легкость. Обязательно нужно найти квинтэссенцию ситуации.

То же самое необходимо сделать в «Дяде Ване». Суметь выразить внезапно осознанную западню.

В поисках нового поворота очень опасно ошибиться в оформлении. Наши новые «Три сестры» на Малой Бронной выглядели излишне «спокойными», может быть, именно из-за оформления. Само по себе оно было красиво, но укладывало все наши внутренние поиски в некий пенал известной формы. Надо было все-таки сделать так, как я когда-то предполагал: комнаты дома где-то под Пермью, маленькие окна, домотканые половики. Я говорил тогда: должно быть что-то наподобие картины «Меншиков в Березове». Но, наверное, неубедительно объяснил, не увлек Левенталья. А потом, из уважения к его работе, не настоял на переделке. Вот и родилась неточность, какое-то несопадение.

А как в «Дяде Ване»? Об этом думать и думать, пробовать и пробовать. Только стукнувшись лбом, понимаешь до конца твердость предмета. Мне ответят, что твердость

предмета и рукой заранее можно проверить. Нет, в режиссуре не так. В режиссуре совсем не так. Даже очень хорошую книгу критика П. А. Маркова я читал с некоторым горьким привкусом. Последний период своей жизни он попробовал заниматься режиссурой. Ничего из этого не получилось. А ведь, кажется, все-все знал. Видел и Мейерхольда, и Станиславского, работал бок о бок с Немировичем, писал умнейшие статьи «за» и «против». Но «твердость предмета» почувствовал только тогда, когда сам ударился лбом.

Известно, что Станиславский в роли Астрова как-то замечательно произносил реплику, обращенную к Елене Андреевне: «А вы хитрая!» Все вспоминают именно эту реплику. Значит, в его устах предложение приехать в лесничество звучало совсем не шаблонно. Но — как? Не представляю себе, чтобы сам Станиславский предложил бы замужней женщине тайно уехать с ним. И одно то, что я не могу себе этого представить, возбуждает мое любопытство: как же все-таки он это играл? Кто теперь должен играть Астрова? И опять же — как?

Пока я на десять дней еду в Москву, меня будет заменять мой ассистент. Он сказал, что его мучает ответственность. Я ответил, что сейчас облегчу его муки. Делать почти ничего не нужно, сказал я. Нужно только слегка поддерживать огонь. Не раздувать его, а слегка поддерживать. Вспомнить первый акт — и отпустить всех домой. С каждым актом поступать так же. Вот уже четыре дня. Потом два общих прогона — уже шесть. Какая-нибудь легкая беседа — семь. Плюс выходные. И тут я вернусь. «А вечером не надо репетировать?» — «Упаси Бог. Вообще не нужно работать много. Нужно — интенсивно». Но этот интенсивный период я с актерами уже прошел. Ассистент облегченно вздохнул. Честное слово, я дал ему дельные советы. Надо самому их запомнить.

Впечатления от последнего фильма Бергмана. Уже год назад он сообщил, что намерен снять свой последний фильм, а потом останется работать только в театре. Действительно, фильм завершающий. Трудно вообразить, что после него можно еще что-нибудь снять. У Бергмана бывали и несколько суховатые, чисто северные фильмы. А этот — богатый, насыщенный, охватывающий все. Длится он долго, почти три часа. В нем встречаются Рождество, выходят замуж, рожают детей, изменяют, умирают. Среди действующих лиц есть актеры, и речь иногда идет о театре; есть священнослужитель, и много места уделено церкви. Еще в фильме участвует владелец лавочки древностей, старый еврей. В главных ролях — девочка и мальчик. Фильм называется их именами — «Фанни и Александр». Резко, без стеснения, как всегда у Бергмана, показаны отношения между родными людьми — между матерью и детьми, между мужьями и женами. Жизнь и фантастика в этом фильме существуют нераздельно. В обыденном много ужасного, фантастичного, в ужасном — обыденного. Больше половины фильма я так переживал, так у меня начало болеть сердце, что хотелось куда-нибудь убежать, не досмотрев до конца. Один из самых сильных моментов — когда отец мальчика умер во время репетиции. Он исполнил роль Отца Гамлета. Внезапно с ним случился удар. Неразгримированные, непереодевшиеся актеры выбежали на зимнюю улицу — искали какой-нибудь транспорт. Потом повезли умирающего на повозке, впрягшись в нее. А мальчик, смотревший до этого репетицию, остался в зале, полуупав на соседнее кресло.

Отца привезли домой, он долго и мучительно умирал, а мальчик отворачивался, негодовал, забивался в угол. Так выражался его ужас. Он почти с отвращением выдернул руку из корявой руки умирающего отца, пожелавшего с ним проститься.

Потом в фильме призрак отца часто являлся мальчику. Отец приходил таким мешковатым, в белом широком кос-

тюме. Жизнь мальчика к этому времени сильно изменилась. Его мать вышла замуж за архиепископа, и все они жили в монастыре, как в тюрьме. Старый приятель его бабушки, еврей-лавочник, спас их оттуда — выкрал. Удивительно у Бергмана эти мощные переходы от одного круга явлений совсем в другой.

К таким произведениям впоследствии неоднократно возвращаешься. Они становятся частью твоего собственного опыта.

А как играют актеры! Там есть роль матери. Актрисе лет шестьдесят — шестьдесят пять. Небольшого роста, худенькая, со странной прической и припухлыми, как у молодой женщины, губами. Легко себе представить, какой она была в молодости. Текста вроде мало, но следишь именно за ней непрерывно. Всю историю дома и семьи понимаешь более всего через мать. Бергман сам пишет сценарии к своим фильмам. Это не просто пунктир для его же режиссуры, а настоящая большая литература. Продолжение Ибсена, Гауптмана, Стриндберга.

Десять дней я провел в Москве, чтобы помочь своей семье переехать на новую квартиру. Боже, до чего же мы беспомощны в самых обычных, бытовых ситуациях! Каждый гвоздь — проблема, каждый шаг — бессилие. Все у нас как-то «враздробь», но люди почему-то привыкли к этому ненормальному укладу жизни, смирились с ним. После чистого, упорядоченного финского быта, после финских хозяйственных магазинов, где вам предложат не один какой-нибудь крючок или гвоздь, а тысячу крючков, наш московский быт удручает своим беспросветным убожеством.

Десять дней я что-то перевозил, запаковывал, перетаскивал. И улетел, оставив все в недоделанном виде — вещи недоперевезены, гвозди недозабиты. Утром еще что-то пытался усовершенствовать, а через несколько часов уже

находился в своей финской квартирке и недоумевал — зачем я здесь?

В суете московской жизни не успел дать телеграмму, чтобы меня встретили. Как я буду что-то объяснять финскому таксисту? Но в Хельсинки, проходя паспортный контроль, я увидел большую группу людей, прильнувших к стеклу и кому-то подающих знаки. Не сразу понял, что это машут мне. Встречать приехали все актеры, от Раневской до Фирса. Даже суфлерша приехала. Это было неожиданно. За десять дней я почти забыл про спектакль, а артисты работали вовсю и, видимо, очень ждали меня. Такие моменты оцениваешь много позже, а сразу как-то теряешься. Теоретически я понимал, что все это трогательно, но чувства мои оставались дома, в Москве. Там было тревожно и трудно. Что трудно и что тревожно? Всё.

Надо отключиться от этих трудностей, надо спокойно доделать спектакль в этой милой, аккуратненькой Финляндии. Нельзя, чтобы актеры видели, что душой я — не здесь и в глазах у меня — тревога.

Кроме домашних трудностей (мама в момент переезда сломала руку, и больничные впечатления наложились на все остальные) добавились еще и впечатления театральные.

Во МХАТе открытие сезона, и первый раз шел мой «Живой труп». Когда спектакль вышел, в газетах ругали, но ведущие актеры продолжают дорожить им и играют все лучше и лучше. На первом спектакле, однако, два исполнителя были пьяные. Один — тот, который играет следователя, второй — Петушкова. Это уже не в первый раз. Теперь их, вероятно, из театра уволят. Кроме происшествия с двумя пьяными еще и финал спектакля был сорван, так как не дали сигнала на выход цыган. После долгой неловкой паузы осветитель догадался погасить свет. У актеров в такие минуты может разорваться сердце. Все это мне рассказали по телефону, и у меня тоже что-то внутри оборвалось, так что надо было принимать лекарство. Еще я

узнал, что на спектакле в тот вечер присутствовал Александр Володин, и окончательно расстроился. Но ранним утром Володин вдруг позвонил мне и стал спектакль хвалить. Я решил, что кто-то специально попросил его об этом, зная, что я расстроен из-за случившегося. Но постепенно я понял, что Володин действительно был спектаклем взволнован. И я так обрадовался, и так стало хорошо на душе, что удалось забыть в непробиваемую стенку гвоздь. Володин умеет замечать такие детали, что начинаешь думать, что работаешь не зря.

Последнее время мне все чаще кажется, что люди неизвестно от чего слепнут, глохнут. Не впускают в себя то, что идет со сцены, а по ходу спектакля заняты тем, что бешено вырабатывают против спектакля иммунитет. К сожалению, это одно из характерных сегодняшних явлений.

Постоянно стараюсь убедить себя, что к собственной работе в искусстве следует относиться с некоторой долей легкомыслия. Работать надо, конечно, честно, но все же сохранять некое легкомыслие. Нет ничего ужаснее, чем видеть взволнованных режиссеров или актеров, когда после премьеры идешь, чтобы их поздравить.

Тут, в Хельсинки, я был на премьере «Короля Лира». Сильно скучал, и другие тоже, по-моему, скучали. Затем, как полагается, все пошли поздравлять актеров. Вышел исполнитель Лира, которому явно казалось, что на сцене происходило нечто потрясающее, равное тому, что происходило в пьесе. Но мы не были потрясены и теребили его руку, только делая вид, что потрясены.

Нет, когда спектакль кончается, нужно быстро идти домой, ни с кем по дороге не встречаясь. А войдя в квартиру, надо быстро выключить телефон. Кому понравилось, кому не понравилось — тебе не надо об этом знать. Ты честно сделал свое дело, и довольно.

...В этом спектакле Лир несколько раз выезжал на сцену верхом на живой лошади. Зрители первого ряда каждый раз отшатывались: лошадь проходила по самому краю сцены. С выходом этой лошади я уже ничего не видел, кроме нее. Сидел я очень близко, в ложе, почти на сцене, и мне казалось, что лошадь смотрит мне прямо в глаза. Рядом с ней люди что-то кричали, поднимали мечи, кинжалы, но лошадь стояла спокойно. она знала, что все это — театр. И что не следует обращать внимания на крики и беготню. Незаметно для своих соседей я из ложи делал лошади знаки. И она, мне кажется, видела это. Лошадь можно долго рассматривать — ее замечательную морду, уши, большие, выпуклые глаза, хвост, тонкие ноги, похожие на стволы старого дерева. Даже название у этого животного какое-то приятное, настоящее: *лошадь!*

Будучи в Москве, как-то вечером я вдруг услышал по радио запись игры Добронравова в роли Лопехина. Любый живописец-профессионал учится у старых мастеров, постоянно разглядывая их картины или хотя бы репродукции. Спросите, однако, у сегодняшних студентов театрального института: кто такой Добронравов? Они не скажут. Я тоже чуть ли не в первый раз слушал эту запись. В «Вишневом саде» я знаю каждую букву, потому что трижды ставил эту пьесу, и трижды у меня были хорошие исполнители Лопехина. Но Добронравов играет так, как играть могли только в старом МХАТе. То есть так, как сейчас никто играть не умеет. Я не знаю, как это объяснить. Это надо послушать. И то, какие он находит переходы от одной мысли к другой. И каждую его интонацию. И тембр его голоса. Надо услышать, кроме всего прочего, с какой тщательностью, с какой изумительной логикой проанализирована им каждая фраза.

Фирс в «Вишневом саде» говорит, что в старые времена умели сушить и мариновать вишни. Раневская спрашивает:

«А где же теперь этот способ?» И Фирс отвечает: «Забыли, никто не помнит».

Первые два дня после возвращения в Хельсинки я растерялся — все, что делали актеры, перейдя на сцену, показалось мне неубедительным. Переход на сцену — это всегда кризисный момент. Тридцать лет я это знаю и каждый раз все равно теряюсь. Еще и потому, что причины «кризиса» бывают очень разными — это я тоже знаю, но нужно каждый раз очень точно поймать и определить причину в себе и в актере. Определить — и вправить спектакль в новое для него пространство. Иногда причина именно в новом пространстве, иногда — в моих режиссерских просчетах.

Мое собственное построение спектакля мне тоже разонравилось. Отчего, например, Раневская реагирует на предложение Лопухина так, как будто слышит его не в первый раз? Если начать Чехова разбирать в обычном психологическом ключе, то возникает уйма подобных, почти неразрешимых вопросов. Вот тут и охватывает паника. В основе моего разбора была, скорее, не логика, а *ощущение*. Я заразил им актеров. Но ощущения зыбки, и если как-то их не поддержать, они выветриваются. Остается формально-динамический спектакль, и все. Вечером я записал двадцать пунктов, по которым нужно дать актерам разъяснения. Но утром оставил эту записку дома, и хорошо сделал. Потому что нужно было спокойно, без лишних разговоров, снова внимательно посмотреть на сцену и увидеть, в какую секунду происходит опасное отклонение. Отклонение — это внешняя динамика, не наполненная чувством. Механически сыгранная партитура.

Все эти дни было яркое солнце и небо светло-голубое. Такое небо на жаргоне кино называется «простыней». Но

вдруг вчера полил дождь, стало мрачно, северно, я промок в первые же пять минут. Теперь у меня ангина, и вся Финляндия для меня на сегодня будет заключена в моей маленькой квартирке. Уже в третий раз буду читать «Дар» Набокова.

Набоков пишет не сюжет, а что-то другое. Он все время от сюжета нарочно, будто назло читателю, отступает. И это такие отступления, которые лучше всякого сюжета. Например, он пишет о трех влюбленных, один из которых застрелился, а двое, пообещав сделать это вслед за ним, не решились и остались живы. Такой случай не годится для рассказа, говорит Набоков, он слишком мелодраматичен. Но тут же подробно описывает всю эту историю. Или мелькает где-то в начале имя «Зина», потом через сто страниц повторяется, и наконец Набоков разворачивает целую историю, связанную с этим именем.

Интересно следить за этим шахматным мышлением. Мысль автора по дороге цепляется за что-то и надолго отвлекается, но все это великолепно продумано, как у шахматиста, который просчитывает вперед восемнадцатый или двадцатый ход. Это работа не только ума, а высокой интуиции, взаимодействие между вдохновением и комбинационным искусством, как сам Набоков определяет свой стиль. Но кроме стиля в этом романе заключена такая тоска человека по родине, что я читал, буквально задыхаясь. *Хочу домой.* Знаю, сколько всяческих неразрешимых вопросов меня там встретит, но все это заслоняется одним чувством: *хочу домой.*

На репетицию первой всегда приходит исполнительница Шарлотты. Я сижу в пустом зале, и если не вижу ее, то слышу, как за кулисами она с кем-то здоровается. Голос у нее ясный-ясный, сама она открытая и всегда широко улыбается. Хотя мне кажется, что ей не каждый день весело. Такими бывают бывшие спортсменки — все

еще вроде бы осталось от прежнего, а уже началась какая-то новая жизнь. Еще в прошлом году — чемпионка. От ее больших круглых глаз веет доброжелательностью. Лицо мальчишеское, короткая стрижка. В спектакле она катается на детском велосипеде. На нее приятно смотреть. Слышу, как сегодня за кулисами она называет мое имя — наверное, справляется о моем здоровье. Так оно и есть — выглянув в зал, она показывает пальцем на меня, потом на горло и вопросительно смотрит. Я жестом показываю, что ничего, мол, все в порядке, горло прошло.

Я писал когда-то, что в артистах нужно любить все — и то, как они одеваются, и их походку, и звук их голоса. Спектакль должен рождаться от любви.

Вслед за Шарлоттой всегда приходит Фирс. Актеру лет семьдесят. Он забавно, по-старинному раскланивается, чуть приподняв вверх руки.

Петя Трофимов всегда в джинсах неимоверного оранжевого цвета и полосатой майке. Это, однако, не выглядит пижонством, скорее, как-то мило, по-рабочему. Если бы я был молод, одевался бы так же. Артист кажется науклюжим, а на самом деле крепок, спортивен. Нарочно сутулится, часто дурачится. Очень хороший, нежный человек.

Легкой походкой входит Раневская. Ее белые финские волосы всегда в беспорядке. Она принесла мне пакет красных яблок из своего сада. Говорит: «Они без химии».

Лопахин входит всегда последним, незаметно, как будто бы уже пришел давно. Он не здоровается, чтобы не привлекать к себе внимания. (В каждом театре есть актер, у которого такая манера появляться.)

Сцена постепенно заполняется исполнителями. Они так красиво выглядят в незапланированных мизансценах, что все мои запланированные мизансцены будут много хуже. Приятно, что я ни в ком из актеров творчески не ошибся, хотя выбирал их в основном по фотографиям. Посмотрев «Короля Лира», понял, что отобрал самых лучших.

...Итальянский фильм братьев Тавиани — «В ясную звездную ночь». Что после такого фильма я бы хотел сделать? Сесть рядом с женой и сыном, крепко обнять их и, обнявшись, молча, долго так сидеть. Но всегда что-то мешает родным людям это сделать. А так бы надо это делать часто.

Фильм о том, как люди бегут от стрельбы, как часто это бывает похоже на стадо, как бессмысленная злоба терзает людей. А вокруг — такая природа, такой воздух, такая музыка... Бедные люди! Им постоянно приходится от кого-то бежать, укрываться, страшиться звуков. Их часто убивают в упор. Фильм этот о толпе беженцев в последние дни Муссолини. С одной стороны — чернорубашечники, с другой — смешные, неумелые жители маленького города, которым хочется как-то спастись и спокойно жить.

Как всегда, я просил не переводить мне ни одного слова, так как хотел просто видеть картину. И эта картина так и останется в моей памяти — подобно картине великих итальянских мастеров.

По дороге в библиотеку расспрашиваю переводчицу о «Вишневом саде». Трогает ли ее то, что происходит на сцене? Она мнетя, а затем отвечает: «Не очень». Я делаю паузу, а затем продолжаю: «Почему?» Она опять мнетя и наконец говорит, что для нее все это из далекого прошлого. Я опять делаю паузу. Кое-что понятно — девушке всего двадцать два года. И все же...

Раневская ничего не предпринимает, чтобы улучшить свое положение, объясняет переводчица. А что она должна была, по вашему мнению, сделать? Конечно, она должна была принять предложение Лопухина.

У меня портится настроение, и мы долго идем молча. Наконец я не выдерживаю: а знает ли она людей, которым не все равно, за что получать деньги? Да, конечно. А знает ли она людей, которые не могут бросить курить? Да. Сей-

час в мире так тяжело, может ли она сделать что-нибудь, чтобы изменить это тяжелое положение? Нет.

Мы опять идем молча. «Я остаюсь при своем мнении», — говорит наконец девушка. «Может быть, потому, что вы, слава Богу, еще не попадали в серьезные переделки?» — «Может быть».

Мы доходим до угла, и я протягиваю ей руку: до завтра. Настроение у меня вконец испорчено. Прибегаю домой, хватаю пьесу и читаю какое-то предисловие к ней, которое раньше, конечно, не читал. На другой день затеваю длинный разговор с актерами, что-то желая услышать от них. Может, и они что-то скрывают от меня, может, и им непонятно, почему Раневская «ничего не предпринимает»? Актеры смотрят на меня недоуменно, им совсем непонятно мое состояние. Чувствуя, что они уверены в том, что делают, постепенно успокаиваюсь и я.

За эти два месяца я видел уйму рок-ансамблей. Иногда на этих мокрых от пота, делающих одни и те же телодвижения молодых людей смотреть неприятно. Какое-то чисто биологическое самовыражение, достаточно однообразное. Это как бы постоянный фон здешней жизни, более всего — фон телевизионный. Но иногда в этом фоне вдруг блеснут оригинальнейшие типы — и тогда на них отзывается сердцем. На этот раз я уже лежал в постели, убитый скукой, насморком и бесконечным подсчитыванием дней, оставшихся до возвращения домой, когда неожиданно увидел на телеэкране замечательное зрелище. Две девушки пели и плясали по бокам сцены. Одеты они были так, будто костюмы сделал Тулуз-Лотрек, — смешные короткие зеленые и оранжевые платица, рыжие парики. Одна пела и плясала, успевая при этом еще и играть на электрооргане. Перед другой находилось несколько барабанов, и она ладонями бешено отбивала ритм. Иногда их лица были видны крупно — отчаянно серьезные, очень

милые и смешные. Курносые носы замечательно контрастировали с бешеным ритмом. А в центре сцены находился парень. Это не был обычный супермен, которых теперь много в рок-ансамблях. Он танцевал смешно и трогательно, нарочито угловато. Сзади двое играли на саксофоне и трубе. Все вместе это было поразительно музыкально и до предела отчаянно. Ребята что-то выкрикивали, бормотали, ухали, а потом вдруг пели очень протяжно. Я вполне понимал тех, кто в зале вскакивал с места и, поднимая вверх руки, отбивал такт. Артисты с эстрады прыгали в зал, плясали вместе со всеми и впрыгивали обратно на сцену. Весело, празднично, легко!

Включил радио и услышал передачу из Ленинграда. Молодой бодрый голос дикторши и немолодой, интеллигентный голос ее собеседника. Женский голос спрашивает: заметил ли он, что в Ленинграде люди стали очень грубыми? Да, он заметил. Однажды при нем контролер проверял билеты в автобусе и так оскорблял пассажиров, что пришлось выйти раньше времени.

Встречаю в аэропорту Левенталя. Передо мной было огромное поле аэродрома и огромное небо. Внезапно из ниоткуда появилась темная точка, ставшая через несколько секунд огромным самолетом. Я не успел увидеть, как самолет садится, он вроде бы еще летел, но уже какой-то детской игрушкой бежал по дорожке. Откуда ни возьмись, перед ним возникла еще одна игрушка, в пятьдесят раз меньше его, — это был автомобильчик, он показывал самолету, куда надо пристроиться. Тут же вскоре подъехала смешная лестница. Потом в самолете образовалась узкая щель, и из щели высыпали муравьи. В одном из них я узнал Левенталя.

Наши спектакли смотрят на прогонах посторонние люди. Однажды пришел финский певец, по происхождению

русский. Он сам когда-то был драматическим актером и в старом «Вишневом саде» на этой самой сцене играл Прохожего. После окончания я оглянулся на него. Он вытирал красное заплаканное лицо и сказал: «Вы меня растрогали». В другой раз пришел кинорежиссер из Ливана. Работает сейчас в Хельсинки. Когда-то он учился в Москве. Я никогда не слушаю, что говорят, а смотрю, остался ли человек спокоен. Он спокойным не остался.

Концерт Гарри Белафонте. В Москве часто слушаю записи его песен. И мой внук Миша, которому десять месяцев, тоже их слушает почти каждый день. Папа и мама ставят перед ним магнитофон и занимаются своими делами. Ах, как жалко, что Миши не было на этом концерте. Слушать песни хорошо, но видеть Белафонте, когда он поет, еще лучше. Это не просто концерт, но мощный спектакль. Действует общение актера с публикой, действует свет, цвет, танцы и постепенное нагнетание ритма. Белафонте остроумен, держится свободно, прерывает песню и заставляет вместе с собой петь всех зрителей, разговаривает с огромным залом, смешит, добивается того, чего хочет. В его небольшом оркестре все музыканты тоже дурачатся. Вдруг не дают ему петь — он еле-еле прорывается. Все это, возможно, проверенные фокусы, но они выполняются как замечательная импровизация. Или — в течение многих минут Белафонте поет одну только фразу: «Мы никогда не остановимся». Он доводит зал этой одной фразой до общего рева. Представляете, звучат только эти короткие слова — «мы не остановимся, мы не остановимся!» — а зал охвачен единым чувством, которое доводится до предела...

В самом центре огромного стадиона, где Белафонте давал концерт, стоит длинный пульт радиоуправления. Там столько приборов и ручек, сколько в самолете, если не больше. Два звукооператора внимательно следят, чтобы ни

один нужный звук не пропал ни в песне, ни в том разговоре, на который иногда переходит певец. Тут техника работает с таким блеском, с таким вниманием к искусству и к зрителям, что сама эта техника, этот пульт кажутся элементом эстетики. Когда Белафонте разговаривает, у него не звук, а срывающийся хрип. Когда же начинает петь, глуховатый голос становится матовым — есть такое выражение. И каждый оттенок игры этого голоса улавливает техника и доносит до людей.

На той же сцене, где пойдет «Вишневый сад», играют французскую пьесу о Булгакове. Сегодня я смотрел ее. Там выведены Станиславский, Сталин, Керженцев, Киршон, Ермолинский. Я хорошо знаю Сергея Александровича Ермолинского, и когда произнесли его имя, я вздрогнул. Вышел человек, на него похожий. Мне стало как-то не по себе. Как будто стали играть что-то про меня. К сожалению, спектакль художественно не очень интересен. У меня осталась уйма вопросов, а в голове какая-то путаница. Воланд превращается то в Станиславского, то в Сталина. Булгаков становится и Иваном Бездомным, и Христом. Два раза на сцену выходит Маяковский. Накануне своего самоубийства он долго разговаривает с Булгаковым. Многие сцены составлены из произведений Булгакова. В финале Булгаков (он же Мастер) из жизни уходит. Играют похоронный марш, и все действующие лица молча долго стоят и прощаются с Булгаковым.

Поскольку все это было про нас, я смотрел безотрывно. Но впечатление в конце концов какое-то поверхностное и сумбурное. Пьесу писал человек не художественный, а, скорее, деловой. А спектакль ставил человек и не деловой и не художественный.

Я сказал себе: больше не буду записывать свои впечатления о кино. Что это, в самом деле, — театральный режис-

сер, а все кино да кино. Но фильм иногда бывает такой силы, что ни с каким театром не сравнишь. Конечно, по отношению к общему количеству выпускаемых в мире фильмов хорошие составляют каплю, но бывает капля как целый мир. Даже если таких картин немного, они оправдывают всю грандиозную мировую киномашину. Я выхожу с фильма раздавленный мыслью, что в театре ничего подобного создать вообще невозможно. Я не видел ни одного спектакля за многие-многие годы, который мог бы сравниться с фильмом Формана «Регтайм». Я его только что посмотрел.

Неужели, чтобы передать впечатление, нужно рассказывать сюжет? Нет, я не буду, не хочу. Если бы я впервые, допустим, прочитал «Короля Лира», неужели стал бы пересказывать содержание — что вот, мол, был король и три его дочери и что этот король... и так далее. Дело только в том, что из себя представляет сам Шекспир, — какое он находит слово в такую-то и такую-то минуту, как у него одно мгновение сменяется другим, как из всех этих строчек вырастает нерв, насколько картина натуральна и одновременно ненатуральна, насколько всеобъемлюща, насколько заставляет подчиниться себе, насколько впечатляет. Только это и есть Шекспир, гений Шекспира.

Вот я смотрел в театре «Короля Лира», а мне не хочется вспоминать ни Лира, ни Шекспира. А тут — кино, какой-то вроде бы более массовый, доступный всем сорт искусства. Сценарий сделал сам режиссер по современной книге, которая, наверное, хороша, но, конечно, уж не лучше Шекспира. А между тем следишь и не замечаешь времени. Плачешь — да, плачешь! — и думаешь о том, что в мире происходит. Думаешь о том, что все эти люди — твои братья и дети.

А на «Короле Лире» я все время думал: неужели еще долго придется сидеть? В театре часто бывает такое чувство — просто трясешься от гнева, хочется уйти, но

ведь это скандал, нужно лезть через чьи-то ноги, мешать, портить настроение артистам. И терпишь, мучаешься, а придя домой, вдруг с ужасом думаешь, что сам бездарен...

По телевизору видел короткое интервью Формана. Он похож на нашего Леню Хейфеца, в таких же очках на добродушном круглом лице. Но — черт возьми! — я ведь должен сказать, что в фильме Формана живет шекспировская сила, и это не будет преувеличением.

Через такие фильмы понимаешь очень многое: отчего кругом такой ужас, отчего терроризм. Оттого, что *нельзя обижать человека*, человек начинает мстить. Глупо думать, что фильм оправдывает терроризм. Просто он показывает, *как все это случается*. Ах, как все случается! Как все похоже и как у всего ужасного один корень — поверьте, это невозможно спокойно смотреть. А завтра ведь надо идти на репетицию, делать свое дело. Каким оно иногда кажется жалким и как хочется сделать что-либо существенное, что-то такое, как этот фильм...

По случаю выходного дня я весь день валялся в постели. Может быть, существуют люди, которые привыкли к одиночеству. Они его освоили, обжили, знают, что делать в семь часов вечера и в семь часов утра. Но когда к одиночеству нет привычки, то в голову лезут очень глупые и очень тяжелые мысли. Одна из них заключается в слове «зачем». Зачем я здесь? Зачем я вообще? Зачем я ставлю «Вишневый сад»? Зачем я завтра буду вставать? И опять — зачем я вообще? Иногда слово «зачем» просто сводит меня с ума. Вот с таким настроением я пошел на кинофильм «Регтайм». Если бы я его поставил, то у меня одним «зачем» было бы меньше.

Когда я на следующий день восхищался этой картиной, все соглашались, а исполнитель роли Пети сказал: «Мы в нашей финской среде привыкли к таким фильмам. Вы восхищаетесь ими, а мы — игрой ваших актеров». «Да,

конечно,— сказал я, вздохнув,— наши актеры замечательны».

А в голове только отрывки из этого фильма. Как нанимается на работу негр-тапер. Как он играет — только негры умеют так играть. Чувствуют музыку пальцами рук. А когда, играя, улыбаются, то это как если бы ночью вдруг засветило солнце, а потом так же вдруг исчезло.

Этот негр — один из главных героев. У него маленький сын и жена. Любовь их безмерна. Это изображено так, что все время смеешься от радости. Смеешься, узнаешь самого себя в свои счастливые минуты, плачешь от того, как прекрасен бывает счастливый человек, и опять смеешься...

А потом происходят невероятные, ужасные вещи. Какие-то подонки испортили старомодную машину, на которой негр ехал за женой. Он начал искать правду. А жена стала искать пропавшего мужа. Их сильно избили. Жена умирает. А негр становится террористом. Он становится мстителем.

Мы видим, как он захватывает какой-то особняк и как этот особняк окружает огромное количество войск. И как туда впускают людей, которые поговорили бы с негром, — самых близких ему людей. И потом как они его оттуда выманивают. Эту открытую парадную дверь и лестницу я никогда не забуду.

То, что я рассказал, лишь часть фильма. Там еще много-много линий, тем, лиц. Какие это лица! Ведь если просто, вне всякого сюжета, только показывать такие лица и заставлять их разговаривать, это само по себе уже будет высокое искусство. А смена ритмов! А прочувствованность каждой темы! Что за сердце должно быть у человека, сделавшего такой фильм?

Каждое движение — следствие высокой прочувствованности, а сколько юмора в самых трагических ситуациях! Мы только болтаем о сочетании юмора и трагедии, к месту и не к месту вспоминаем Шекспира, а Форман все это *сделал*. Потому я и говорю о его шекспировской силе.

...Ставлю спектакль в Финляндии, гуляю по набережной, смотрю гениальные фильмы, а живу чем-то своим. Поговорить абсолютно не с кем. Кому тут дело до моих московских забот и настроений? В голову лезут совершенно ненужные мысли, и не одна, а много, и каждая о каком-то недоделанном деле и о том, что это дело невыполнимо. Тут же подспудно я понимаю, что все это преувеличение. Но остановить поток мыслей не могу. Начинаю ненавидеть свою клетушку-квартирку, в которой не открываются окна и в которой я бегаю как мышь из комнаты в комнату, ненавижу телевизор с его яркими красками, ненавижу радио, которое приносит ужасные сообщения. Мне кажется трудной даже мысль о том, что надо будет упаковывать чемодан и что завтра придется опять идти обедать в театральное кафе. А когда вечером не звонит телефон и нет сообщений из дома, тогда вообще начинает казаться, что нужно предпринимать нечто самое решительное.

Разговаривать с переводчицей совершенно невозможно. Переводчица у меня замечательная, но она на все отвечает одной фразой: «Это практично» или «Это непрактично».

«Как вы думаете, лучше надеть ботинки, чтобы не промочить ноги?» — «Это практично». — «Давайте сначала пообедаем, а потом пойдем в кино». — «Это практично». — «Я возьму эту большую тетрадку, а не две маленьких?» — «Это практично».

В некоторых делах мне помогает здешний заведующий постановочной частью. Например, налаживает телевизор. Очень охотно что-то делает для меня. «Чем я могу быть вам полезен?» — спрашиваю я. «Привезите мне из Москвы икону». — «К сожалению, не могу, это запрещено», — отвечаю я. «Привезите в таком случае вот что», — и он долго что-то рисует в блокноте. Я смотрю — нарисована гиря. Оказывается, он собирает гири. У него есть даже шведская гиря, в двадцать килограммов. Привез ее из Стокгольма на машине. Есть и русская, в один килограмм, он купил ее в

Москве у торговки на рынке. Я посмеялся, а ночью и эти гири мне представились в виде кошмара. Вскочив с кровати, я забегал из одной комнаты в другую, открыл дверь в ванную и в кухню, опять лег, но заснуть не мог.

Сегодня в Москве открытие сезона на Малой Бронной. Живо представил себе, как все собрались, — недобрые, не знающие, чего хотят, знающие только то, что надо за себя постоять или что-то сделать против кого-то. Как в этой обстановке что-то предлагать? Я снова читаю «Дядю Ваню» и снова — «Вишневый сад». Но в театре в минуту высчитают только одно — кто будет Раневская и кто будет Лопахин, и станут тут же мешать.

А как хорошо было бы заново поставить «Вишневый сад»! Трудно вообразить, что, поставив его трижды, можно читать эту пьесу так, будто ни разу не читал ее. Раньше я, как ни странно, не придавал особого значения тексту — больше думал, как высвободить из-под текста какой-то верный дух. А теперь читаю каждую реплику. И эти реплики складываются в какую-то совершенно новую для меня музыку. Да-да, совершенно новый «Вишневый сад» рождается в душе, притом что я каждый день с финскими актерами репетирую ту же пьесу... Остались считанные годы, когда еще можно сделать что-то сильное, сильнее того, что делалось раньше... С этими мыслями я с дикой скоростью бегал по своей маленькой квартирке.

Чтобы в театре сделать что-то значительное, нужна согласованность многих людей. Я же здесь, в Финляндии, болезненно ощущаю, какое отсутствие согласованности меня ждет в Москве, на Бронной. Почему-то вспомнился рассказ Леонида Викторовича Варпаховского. Когда его назначили главным режиссером, то дали ключи от парадного входа в театр, чтобы он появлялся как начальство. Он походил два дня с ключами, а потом увидел, что это ужасно стыдно. Отдал ключи и стал ходить через служебный вход. Там сидела какая-то старушка. Она вскакивала

и говорила: «Здравствуйте, Леонид Викторович!» Он поначалу кланялся ей так же почтительно. А потом подумал — это же неудобно, почему она все время вскакивает? И сказал: «Знаете, когда я прихожу, пожалуйста, здоровайтесь, но не вскакивайте». Она четыре дня здоровалась и не вскакивала. А на пятый день вообще перестала здороваться. Стояла спиной к нему, с кем-то ругалась и не обращала на него внимания.

Раньше, возвращаясь из Америки или из Японии, я мечтал рассказать своим актерам, как работают американцы, как живут японцы и т. д. Тащил в театр слайды, афиши, просил актеров собраться и тщательно готовился к этим выступлениям. Но потом я увидел, что послушать приходят студенты, технический состав театра, посторонние люди — все, кроме актеров. До сих пор не понимаю, что это — ревность, обида или что-то еще. Может быть, и сейчас они думают: «Теперь он полюбил финнов».

Финских актеров я действительно полюбил.

Впечатления от поездки я рассказал на этот раз не в театре, а в Доме актера. Народу было много. Из театра — никого. В конце меня спросили: «Где вы оставили свое сердце — в Японии или в Америке?»

Сердце я оставил здесь.

В каждом театре время от времени могут возникнуть конфликты. Нет никакого смысла выносить их на публику. На публику мы должны выносить спектакли, результат нашей работы. А скрытая от зрителей жизнь театра, по моему, должна быть подчинена только репетициям — процессу творчества, который сплачивает актеров и воспитывает их в определенном направлении. Все остальное в театре — второстепенно и третьестепенно.

Но вот в области именно третьестепенной стало что-то неладное происходить и постепенно вышло на первый план.

Как-то Виктор Сергеевич Розов в ответ на мои сетования сказал: «Разве вы не видите, Толя, что наступило время разъединений? Было время объединений, а теперь — разъединений». Как всегда, Розов что-то эпически констатирует, и это даже в некотором роде успокаивает, ибо звучит не без мудрости. Начинаешь думать о некоторых закономерностях, которым мы, возможно, подвластны. Чувствуешь собственное дело скромной частью какой-то большой картины. Но от этого все же не делается легче. Если прав Розов, какие-то серьезные нелады творятся в жизни вообще, а театр лишь эту неладность отражает.

Закономерно ли все происходящее? А если закономерно, то почему я никак не могу с этим примириться? Ведь то, что закономерно, представляет из себя действие многих сил, в которых какая-то одна оказывается самой сильной и на время или навсегда побеждает все другие.

Я не могу примириться с тем, что происходит, наверное, потому, что слишком наглядно вижу конкретное действие одной из таких *разрушительных* сил. Вижу механизм этого действия или, если хотите, механику.

Сейчас с болью вижу распад того, что было нашим единством в Театре на Малой Бронной. Когда болезненно ощущаю свое бессилие, возникает острое желание отойти в сторону. Но — куда? И я стараюсь призвать себя и других к здравому смыслу, пытаюсь сохранить то, что было создано немалым трудом.

Может быть, я пытаюсь плыть против течения, силу которого еще не вполне осознаю. Может быть, в силе этой и заключена самая главная закономерность и бороться с ней бессмысленно. Но ведь и не бороться я не могу, потому что речь идет о каких-то ценностях, которые невозможно просто так уступить, дать затоптать.

Что же это за борьба? Кто с кем и за что борется? И что это за механизм, с какого-то момента приведенный в дей-

ствии невидимой рукой, которая, как иногда кажется, всему человеческому враждебна?

Пишу бесконечные письма актерам. Писал их в Финляндии — ставил там «Вишневый сад», а мысленно был со своими, на Бронной. Предчувствовал, что там все нехорошо, неладно, и худшие предчувствия оправдались. Пишу эти письма в Москве, приходя с собраний, которые сейчас бесконечны и забирают всю энергию. Пишу для актеров, для своих товарищей, ибо других товарищей у меня нет. Но больше, наверное, записываю все это для себя, чтобы разобраться в происходящем.

Втянутые в борьбу люди ожесточились, озлобились. Собираются по углам, не смотрят открыто в глаза друг другу. В театр торопятся не на репетицию, а для того, чтобы за кулисами обсудить какой-то очередной поворот интриги. Это какая-то повальная болезнь. Для меня единственное спасение, как всегда, — репетиция, но и на ходе работы сказывается то, чем живет сейчас театр. Иногда возникает ощущение, что в своей достаточно скромной работе я стараюсь сохранить что-то, что значительнее ценностей Театра на Малой Бронной и имеет отношение к каким-то общим культурным ценностям. Но, может быть, это иллюзия. В конце концов, то, что делаю я, — капля в море, не больше. И я это понимаю.

Но все же я понимаю и другое. Театр должен жить творчеством, репетициями, спектаклями. Здесь, и только здесь смысл его существования. Развал этого грозит более серьезным развалом, широким и опасным.

Театр на Малой Бронной перестал жить творчеством. Это произошло не вдруг, не сегодня. Изменения накапливались, люди им не противостояли и не замечали, как сами от этого меняются. Подлинно творческие проблемы сейчас уступили место совсем другим вопросам, которые подчинили себе все и всех.

Почему это произошло?

...Каждый, кто хорошо знаком с театром, знает, что любой актерский коллектив делится на две части. Одна часть актеров (всегда немногочисленная) может сказать, что она в общем удовлетворена своей жизнью в театре. Другая (она всегда количественно больше) скажет, что своей творческой жизнью она не удовлетворена. Эта вторая часть коллектива, однако, тоже неоднородна.

Большинство неудовлетворенных актеров прежде всего недовольны собой. Их расстраивает собственное профессиональное неумение, огорчает не до конца освоенная роль. Каждый спектакль для них тревожен, потому что они знают, как мучительно бывает ощущение, что сыграл нехорошо. Иногда мучительно бывает понимать несовершенство пьесы, в которой приходится играть, или несовершенство спектакля, в котором участвуешь. Рамки спектакля не дают актеру полностью раскрыться — это тоже повод для мучений. На репетиции, а потом на каждом спектакле такие актеры хотят что-то улучшить, что-то другому попробовать, чтобы в конце концов в душе осталось хотя бы частичное чувство удовлетворенности своим трудом. Все это — *нормальные* актерские мучения. С людьми, которые способны всем этим жить и мучиться, режиссеру работать в общем легко и приятно, потому что независимо от размера и качества роли людей объединяет общая неудовлетворенность, которая в итоге бывает плодотворна. Актеры, о которых я говорю, всегда с живым любопытством слушают новую пьесу. Они с интересом воспринимают распределение ролей, даже если сами получают роли не главные. Ведь понятно, что главную роль может получить далеко не каждый.

Театр — это достаточно устойчивая шкала определенных актерских положений, иначе и быть не может. Когда в *распределении ролей актер не находит своей фамилии*, ему не кажется, что это интрига, что режиссер сделал подлость и т. п. Ему, актеру, бывает горько, но он понимает, что существует некая творческая *целесообразность*. Есть раз-

ные степени дарования, разные индивидуальности, и при распределении ролей не так-то уж легко все это взвесить. Конечно, в каждом театре могут происходить ошибки, могут оставаться незаслуженно незамеченными люди. Но, как правило, в любом театре все-таки больше играют те, кто должен больше играть, и меньше — те, кто должен играть меньше. Театр — дело публичное, открытое, и на сцене моментально выясняется, кто идет впереди. Кроме того, азбучной истиной мне кажется, что в искусстве не только первые места почетны. Когда человек прекрасно выполняет свое небольшое дело в спектакле, он становится заметен и уважаем.

Но есть среди неудовлетворенных актеров совсем другая группа людей. Я повторяю и настаиваю на том, что это *небольшая* группа. Люди в ней разные, но чем-то они объединены. Например, тем, что каждому из них совершенно невдомек, насколько он талантлив, насколько обаятелен, работоспособен и т. д., насколько, наконец, он вообще необходим театру. Несколько таких людей, вместе взятых, представляют из себя маленькую пороховую бочку. И если найдется человек, которому по каким-то соображениям взбредет в голову эту бочку поджечь, то разлетится на куски весь театр. Когда эта бочка взрывается, многие люди шарахаются в сторону от дыма, гари, от всяческой опасности. Они ошалевают, долго не могут опомниться, а потом сидят на руинах и оплакивают свое прошлое. На долгие годы в театре воцаряется серость, пока снова какой-то сильный художник не соберет вокруг себя новых людей, не организует их и не вернет театру художественный порядок.

Я пишу об этом с такой уверенностью, так как все это испытал уже однажды на примере Ленкома, когда после взрыва маленькой бочки лет на десять театр затормозил свое развитие. На целых десять лет — пока он не стал наконец восстанавливаться благодаря Марку Захарову.

В памяти многих осталось только внешнее давление на

Ленком и то, как наиболее честные коллеги мои по режиссуре пытались нам помочь. Так оно и было. Но более глубокий взгляд на происшедшее приводит не только к давлению извне, закончившемуся приказом о моем снятии с должности главрежа, но к тому, что небольшая группа людей внутри театра оказала неоценимую услугу всему, что произошло.

Сейчас на Малой Бронной назрела точно такая же история. Маленькую бочку хотят поджечь. Я говорю об этом на каждом нашем собрании, но меня не слышат. Люди стали глухи к тому, ради чего вообще стоит жить в театре. Одними овладела апатия, другими — агрессия. Может быть, они и спасают себя глухотой.

Между тем маленькую бочку на моих глазах поджигают. Она в конце концов взорвется, и от этого никому не будет лучше. Ни тем, кто сейчас доволен, ни тем, кто недоволен. Ни молчащему сейчас большинству, ни агрессивному меньшинству. Ибо недовольные редко что-то получают от перемен, которых, казалось, так жаждут. Ведь все равно все упирается (и со временем опять упрутся) в те же самые творческие вопросы.

Вот уже какое собрание подряд я вижу, как при полном молчании большинства на трибуну выходят люди, которые, как правило, не в состоянии определить путь развития театра. Не в состоянии и не вправе, ибо есть, я уверен, высокое понятие художественного права, то есть реального соучастия. Так вот, эти люди громят и поучают, совершенно не задумываясь о том, что такого права поучать у них нет. О чем в это время думают те, кто молчит, я не знаю. Многолетняя наша привычка молчать и бездействовать сказалась на человеческой психологии, этого нельзя не видеть. Молчащие способствуют тому, что на трибуну выходят люди, далекие от реального дела. Молчание большинства способствует активности тех, кто по природе склонен к крикам и демагогии.

Вот актер, который совсем недавно упрасивал взять

его в театр на любое, пусть самое скромное положение — он на все готов, он предан именно нашему театру и т. п. Прошло совсем немного времени, и все это забыто. Забыта скромность. Еще ничего не сыграно, ничего не сделано, еще не родилось положение, репутация, но человек уже в числе недовольных, злых, требующих. Он еще не погрузился в спектакли, в репетиции, но зато погрузился в так называемый коллектив и получил право голоса. «Коллектив», «интересы коллектива», «позиция коллектива» — кто у нас не умеет этими словами жонглировать.

Как объяснить таким актерам, что, если отдать театр им на откуп, театр этот вообще кончится? Он кончится потому, что в нем будет обесценена яркая индивидуальность и стерта граница между интересами искусства и грубым ремеслом.

Возникла странная зашоренность, слепота. Про искусство, про зрителей вообще забыли. Но театр существует все же не для обслуживания труппы, а для зрителей. Он существует *для искусства*. Эту простую истину никто не берет в расчет.

О чем же говорят обиженные и недовольные? Ну, конечно же, не о своих личных обидах. Иногда может даже показаться, что они поднимают общие и важные вопросы. Школу этой актерской демагогии я уже не один раз проходил. Разве в печальные для многих из нас дни Ленкома те, кто «ниспровергал» театр и меня, говорили о своих личных обидах? Нет! В ход беззастенчиво пускались фразы об идейности, гражданственности, воспитательном значении и т. п. Актриса, которая почти ничего не играла (играть она не умела), постоянно и громче всех говорила об идейной направленности репертуара. Над ней смеялись, но ее же и побаивались. Ибо она была мощной и энергичной фигурой. Она была орудием в чьих-то руках, и все это чувствовали. А вторил ей тогдашний секретарь партбюро, которого мы все не уважали, потому

что он ничего не понимал в вопросах искусства. Внутренняя нехорошая сила театра сомкнулась с силой внешней, начальственной, и от тогдашнего Ленкома ничего не осталось.

В числе людей, которые все происшедшее болезненно пережили, был тогда один из моих учеников. Теперь на Малой Бронной совершенно неожиданно для меня он стал секретарем партбюро. Раньше он горячее многих других осуждал тех, кто привел Ленком к катастрофе. Теперь произошло какое-то невероятное превращение романтического юноши в злого и недалёковидного руководителя. Власть, полученная им, совершенно переродила его. Театр сейчас буквально трясет, и я вижу, что во многом — из-за него, из-за моего ученика, сидящего теперь в своем кабинете. Кстати, позвал бы он хоть раз меня, своего учителя, в этот кабинет! Посоветовался бы. Сейчас, когда на собрании выступает этот человек (игрушка в чьих-то руках), мне становится стыдно, что я — его учитель. Так беспомощно зло он себя держит. Я относился к нему как к актеру, старался выявить его художественные возможности, но я совершенно не видел и не понимал сущности этого странного характера — тайной, глубоко скрытой уязвленности и властолюбия. Был романтик — стал начальник, был, мне казалось, добрым, стал злым, был далек от всякого чиновничества, а теперь ведет себя, как те чиновники, которых мы вместе так не любили... Вот такая болезнь настигает иных актеров.

Еще больше мне наблюдать за другим моим учеником и товарищем. Мы ведь лет двадцать работали дружно. И весь его актерский путь прочертили, так сказать, совместно. Но вот он занялся режиссурой. В актерской работе он никогда не ощущал никакой ущербности, ничто его изнутри не точило. А сейчас точит, и именно это во многом, я уверен, превратило его неожиданно в моего противника. Помнит ли он, что когда-то нам с ним броса-

ли те же упреки, какие он бросает сейчас в адрес моих спектаклей?

Можно ли представить себе такую ситуацию: Олег Ефремов заявил бы, что не может работать с таким-то директором, а Евстигнеев отправился бы куда-то «наверх», чтобы этого директора защищать? Можно ли представить себе, что Высоцкий или Демидова стали бы защищать административное лицо, с которым не смог сработаться Любимов?

Я такого вообразить не могу. Но именно это сейчас происходит в нашем театре. Я ничего сделать не могу. Только потребовать, чтобы мой ученик никогда больше не называл меня своим учителем.

Ну, а в чем суть нашего (моего) конфликта с директором? В том, вероятно, что он не знал и не хочет знать художественной биографии театра и его художественного лица. Ему это глубоко безразлично. Он не союзник, не друг, не помощник, он — официальное лицо. Как официальное лицо он, возможно, для кого-то и хорош, но как директор театра — плох. Вот бы нам такого директора, какого сейчас будет играть Броневой в новой пьесе Дворецкого! На такого директора можно было бы положиться. Не в силу каких-то исключительных творческих или административных его качеств, а только лишь в силу живой и непредвзятой заинтересованности человека в таком сложном деле, как искусство. Когда этого живого интереса и непредвзятости нет, возникает предвзятость. Возникают интриги, которые не пресекаются директорской властью, тактом, мудростью, а, напротив, раздуваются и умело подерживаются.

Я способен работать с разными людьми. Но когда-то в Ленкоме не мог работать с таким директором, как А. Мирингоф, потому что тот был не от искусства, а от другого известного учреждения. В итоге не без помощи

этого Мирингофа в Ленкоме произошло все то, что произошло.

Сейчас на Малой Бронной вступает в силу тот же знакомый мне административный злой замысел. Я уверен, что, например, главный режиссер А. Л. Дунаев в последние годы работает лучше, чем раньше. Но почему-то была поднята мутная волна актерской ненависти именно против Дунаева, а в этой волне, когда она умело поднята, можно захлебнуться.

Почему моего ученика, ставшего секретарем партбюро, не устраивает именно Дунаев? Почему моего ученика, ставшего режиссером, тоже не устраивает Дунаев? Может быть, вместо всех этих собраний, на которых актеры, обретя какую-то новую, реальную или мнимую, власть, изничтожают главного режиссера, стоило бы всерьез порассуждать о том, намного ли лучше спектакли моего бывшего ученика, нежели спектакли Дунаева? Это был бы творческий разговор — о выборе пьес, о режиссерских приемах и т. д. Но такого разговора как огня боится режиссер-постановщик, ибо тут обнаружится его ущербность, которую подсознательно человек всегда ощущает. Выступая против нынешнего главного режиссера, он выступает не за творчество, а за то, чтобы любыми средствами «победить». Его интересует «борьба», а точнее сказать — интрига. Только в этой борьбе он чувствует себя ковбоем. Это ложное самоутверждение, не творческое, не художественное. Оно поддерживается в некоторых актерах тем, что их узнают на улице и сами они вступают в фамильярные отношения с теми, кто их узнает. Теперь наплевать на творчество в данном театре. Всему предпочитается бескрайняя анархичность, при которой сегодня можно поиграть на сцене, завтра поехать сниматься в кино, а главное — чтобы узнавали на улицах.

И вот этот анархизм вступил в силу. Брат пошел на брата, сын — на отца.

Скромнейшая молоденькая актриса сочиняет какой-то идейный «манифест» и читает его по бумажке. Другая актриса (почти ничего не играющая) считает возможным кричать в лицо режиссеру, что не играет она потому, что тот не может ставить спектакли «как надо». Самое невероятное произошло с известным актером, который лет пятнадцать был лучшим другом Дунаева и вдруг на собрании буквально принялся изничтожать своего главного режиссера, злобно и яростно. На лицо Дунаева я просто не мог смотреть. Он растерянно оглядывался по сторонам, а все другие молчали. Это молчащее большинство — ужасно. Оно, возможно, когда-нибудь опомнится, но будет поздно.

Вот так происходят внутренние драмы театра.

Недавно я прочитал в книге П. А. Маркова примерно такие слова про МХАТ и его руководителей. Они, пишет Марков, хорошо понимали, что вести репертуар могут всего десять человек, а остальные тридцать (или сорок, или пятьдесят) должны с честью этих десяти творчески поддерживать. Таковы правила любого театра на земном шаре, если он (театр) не хочет плестись в хвосте.

Люди теряют уважение друг к другу во многом потому, что потеряно чувство творческой субординации.

Я работал с мхатовскими стариками и понимал, насколько это важно — когда положение актера с давних времен как-то определено. Определено талантом и работоспособностью.

И это относится не только к таким, как Прудкин, Степанова, Зуева. Роль бессловесного жандарма, например, в нашем спектакле играл актер, которому шестьдесят восемь лет. Но — как он выходил в этой роли, как он ее исполнял, какое это доставляло ему удовольствие! Да, это остатки прежних мхатовских устоев, прежнего мхатовского

уклада. Когда все это исчезнет, будет очень плохо. Плохо будет Ефремову, плохо будет всем нам.

Когда-то Алексей Дмитриевич Попов сказал одному актеру: «А разве у вас за спиной достаточно творческого опыта, достаточно творческих побед, чтобы *так* разговаривать? На все в искусстве нужно иметь *право*». Так сказал когда-то Попов.

Сейчас актриса, за спиной которой нет никаких побед, может положить на стол некий документ, подвергающий сомнению репертуар театра, и там будет сказано: «Для чего нам сегодня Уильямс!» Ответить можно просто: «Уильямс нужен для того, что он — Уильямс».

А добавить хочется в сердцах: то, что тебе, дорогая моя, не нужен Уильямс, говорит лишь о том, что в театре и в жизни надо уметь взрослеть. Когда ты поймешь, что Уильямс нужен, значит, ты немножко повзрослела.

В театральную «борьбу», как правило, втягиваются люди или чем-то лично ущемленные, или злые по натуре, или те, кто в силу разных причин теряют форму в своей профессии.

Последняя категория, увы, немалочисленна. Есть актеры, которые взрослеют (и даже стареют) как надо, то есть достойно, что-то приобретая, а не теряя. Но некоторые актеры черт знает как проводят свою жизнь, а потом, вдруг опомнившись, начинают всех винить за погубленные годы. Хотел бы я никого не обижать, не называть по именам. Но человеческие судьбы — передо мной. И они, к сожалению, типичны.

В моей ленкомовской «Чайке» участвовал удивительный молодой человек. Он был не просто нервным, как Треплев, он был по-настоящему трепетен к вопросам искусства. Но потом долгие годы он — как бы это помягче сказать — безобразничал. Разве это могло пройти бесследно и никак не сказаться на том, что мы называем

актерской формой? Он мог стать в самом хорошем смысле «звездой», но не стал. Опустился и внутренне и внешне. Что же осталось в этом актере? Осталась та, мягко говоря, наивность, которая позволяет дать себя втянуть в интригу. Остался чисто актерский запал для «борьбы». Но за что и во имя чего этот бедняга способен сейчас бороться? Однако именно он на собраниях говорит о том, что ему не ясно лицо театра, его художественная программа, позиция главного режиссера и т. д.

Ах, как легко умелому интригану, если такой есть в руководстве театра, играть на актерской психологии!

Сформулировать художественную программу в общем несложно. Можно что-то красноречиво наболтать, как это и делают многие руководители. А на деле все выливается в банальные спектакли. Те, кто больше доверяют словам, нежели делам, остаются при этом довольны. У нас, говорят они, есть художественная программа. Вот она, даже записана.

Мы много лет придерживались иных правил. Мы не хвастались, что у нас такая-то художественная программа, но мы имели ее *в душе*. И большинство актеров театра именно *душевно* разделяло наши взгляды.

Мы знали, что можно успешно работать в нескольких направлениях. Одно — это то направление, в русле которого были сделаны «Ромео и Джульетта», «Женитьба», «Отелло», «Брат Алеша», «Месяц в деревне». Можно придумать какую-то формулу, чтобы пояснить это направление, но мы и без формул его понимали. Понимали не на словах, а не деле.

В русле другого нашего направления был сделан «Человек со стороны». Мы про себя знали какой-то внутренний секрет того, на чем построен этот наш «Человек со сто-

роны», и знали, что так умеем делать только мы. Мы любили это и гордились этим.

Был третий путь — скажем, «Сказок старого Арбата». Путь, так сказать, спокойного, классического осмысления современных пьес. В понятие «классическое» мы вкладывали опять же свой лирический смысл, свою лирическую ноту. И это отличало нас от того, что в подобных пьесах делали другие.

Из всего этого складывалась наша художественная программа, если уж о программе речь.

Но постепенно афиша театра стала слишком пестрой. Потому что одни сознательно, а другие бессознательно стали топтать нашу собственную творческую биографию.

Спектакль готовится или в атмосфере доброжелательного внимания, или в обстановке недоверия. Так как участников работы невозможно искусственно изолировать от тех, кто в работе не участвует, любая внешняя атмосфера проникает на репетиции. Она или способствует творчеству, или мешает ему. Так как я не могу отвечать за весь репертуар театра, приведу пример, который мне ближе.

Когда-то, еще в Ленкоме, я ставил пьесу А. Арбузова «Мой бедный Марат». Потом, уже на Бронной, «Счастливые дни несчастного человека» и «Сказки старого Арбата». Возможно, это были не крупные победы, но арбузовские спектакли делались всегда тщательно, любовно и занимали прочное место в репертуаре. Кроме того, мне всегда кажется принципиально важным не рвать, а поддерживать постоянную связь с такими авторами, как Арбузов, Розов, Дворецкий, Радзинский. Я понимаю их, они — меня и наших актеров. Потому вполне последовательным шагом с нашей стороны было обращение к новой пьесе Арбузова.

Отчего же эта работа и весь процесс репетиций встретил такое высокомерное отношение со стороны некоторых

творческих работников театра? Я бы даже понял это высокомерие, если бы вместо арбузовской пьесы было предложено что-то более существенное. Но этого не было. Я начинаю сейчас работу над новой пьесой Дворецкого. Тот, кто заглянет на репетиции, увидит, как собранно и серьезно работают Волков, Броневой, Яковлева, Грачев. Но почему они должны работать, слыша постоянное перешептывание недовольных?

Может быть, как-то незаметно для нас повысились художественные критерии, возникла какая-то иная, серьезная мера требовательности и к пьесам и ко мне как режиссеру? Но нет, я не вижу этой новой серьезной требовательности. Не вижу ее *на деле*.

И еще дело в совпадении многих обстоятельств. Например, в том, что в театр пришел директор, которому, как я уже говорил, вообще не интересна и не важна наша биография. Более того, мне всегда казалось, что он вообще несколько скептически и свысока относится к тому, что многим из нас дорого. Директор не противопоставил нашей художественной программе что-то более высокое. Он противопоставил этому только начальственный скепсис. А такой скепсис очень опасен для творчества.

Постепенно все было незаметно переведено в чисто административный план. Нужна дружба с ГДР, нужен спектакль к шестидесятилетию образования СССР и т. д. и т. п. На этом «нужно» делался властный акцент, и афиша меняла свой вид. Сотни моментов, на которых держится и развивается жизнь театра, были переведены из творческого русла совсем в иное. Я бы мог назвать его цинично-деловым. Другими стали стимулы. Другими стали ценности.

У нас не хватает энергии и сплоченности отстоять свои позиции. Театр потихоньку стал заболеть известной болезнью — групповщиной. Проблемы зарубежных гастролей, званий, премий, актерской незанятости стали заслонять собой всё и разъединять людей. Существенная связь

между людьми ослабла, а вместо нее возникли совсем другие связи. Позиция в искусстве, которую мы не формулировали, но ощущали, подменилась достаточно примитивной позицией во внутритеатральной борьбе. «Я занят в таком-то спектакле, я его и защищаю» — вот и вся позиция. В таких случаях, как это бывает, кто-то умело подогревал междоусобицу. Я все чаще слышал, что занимаю только «своих» актеров. Даже если бы это было так, я не вижу в этом греха. Но это ложь. Мысль о новых «Трех сестрах» потому и появилась, что необходимо было подумывать вообще об обновлении, омоложении труппы. Мысль, кажется, естественная. Но осуществить ее решительно и властно мог, вероятно, только такой человек, как Немирович-Данченко. Я же с содроганием вспоминаю, какой атмосферой недоброжелательства была окружена моя работа с молодыми. «Раз он меня не занял, он — мой враг». Вот и вся философия. Она примитивна, но она убийственна, разрушительна.

Иногда люди просто перестают понимать, из-за чего друг друга ненавидят. Как Монтекки и Капулетти, которые давно забыли причину своей вековой борьбы. Просто любой из Капулетти был обязан ненавидеть Монтекки.

Вот что незаметно для нас произошло.

...Раньше мы выезжали на гастроли, чтобы отчитаться творчески. Все помнят такие гастроли в Ленинграде, в Таллинне и в других городах. Теперь мы выезжаем, чтобы кое-как и кое-чем заработать деньги.

Я на гастролях всегда репетировал, и в Москву мы возвращались с почти готовым новым спектаклем. Гастрольный быт, может, и имеет свое обаяние, но он неизбежно размагничивает рабочую атмосферу. Мы противопоставляли этому единственное, что можно противопоставить чему-либо опасному в театре, — работу, репетиции. Сейчас это уже невозможно. Почему? Потому что никто ни в чем не заинтересован. Прежние интересы затоптали, новые — далеки от искусства.

Когда-то наши «Три сестры» подвергались убийственной критике со стороны некоторых старых мхатовцев. Мы их осуждали, хотя это были великие мхатовцы и в их критике, возможно, была доля истины. Мы, однако, не принимали и этой доли. Через пятнадцать лет я почувствовал, что назрела необходимость поставить иного Чехова — ту же самую пьесу, но совсем по-иному. Сделать это, мне кажется, надо было по двум причинам. Во-первых, нужно было найти в знакомой пьесе какую-то новую, *чистую ноту*. Другими словами, я это не берусь объяснить, но потребность этой чистоты и новизны мной была почувствована. Она выводила пьесу на новое ощущение трагизма жизни и противостояния молодого человека этому трагизму.

Во-вторых, в театре требовалось объединить молодежь. У нас не было настоящей смены. А театр без смены не может жить. Но разве мы встретили поддержку у своих же старших товарищей? Они поступили не лучше, а гораздо хуже, чем те старые мхатовцы, которые пришли к нам на «Три сестры», а потом отправились к Фурцевой, чтобы выразить свое возмущение. Все это вообще для течения жизни чрезвычайно характерно, но мы ведь почему-то думаем, что нас минует маразм. Не минул!

Все дело в том, что театр наш заразился нежеланием работать, потерей интереса к творчеству. Слишком многие думают, что словами о художественной программе, которые безответственно бросаются на ветер, можно заменить *дело*. А его ничем заменить нельзя.

Тысячекратно обдумывая и выверяя собственные слова и поступки, могу сказать: я готов поддерживать все новые начинания, в нашем ли театре или вне его. Но одно дело — новые начинания, и другое — болтовня. Делать что-то существенное гораздо труднее, чем болтать. Собрания, может, и хорошая вещь, но художественная программа вырабатывается не на собраниях, а в душах художников.

...Не могу понять, обычную я описываю ситуацию или чрезвычайную. Вероятно, все же чрезвычайную, потому что Дунаеву пришлось из театра уйти.

Мелкие страсти от этого не утихли, они распалены до предела. И как я уже говорил, еще долго будет распалены, потому что это только кажется, что кто-то «победил». В подобной борьбе нет победителей, а есть только жертвы. Все равно проблемы творческие не разрешены. Они лишь прикрыты бумажными листками «протоколов» и решений.

Уже нет в театре и нашего завлита Н. Скегиной. Ей перед отпуском было сказано директором, что в театр она не вернется, — вот и не вернулась.

Потому что не поддерживала директора.

Я тоже не поддерживал.

Приступил к работе, то есть к репетициям пьесы «Директор театра». Кто-то будто посмеивается над нами: вот вам (в пьесе) — идеальное, а вот (в жизни) — реальное. И каждый день я должен подтягивать к этому идеальному, то есть к искусству, тех самых людей, которые только что буквально учинили на моих глазах самосуд, а я своим вмешательством не смог что-либо изменить. От этого бессилия, от этой человеческой беспомощности можно сойти с ума.

Но мне надо репетировать. Хорошо, что с годами выработался опыт: в работе мне почти не мешают личные человеческие отношения. За ночь я будто стираю в своем сознании все, что не связано с процессом работы. Иногда мне кажется, что это происходит именно ночью. Может быть, даже во сне. Во всяком случае, я не совершаю над собой никакого насилия, когда утром, придя в театр, обращаюсь к любому актеру так, будто ровным счетом ничего нехорошего не наблюдал накануне — не слышал криков, не видел разъяренных лиц. *Ничего этого не было*, говорю я себе и начинаю репетировать.

Другого выхода у меня нет. Нет другой профессии, нет другой привязанности.

...Читая очередную пьесу, предназначенную к постановке, вначале испытываешь страх или что-то вроде недоумения. Перед тобой страницы печатного текста, еще недостаточно понятное чужое творение. Оно должно быть освоено до последней буквы и поставлено на сцене. Оно должно превратиться в спектакль. Страх рождается от множества вопросов, которые по ходу чтения то и дело возникают, перебивая друг друга.

Плохую пьесу я бросаю читать на третьей странице, потому что в ней все понятно и никаких вопросов она не вызывает. В плохой пьесе нет тайны. А в хорошей, которая смутно к себе влечет, именно тайна и пугает, и привлекает, и заставляет напряженно думать. Почему вдруг мелькнула эта реплика, почему действие вдруг совершило непредугаданный поворот — что за всем этим скрыто? Что влекло автора написать так, а не иначе, и надо ли прислушиваться к авторским пояснениям, если они есть? Продиктует ли подсознание нечто более крупное, чем работа рассудка?

Я привык верить автору. Не только классику, но и автору современному, знакомому. Знакомый драматург иногда делает такой неожиданный поворот в своем творчестве, что театр обязан его поддержать. Иначе мы постоянно будем топтаться на исхоженных дорожках.

Когда, читая пьесу, вдруг понимаешь серьезный смысл этого поворота, возникает новое чувство — *нетерпения*. Кажется, что ты уже понял что-то такое, что требует театрального пространства, актерского движения и т. п. Но до момента, когда все это появится на сцене, еще, к сожалению, так далеко!

Сейчас я читаю пьесу Игнатия Дворецкого.

Театр уехал на гастроли, а я остался в Москве, чтобы подготовиться к работе. Итак, гастроли, потом ненадолго возвращение, потом отпуск... Время еще есть, но мне кажется, что его уже почти нет. Отдаю себе отчет, что ни один человек в театре не разделяет моего нетерпения и

даже понять его не может. Каждый живет своим — гастролями, отпуском, съемками и меньше всего — предстоящей работой. Ужасно бывает тяжело, когда чувствуешь себя так, как я сейчас. Но в этом одиночестве есть и что-то необходимое. Есть возможность, ни на что не отвлекаясь, обдумать предстоящую работу.

Странная это пьеса — «Директор театра». Вначале она показалась мне набором каких-то непонятно, почти неряшливо составленных слов. Но постепенно я во что-то втягивался, удивляясь смелости и одновременно деликатности, с которой Дворецкий, человек достаточно резкий, прикасается к совершенно новой для себя теме.

Хочется, чтобы актеры скорее возвратились и начались бы репетиции. Сразу, правда, при этом представляется, как нехотя они соберутся в репетиционной комнате. Некоторые, даже если и придут с удовольствием, все же зачем-то сделают вид, что пришли *нехотя*. Видимо, это защитная форма — только от чего, не знаю. Так вот, представлялось мне, как они нехотя соберутся и с ходу упорно станут отрицать то, что я буду им предлагать. Это стало привычкой, но на нее не надо всерьез реагировать. Ведь им только еще предстоит пройти тот путь от недоверия к знанию, который режиссер уже прошел без них.

Для меня этот момент работы и приятен и нет. Приятен потому, что можно посвятить других в нечто, им еще неизвестное. А неприятен потому, что странен и несколько даже мучителен разрыв между твоим знанием и чужим незнанием, которое, как правило, прикрывается множественными формами сопротивления. Впрочем, возможно, что такое сопротивление и необходимо человеку для ощущения своей способности самостоятельно постигать истину.

У Дворецкого без всяких разъясняющих мелких ремарок в одну длинную фразу иногда собраны реплики, на первый взгляд не связанные общей мыслью. Это особый и нелегкий для восприятия стиль письма, в итоге замечательно соответствующий содержанию пьесы. Увы, я не

знаю актера, который будет у себя дома часами разбираться в том, как одна мысль отделяется от другой и как из всего этого складывается линия роли. Такого актера нет. Всю эту сложнейшую работу по разбору пьесы необходимо вести исключительно на репетициях, побеждая чужую неподготовленность и сопротивление. На все это уйдет уйма репетиционного времени. Наконец будет найден рисунок, структура, мелодия. И дело потихонечку покажется.

Пока же я сижу один и расставляю свои собственные «знаки препинания» в пьесе, радуясь каждой маленькой находке. С каждой такой находкой все больше раскрывается чья-то чужая жизнь, которая поначалу казалась невнятной, выдуманной.

Пьеса называется «Директор театра», и актеры, когда я впервые читал им эту пьесу, ждали узнаваемого, похожего. Кому как не им знать все про театр, про отношения директора, режиссера, актеров и т. д. Но Дворецкий написал вовсе не про то, что все мы знаем о театре и о самих себе. Внешне все вообще как бы даже и не похоже. Я, например, буквально ни в чем не узнавал себя, хотя в пьесе речь идет о режиссере и актерах. По фактам, по словам это было совсем будто и не о театре, во всяком случае, категорически не о той закулисной жизни, которая от посторонних людей скрыта, а для театральных работников составляет их непрременную повседневность. Все мы — в плену этой повседневности. Дворецкий, вероятно, не мог не наблюдать ее, когда пьесы его ставились и репетировались. Он близко узнавал того или иногда режиссера, тех или иных актеров, сложные переплетения их отношений, привязанностей и конфликтов.

Но вчитываешься повнимательнее в текст и понимаешь, что в пьесе есть очень важный второй план. Весь этот второй план, оказывается, — *о творчестве*. О тех его моментах, когда что-то не получается. Тогда все мыкаются и тычутся друг о друга как слепые котята. Этот сложный

процесс нашей общей театральной муки — муки созревания чего-то нового — Дворецкий и описал. Описал вовсе не буквально с натуры. Ситуация взаимоотношений директора и режиссера кажется даже несколько нереальной.

Как смог такой определенный, такой социально жесткий автор, как Дворецкий, уловить и почувствовать в нашем деле именно его «нереальность»? Трудно ответить, хотя уже в «Веранде в лесу» было видно, какие неожиданные повороты этот автор может делать в своем творчестве. Раньше он писал о людях производственных, и сам он по натуре является человеком производственным. Но в «Директоре театра» вдруг не умом, не рассудком, а сердцем ощутил смысл того, что в искусстве тоже можно назвать «производством». Только мы производим что-то столь странное и хрупкое, чему и названия не подберешь.

Буквальное описание жизни театра меня, возможно, лишь оттолкнуло бы, потому что такие описания закулисной жизни чаще всего отдают пошлостью. Дворецкий же хотя и опытный драматург, но живет как будто вдали от театра. Как ни удивительно, но эта его отстраненность помогла ощутить что-то скрытое, существенное. В пьесе нет никаких стараний изобразить что-то *похожее*, и оттого возникает тайна. Некая загадочность. Она-то и тянет к себе. Хочется отгадать каждую сцену, открыть ее для себя, а потом еще придумать некий секрет, чтобы и для зрителей тайное осталось бы тайным и, значит, привлекательным.

Кусочек за кусочком я разгадываю, открываю текст. Когда, помучившись, что-то откроешь, так радуешься и так спешишь пойти к актерам!.. Но актеры, как я уже сказал, пока еще на гастролях и придут еще не скоро. Придут мрачноватые, недовольные, что их заставляют обдумывать «очередную чепуху», в то время как пора бы уже и к морю. Ведь июль месяц. А ты, следуя законам

своей профессии, будешь изображать спокойствие и уверенность.

Самое трудное — научиться быть (а не казаться) терпеливым, в то время как по натуре ты вовсе не терпелив. Терпение и еще раз терпение, говорю я себе. Если я нарушу это правило, мне будет в тысячу раз труднее вместе с актерами создать уже на сцене то новое, что я сейчас открываю для себя в пьесе Дворецкого.

Возраст мой не треплевский, но я часто повторяю слова Треплева: «Нужны новые формы... А если их нет — ничего не нужно...»

Следует объяснить, что я имею в виду. Без объяснения мысль эта (хотя она принадлежит не только Треплеву, но, как считают, и Чехову) может показаться простым мальчишеством. Мои объяснения или рассуждения сведутся, однако, вот к чему.

Все больше и больше ощущаешь, что время протекает невероятно быстро. Я делаю ненаучное предположение, что в XX веке оно течет быстрее, чем в XIX или, скажем, в XVII. Более того, кажется, что с каждым годом время как-то уплотняется, ускоряется. То, что раньше происходило за год, теперь проскакивает за месяц. Год от этого кажется короче, чем предыдущий. Можно, конечно, попробовать остановить время, но, пожалуй, оно снесет каждого. Нужно, может быть, не останавливать, а постараться как-то постичь это стремительное движение. Направление этой стремительности.

Когда многие из нас тридцать лет назад начинали свой творческий путь, самой большой заботой в театре была забота о том, чтобы добиться натуральности. Оперность, помпезность, неправдивость драматического искусства отпугивали, отталкивали. Театр иногда казался учреждением старомодным, удаленным от жизни. Кто-то пытался его изменить, переделать, улучшить. Когда впервые шел

розовский «В добрый час!», я однажды слышал, как театральная капельдинерша на восторженную реплику одного из зрителей пожала плечами и сказала: «Не знаю, не знаю. Всего лишь очень жизненная пьеса». Мы со спектаклями Центрального Детского театра в течение нескольких дней играли тогда на сцене МХАТа. И мхатовская капельдинерша с некоторым высокомерием отзывалась об этой обыкновенной жизненности. Между тем в обыкновенной жизненности тогда и было все дело.

Подобная естественность в то время казалась столь же необходимой, как бывает необходима открытая форточка.

Потом мы стали топтаться на месте. Многие, правда, достигли куда большей правды и натуральности, чем та, что была в розовских спектаклях, но все же требовалось что-то еще. На одной естественности далеко не уедешь. Нужна была правда пообнаженной, поглубже. И еще необходимо было эту правду объединить в театре с чем-то, что в «домашнем обиходе» называется театральностью. Эта театральность должна была быть тоже не оперной и не помпезной. Даже, может быть, бедной. Нужно было, пожалуй, найти тогда этой бедной театральности новое, хорошее определение. Но других слов никто не придумал. Так и осталось — театральность.

Несмотря на то, что каждый (как это бывает всегда) понимает под словами все то, что сам захочет, эти два важных слова — театральность и жизненность — врезались в наше сознание.

Но время, как было уже сказано, летит, несетя. Все больше чувствуется потребность каких-то иных слов, таких, какие помогли бы прорваться во что-то незнакомое, неизведенное, чему потом, вполне возможно, найдется хорошее, точное определение. Или, скорее всего, старые слова опять все поглотят.

Пока я для себя употребляю такое рабочее понятие, как *уникальность*.

Бесконечное тиражирование в искусстве сильно надавливает, притупляет наше внимание. Всегда нужны неповторимые, уникальные художественные произведения.

Самые серьезные, самые глубокие и самые конкретные мысли требуют в искусстве индивидуального языка.

Новое — не в слепом следовании какому-то течению, а в том, чтобы воспитать в артисте, режиссере, художнике, в целом театре неповторимую индивидуальность. Таковую, которая способна на создание вещей, выходящих за рамки обычных представлений.

Эти утверждения вовсе не какие-то завиральные, вовсе это не какие-то несбыточные идеи. Есть вокруг немало работ, которые, если бы мы этого захотели, дали бы большой повод для мыслей о необходимом обновлении. Но мы чаще всего отталкиваем от себя такие поводы, чтобы спокойно идти проторенной дорожкой.

Несколько лет назад, например, в студенческом театре МГУ шел спектакль Р. Виктюка по пьесе Л. Петрушевской «Уроки музыки». Помню ошеломленность многих людей. Зрителями были, в частности, актеры разных театров. Они выходили с досадным чувством, что так реально они, к сожалению, играть уже не могут. Помню восхищенного и расстроенного В. Гафта. Он говорил, что такая правда под силу, вероятно, только любителям. Конечно, это было не простое любительство, которое часто раздражает отсутствием эстетической стороны дела. Здесь любительство было виртуозно использовано мастером-режиссером, хотя он и был в то время еще молод. Здесь антиактерство звучало так, как некогда звучало у итальянских неореалистов, использовавших в своих гениальных фильмах простых людей, вовсе не профессионалов. В «Похитителях велосипедов» не было профессиональных актеров, а фильм этот и все его герои прочно вошли в наше сознание как явление высокохудожественное. Опыт, сделанный в театре МГУ, как бы и не был новым, но в ряду спектаклей, какие мы вокруг видели, это была, безусловно, новость. Это была

незапланированная удача, незапланированный успех. Успех, рожденный свободной, дерзкой фантазией. Без подобной дерзости искусство существовать не может.

В этой дерзости есть доля, если хотите, какого-то творческого легкомыслия, только, конечно, особого легкомыслия, замешанного на подспудной мудрости. Это такое мудрое легкомыслие, когда художник как бы не считается с установленными формами. Он будто бы не замечает, что такие-то и такие-то формы и правила существуют и считаются незыблемыми. Нарушая их, художник, в общем, не обязательно это делает кому-то назло, а часто от естественного чувства, от простодушия, от незакомплексованности. У него свободное дыхание, свободная фантазия. От такого свободного дыхания и появляются на свет лучшие произведения.

Мне кажется, что и в науке часто бывает, что большие знания закладываются куда-то вглубь, а потом люди позволяют себе легко фантазировать.

Возможно, именно так режиссер А. Васильев и делал свою «Взрослую дочь молодого человека». Конечно, его работа была кропотливой, даже скрупулезной, но она не была зависима от того, как «нынче делают спектакли».

Я не видел «Кармен» в постановке Питера Брука. Но много читал об этом. Его спектакль теперь обошел весь мир. Не стану пересказывать, как на этот раз была поставлена известная старая опера. Скажу только, что для меня то, что я узнал о новой «Кармен», — яркий пример настоящей мудрой дерзости художника. Или постановка «Вишневого сада» тем же Бруком в одном из заброшенных парижских театральных зданий. Иногда такой ясной кажется мысль о необходимости самых неожиданных проб. Когда-то Николай Погодин в одной из своих статей писал, что Мельпомена часто поселяется вовсе не там, где ее ждут.

Давно уже руководители Музея Станиславского предложили: поставьте в нашем Онегинском зале какой-нибудь спектакль. Но вот уже столько времени прошло, а я не

могу ничего придумать. Воистину мы ленивы и нелюбопытны.

Зато какое удовольствие я испытал, работая со студентами в другом музее — Музее изобразительных искусств имени Пушкина. В ряду «Декабрьских вечеров» этого музея нам предоставили удивительный Белый зал, где обычно выставляют лучшие картины мира. Теперь мы должны были сделать спектакль, в котором кроме нас участвовали бы хор и оркестр. Праздничное чувство от этого зала и от собравшейся в нем публики до сих пор осталось во мне.

Публике, точно так же как и нам, может быть, даже больше, чем нам, не хватает в театре знакомых впечатлений.

Мне хочется продолжить эту тему.

Однажды А. Вертинская попросила поручить ей роль Ариэля. Это дух добра в шекспировской «Буре». В моем представлении дух этот должен был бы быть на сцене каким-то прозрачным мальчиком. Я не задумывался о том, как может шекспировский Ариэль появляться на сцене и как исчезать. Вертинская, смеясь, предложила, что научится бегать на роликах по новой огромной мхатовской сцене. Она даже где-то достала очень красивые ролики. Мы весело фантазировали, и я уверен, что когда-нибудь наша затея осуществится. А сейчас я хочу лишь заметить, что меня поразила какая-то прекрасная вольность ее фантазии.

Разве можно поставить шекспировскую «Бурю» без ощущения этой вольности? Разве у «Бури» есть раз и навсегда определенные очертания? «Буря», может быть, и не ставится оттого, что представления о ней чаще всего шаблонны. Как сделать на сцене бурю? Как изобразить тонущий корабль? Без свободного, легкомысленного озорства тут не обойдешься. Без этого незакомплексованного озорства творческой фантазии попадешь только в рутину. В том-то и заключается весь секрет, чтобы сделать вид,

будто ты не видел раньше никаких других спектаклей «Бури». Чтобы придумать свой собственный, надо, опустив куда-то «на дно» все свои знания, придумать нечто совершенно свежее. Стоит ли повторять при этом, что знание Шекспира и любовь к нему тут предполагается.

Еще я вспоминаю один свой неожиданный опыт. Он связан с Майей Плисецкой. Она предложила поставить на телевидении тургеневскую повесть «Вешние воды», где сама бы не только танцевала, но и играла как драматическая актриса. Ее предложение показалось мне почти авантюрным. Но на следующий день, как в волшебном сне, на съемочной площадке появились Левенталь и Смоктуновский. Я пришел в павильон без сценария, с книгой в руках, и только по ходу съемок что-то себе отмечал. Не забуду азарта, с которым все мы работали. Этот телевизионный фильм (он назывался «Фантазия») и ругали потом и хвалили. Во мне же до сих пор живет уверенность, что в той нашей работе была некая истина. Недаром же со временем растет желание сделать что-то такое, где разные виды искусства соединились бы. Я верю в то, что сегодняшнее искусство — это некий «чудесный сплав». Хотя, конечно, при этом не отрицаю (это было бы просто глупо) самого простого, нормального, психологического спектакля, который мог бы стать уникальным, если бы принес с собой новые, свежие чувства.

Короче, в искусстве нельзя к чему-то «присыхать», припаиваться, прирастать. Нельзя топтаться на натуральности, нельзя топтаться на театральности. Что-то должно находиться в крови, а художественные действия притом должны быть раскованными и свободными.

Нужно не только любить и знать классику, но и пропустить ее через себя, сделать своей, родной. А потом — дышать и действовать свободно, не повторяя азы.

Я говорю своим ученикам: сделайте что-то другое, чем делаем мы, ваши учителя. Хотя учу я их анализировать диалог так, как предлагал это делать Станиславский, и

требую хорошо знать, что такое психологическое действие. И все же нельзя во что-то одно упираться, как бык рогами. Не пустую голову надо иметь, но *свободную*.

Пишу об этом не потому, что думаю, будто она у меня такая, а потому, что как раз часто страдаю от скованности, невольно что-то повторяю вместо того, чтобы безбоязненно падать в неизвестное. Такие падения грозят, конечно, тем, что можно разбиться, но зато иногда...

Парадокс об актере

Иногда ту или иную мысль о своей профессии ощущаешь до болезненности, как гвоздь в голове. Такая мысль бывает неприятной, тревожной. Она возникает сначала смутно, а потом, увы, укрепляется. Рождается вдруг, от какого-то одного нехорошего случая, но тут же другой случай ее подтверждает, а там еще и еще... Конкретная напряженная работа не дает возможности обдумать как следует что-то общее, касающееся всех. Но обдумать все-таки надо, потому что явно «неладно что-то в датском королевстве».

Мою профессию невозможно отделить от актеров. Мы ежедневно вместе, я завишу от них, они — от меня. В том, что с ними сейчас происходит, вероятно, в какой-то степени повинен и я и другие режиссеры. Но, как бывает в семье, иногда родители с тревогой начинают замечать, что дети куда-то уходят, меняются совсем не так, как папе и маме хотелось. И никакие призывы и увещевания не помогают. К этим детям, уже самостоятельно живущим в большом мире, подключаются многие сигналы этого мира, многие действующие в нем силы, трудно поддающиеся анализу.

За долгие годы работы в театре, кино, на телевидении я встречался со многими актерами. Некоторые были гораздо старше и опытнее меня. Так что не я на них смотрел как на детей, а они могли смотреть на меня как на ребенка. Во всяком случае, явно видели во мне представителя какого-то другого, младшего поколения. И все же я был обязан быть вожаком, куда-то их звать и вести за собой. Иначе

мы бы не смогли вместе создать спектакль или фильм. Мы складывали вместе наш опыт. Я — свой. Они — тот, который накопили за долгие годы. Этот их драгоценный опыт, как выяснилось, имел способность жить и видоизменяться, не теряя содержательности. И если я проявлял должное внимание к чужому опыту, то тоже не беднел от этого.

Гиацинтова, Ефремов, Ульянов, Раневская, Кторов, Прудкин, Степанова, Смоктуновский, Добржанская, Сперантова, Чернышева, Нейман, Воронов, Соловьев, Вовси, Пелевин, Сухаревская, Тенин, Яковлева, Гафт, Волков, Дуров, Табаков, Гурченко, Евстигнеев, Калягин, Вертинская, Богатырев, Даль, Миронов, Дмитриева, Грачев, Богданова, Перепелкина, Попов, Высоцкий, Золотухин, Демидова, Козаков, Якут, Галлис, Лекарев, Неёлова, Саввина, Марков...

Этот список можно продолжить.

Работать с хорошим актером — одно удовольствие. Он подхватывает вашу мысль и мысль партнера на лету. Он заполняет собой режиссерское предложение, как воздухом заполняется шарик. Не всегда это происходит сразу — это значит, что ты, режиссер, еще что-то не понял в «шарике», который перед тобой. А понимание наше во многом интуитивно, оно не головное, не рассудочное.

Не могу объяснить, скажем, почему когда-то был уверен, что именно Людмиле Чернышевой, известной травести Центрального Детского театра, надо дать роль матери в пьесе «В добрый час!». Меньше всего я заботился о том, что актрисе надо менять амплуа и что мне предстоит как-то помочь ей в этот болезненный момент. Я не занимался педагогикой и еще не разбирался по-настоящему в актерской душе. У меня в то время были совершенно другие устремления и цели.

«В добрый час!» был всего лишь вторым моим спектаклем в Москве, в Центральном Детском театре. Пьеса

Розова досталась, что называется, случайно — ее должна была ставить Мария Осиповна Кнебель, но она была занята другой работой. Виктор Сергеевич Розов тогда не был избалован именитыми постановщиками (он и сейчас, к счастью, балованным не выглядит). Так что пьеса, которая, признаться, не слишком меня очаровала, досталась мне. И нужно было ее хорошо поставить.

Больше всего меня занимала, как я помню, задача не оказаться в плену так называемой «молодежной тематики». Кто-то ищет самостоятельности, кто-то по благу устраивается в столичный институт, кто-то появляется из Сибири как воплощение простой, трудовой жизни — все это было почти на грани известных даже тогда штампов. Меня больше всего заботила необходимость уйти от штампов. Куда? Я не знал. Куда-то. Только подальше. Чтобы не было ни сантиментов, ни поучительства. Все мы тогда шарахались от штампов, не вполне себе представляя — куда, в какую сторону.

А вместе со мной должны были шарахаться актеры. Нужна была *свежесть* во всем, в том числе и в игре актеров, то есть прежде всего — в распределении ролей.

И на роль Анастасии Ефремовны неожиданно возникла кандидатура Чернышевой. Эта Анастасия Ефремовна — профессорская жена «из простых», хозяйка большой квартиры, мать двоих взрослых сыновей, у которых все как-то не ладится. Чернышева — ведущая трагедии Центрального Детского театра. У нее и в повадках и в голосе — отголоски множества мальчишеских ролей, которые она сыграла. И вот подошла к критическому возрасту. Меня, насколько я помню, как-то привлек именно этот «отголосок» — он звучал достаточно драматично, как эхо прошлой жизни. Чернышева, как я теперь понимаю, думала, что актерская ее жизнь вроде бы в прошлом. Но почему-то мне эта ее скованность показалась временной и неестественной. Такой, которую можно сбросить и вдруг помолодеть. Но это я уже сейчас более или менее вразумительно что-то

объясняю, а тогда я эгоистически был занят спектаклем и интуитивно лишь приспособливал к своему спектаклю актеров.

Чернышева бросилась в работу почти с отчаянием. У нас долго ничего не получалось. В Детском театре, каким бы симпатичным он сейчас на расстоянии ни казался, накопилась гора своих штампов — штампы мальчиков, девочек, штампы учительниц и матерей. Так что Чернышевой было уготовано немало ловушек и в роли Анастасии Ефремовны. Но она все эти ловушки в результате обошла и ни в одну не попала. Я тогда презирал штампы Детского театра — Чернышева разделила это мое молодое высокомерное презрение и сама помолодела. Сейчас я уже не помню весь процесс работы, но помню, что с какого-то момента Чернышева стала играть дерзко — по-другому не скажешь. В пьесе Розова лишь слегка намечена драма матери. Но Чернышева, следуя моим просьбам, смело пользовалась предельно драматическими красками. Она каким-то чутьем поняла, что юмор ситуации поддержит ее. И тогда, в финале, когда она будет рыдать, повторяя: «Андрюшечка, мальчик мой!..» — и тут же другим голосом, уже к мужу: «Петя, Петя!» — все будут смеяться, но не над ней, а над чем-то лежащим уже вне данного характера. Какой прекрасный, какой человеческий смех каждый раз вспыхивал на спектакле благодаря Чернышевой! Уже совсем без моей помощи и подсказок она управляла этим смехом и всем зрительным залом, как дирижер — оркестром. Хотя меньше всего думала в этот момент о роли дирижера и вообще была вся в слезах и никого, кроме «Андрюшечки» и «Пети», не видела.

Написав сейчас то, что помню о Чернышевой, я подумал, что такие актерские работы не стареют с годами, притом что стилистика давней розовской пьесы хоть и обаятельна, но сегодня кажется наивной. Как-то услышав по радио запись нашего спектакля, я тут же выключил приемник — невозможно было все это слушать. А потом опять

включил — к финалу, и опять как дурак ревел, когда слушал игру Чернышевой.

Актеры-профессионалы способны на такие вот качественные скачки в своей профессии. Настоящая профессиональность — не просто ремесло. Ремесленники часто остаются лишь техничными, холодными, грубоватыми. А настоящий профессионализм предполагает *одухотворенность*.

Я мог бы рассказать на многих примерах, какое наслаждение работать с профессионалами, как неустойчивы они бывают в течение многих трудных часов. Если уж я вспомнил «В добрый час!», скажу о молодом Ефремове, который тогда преподавал мне незабываемый урок, если можно так сказать, постижения профессионализма. Я ему как режиссер тоже, надеюсь, кое-что преподавал, но тут интересно не первенство и даже не конечный результат. Мы оба были тогда какие-то бешеные в работе. Но такой актерской неустойчивости, какая была у Ефремова, мне потом почти не приходилось видеть. Правда, случай, как показало время, был особый. Актер живет желанием хорошо сыграть роль. Ефремов уже думал о режиссуре и жил тем, что он, как ему казалось, лучше других (лучше всех!) понял метод работы, который Станиславский назвал «методом физических действий». Репетировать он хотел исключительно следуя этому методу, как фанатик. Но и я, как говорится, был не лыком шит. То, что в МХАТе знали от М. Н. Кедрова, я знал еще в ГИТИСе от М. О. Кнебель, а эти знания, хоть и шли из одного источника, не были абсолютно сходны, и поэтому мы спорили до осатанения.

Что такое действие? Как уйти от примитивного «тащить — не пушать», но не соскользнуть с действенной линии? Как вообще определять действие, если внутри него подразумевается постоянная смена ритмов? Как строить партитуру своей роли, учитывая еще пять-шесть партитур рядом и вокруг? Все эти вопросы решались нами и теоретически и практически (повторяю, мы были фанатиками

«метода»), потому что Олег Ефремов все-таки играл конкретную роль сибирского паренька, явившегося к московским родственникам. Важнейшие для себя вопросы мы решали не только на репетиции, но и после нее, часами, выматывая друг у друга все силы.

Побольше бы таких выматываний! Может, только благодаря им мы становимся профессионалами. Если бы можно было сейчас восстановить весь тот наш с Ефремовым процесс работы, было бы очень интересно. Всей сложности наших бесконечных споров и опытов (ведь Олег все пробовал в действии) совершенно не соответствовал смысл в общем несложной, немудреной роли. И сыграл ее Ефремов в итоге легко и обаятельно, так что никто никакого груза не заметил. А момент, если разобраться, стал решающим и для Ефремова и для меня. Мы тогда и сблизились а в способе работы отчасти разошлись, но, самое главное, каждый из нас как следует познал самого себя как профессионал. Года через два после «Доброго часа» Ефремов уже стал вожаком в «Современнике», а я, если бы не те наши споры, не осилил бы так легко, скажем, спектакль «Друг мой, Колька!».

Мне бы сейчас еще раз встретиться в работе с таким спорщиком, как Ефремов, хорошо бы еще и молодым. Чтобы он на деле, в работе доказательно поставил бы под сомнение то, что мной за долгие годы освоено. Но таких спорщиков нет. И споры если и возникают, то не по существу, а из-за актерской амбиции или, что еще хуже, из-за непрофессионализма, из-за неумения что-то схватывать на лету.

Профессионализм в нашем деле очень важен еще и потому, что наша работа коллективная. Рядом — партнеры. Если кто-то фальшивит, или скисает, или капризничает, или пускается в пустые разговоры, или просто чего-то не умеет, — тут же скисают и все остальные. Опыт приучил меня отличать существенный актерский вопрос от барственной требовательности, «чтобы все было понятно».

Это вовсе не требовательность, это что-то совсем другое. Прежде всего, это отсутствие самостоятельного и динамичного мышления.

Говорят, режиссерский театр отучил актеров от самостоятельности. Возможно, кого-то и отучил. Но настоящего актера от этого не отучишь, потому он и настоящий актер. Как мог я отучить от самостоятельности, допустим, Раневскую или Олега Даля? Это смешно.

У настоящего актера, хочу я того или нет, день и ночь идет своя работа над ролью. Она сложна и таинственна, мы все ее секреты не знаем и не можем знать. Когда репетирует актер-ремесленник, мне все понятно, ничто в нем не удивляет. Когда со мной репетировала Раневская, я внутренне только охал и ахал. Почему-то не охали и не ахали ее партнеры. А ведь была качественная разница в том, как и для чего использовала репетиции Раневская и как — остальные. Она была почти всеми недовольна, иногда ругалась последними словами, и я ее понимал. В ней буквально вскипали живые чувства, ей было тесно в рамках простоватого текста такой пьесы, как «Дальше — тишина». А в других ничего не вскипало, и те же рамки им были вполне удобны. Раневская была одинока и в жизни и на сцене, потому что она была *одна* такая. Но к ней надо было бы получше приладиться всем остальным, чтобы хотя бы не фальшивить.

Из-за фальши одного актера, тем более нескольких, могут разладиться многие внутренние связи, на которых держится не только спектакль, но вообще театр. Когда актер не фальшив, когда он знает цену связям, о которых я говорю, — нет цены такому актеру и говорить о нем я мог бы долго.

О том, например, как слушает советы Смоктуновский. Как собран на съемках Ульянов, несмотря на сложный предшествовавший день. Как отдаются работе Яковлева и Гафт. Я мог бы долго рассказывать о благородстве и высокой дисциплине Гиацинтовой и Плятта. О том, как

настоящие мастера глубоко замышляют свои образы, с какой смелостью, тонкостью и вдохновением разрабатывают они сложнейшие сценические рисунки. О том, что в творческом союзе такого актера и режиссера абсолютно стирается вопрос «кто кого». Вопрос этот и не встает и не может встать. Никакого ущерба таким актерам режиссер нанести не сможет, потому что дорожит именно союзом и актером — как союзником.

Неладность сегодняшнего положения в том, что такой союз стал распадаться. И во многом — по вине актеров. Исключения среди них есть и всегда будут. Всегда будут те, кем нельзя не восхищаться и кому нельзя не удивляться. Но сегодня я хотел бы говорить не о тех, кто вызывает восхищение. Сегодня меня волнует массовое заболевание в актерской среде. Вполне возможно, если театр зеркально отражает жизнь, это заболевание тоже отражает нашу жизнь, отсюда явилось. Тем хуже. Тем страшнее. Потому что театр — слишком хрупкое здание, чтобы противостоять натиску жизни. Уже даже как-то неудобно напоминать в тысячный раз, что Станиславский упрямо называл театр «храмом» и упрямо твердил, что всю грязь, всю грубость жизни надо оставлять за дверьми театра, как оставляют грязные калоши и сапоги.

Грязные калоши и сапоги сегодня внесли в театр и расхаживают в них не только за кулисами, но и по сцене. Все знают, что «служенье муз не терпит суеты» и требует бескорыстия. Но о каком бескорыстии сегодня может идти речь?

Недавно меня рассмешили, рассказав, что на столе в примерной у одного известного актера постоянно лежат такие счета-листочки: «одеколон жене — 2 руб., такси — 1 руб.» и т. д., вплоть до троллейбуса и других копеечных расходов. Актер этот отнюдь не беден. Он не относится к той актерской категории, где действительно зарплата мала

и случайный приработок — счастье. Нет, это маститый, много снимающийся актер. Когда на гастролях все другие садятся в театральный автобус, место на первом сиденье никто не занимает, потому что всем ясно, кто на это место будет претендовать. Он оттуда будет давать какие-то свои указания водителю и будет подозревать, что водитель везет его как-то не так, как нужно, и будет потом требовать лучший номер в гостинице и ждать, когда ему поднесут его чемодан. И плевать ему, что рядом женщины или кто-то плохо себя чувствует. Плевать ему на всех, кроме самого себя. Это даже не эгоизм, это какое-то сановное чванство, беспредельное, укоренившееся.

Отчего оно так укоренилось? Да оттого, что, сыграв несколько «сановных» ролей, человек не заметил, как что-то в его сознании сместилось. И природное хамство, раньше дремавшее, вылезло наружу. А ведь мы боимся хамов. Потому что у нас при встрече с хамством начинает биться сердце. И не сразуобразишь, как хаму дать отпор. Переубедить его в чем-то? Это невозможно. Нахамить ему в ответ? Сам себе будешь противен.

У меня в данном случае свои заботы — чтобы мелкая, расчетливая душа этого актера не вылезла на сцене. Я знаю тридцать три способа, как это сделать, и уже двадцать девять из них применил. На все сановные, через губу произносимые и постоянные «мне это непонятно» я сначала делаю паузу, чтобы не броситься в атаку, а потом терпеливо и любовно (!) начинаю объяснять и показывать что-то. В итоге это зацепит хитрую натуру актера, завлечет его в ту область, где он — художник. Да, он еще художник. У него своя, какая-то звериная интуиция и свой точный расчет на сцене. Он знает, как вкрадчиво подать реплику, чтобы ее все услышали, как с поволокой посмотреть в паузе на партнера, чтобы именно эту поволоку все заметили, а паузу, точно отмеренную, оценили. Он все это просчитает и отсчитает, но зрители ничего не поймут, потому

что уже давно и, в общем, справедливо принимают его как мастера, известного в своем деле.

Увы, я вижу, что копеечная душа все разрастается и разрастается и требует подчинения — и от меня и от других. Все труднее и труднее перетягивать этого актера туда, где труд, где творчество и поиск. Трудно человека, довольного собой, сделать недовольным собой. Я перестаю быть для такого человека тем зеркалом, которому он верит. Наш союз еще держится, но по существу это уже не союз. Хотя я из кожи вон лезу каждый день, чтобы сохранить в этом чванливом господине что-то человеческое и художническое. Вот и получается, что говорить хочется не о том прекрасном, что есть в актерам, а о том ужасном, что в них сегодня разбушевалось и уже почти не знает удержу.

Сегодня я хотел бы говорить об актере X, которого можно прождать на съемке или на репетиции час, день, но так и не дожидаться. Он не придет. Почему? А кто его знает. Скорее всего, потому, что в нашем деле многое держится не на официальных договорах, а на чисто творческих, так сказать, *на вере*. Но, видимо, для многих эта категория перестала быть весомой.

Я знаю, что мне могут ответить: да, категория *веры* перестала быть ценностью, и в этом виноваты вы, режиссеры. Наверное, и вправду мы виноваты. Но ради оправдания скажу лишь, что в этой нашей «вине», если она существует, тоже участвует жизнь, то, что в этой жизни лживо, мелко, грубо. Если режиссер впустил в себя эту ложь, эту грубость, если он перестал быть художественным авторитетом и стал только начальником, если он не увлекает актеров творческим процессом, а действует только силой, как деспот, — о какой вере тут говорить?!

И все же говорить имеет смысл. Потому, во-первых, что я не верю в справедливость актерского бунта против режиссера-деспота. Что-то я не видел еще такого талант-

ливого «деспота», с которым удачно и ко всеобщей радости дружно справились бы актеры. Почему-то «деспоты», как правило, живут в своих театрах более прочно и благополучно, чем «недеспоты». И актеры их слушаются, и дисциплина более или менее сохраняется. Веры, правда, нет, но ее заменило послушание. Большую творческую веру заменила маленькая вера, что за спиной такого хитрого и сильного руководителя, в общем, не пропадешь. Когда есть такой руководитель — нет никаких бунтов.

Но, во-вторых, и это главное, я вообще не верю, да простят меня актеры, в то, что они лучше нас, режиссеров, знают, куда и как сегодня можно вести театр. Больше того — я не верю в актера, который не верит в режиссера.

Однажды я очень долго разговаривал с одной известной актрисой. Так долго, что разговор наш кончился чуть ли не под утро. Актриса эта собиралась уходить из очень хорошего театра потому, что перестала уважать своего режиссера. Она сделала с этим режиссером немало ролей, составивших ее театральную популярность. Но это потеряло всякое значение. В течение всей ночи я слушал рассуждения о том, что у этой актрисы «свой» Чехов, что она не хочет послушно играть «чужого» Чехова. Мол, тот, «режиссерский», Чехов для нее неинтересен, мелок, а у нее есть свой, крупный.

— Но тогда вам надо самой поставить спектакль! — в конце концов не выдержал я и тут же понял, что попался.

— Конечно. Я о том и говорю. Но это по разным причинам невозможно...

Знал бы известный режиссер, от которого уходила актриса, как защищал я его в ту ночь! Я защищал и его как мастера, и нашу профессию, такую трудную, мучительную, и те роли актрисы, которые были поистине художественными созданиями. Мне ли не знать, как такие роли создаются, как вправляется любой актерский талант в

рамки спектакля и только там (в строгих рамках!), как в теплице, расцветает, ухоженный, прогретый определенной температурой и т. д. и т. п.

Передо мной сидело тепличное, заботливо выращенное существо, которое в силу каких-то природных данных рвалось в открытый грунт или еще куда-нибудь, на какую свободу — не знаю.

А ты поставь, поставь спектакль, подумал я (но, разумеется, ничего не сказал вслух), — поставь, попробуй! Ведь ты ничего, кроме самой себя, не видишь. Кого бы ты не мечтала «крупно» сыграть в чеховской пьесе, ты ничего, кроме собственной «крупности», не чувствуешь. Представляю себе этот несчастный спектакль, эту убогую грядку, где среди других хилых ростков один зацветет махровым цветом. Но ведь найдутся критики, которых это махровое цветение заворожит, и зрители-поклонники найдутся, они всегда у таких находятся. И окончательно все запутается, так что никому ничего уже не объяснишь...

Она все втолковывала мне что-то об актерской самостоятельности и о «крупном» Чехове, а я вспоминал чеховский рассказ, который кончается словами: «Вяжите меня! Это я убил ее!» Рассказ, как вы помните, кончается словами: «Присяжные его оправдали».

Итак, актера можно прождать, но он не явится. Его будут искать в Москве, но он почему-то окажется в Томске или Тюмени или сообщит в театр о своей болезни. Но его тут же увидят где-нибудь на съемках. Механика такого обмана достигла виртуозности. Впрочем, и грубости, и аляповатости в этом деле тоже достаточно.

А сколько ложно многозначительных, бурных объяснений бывает на репетициях — будто бы о творчестве, но на самом деле на уровне полу-Незнамова, полу-Шмаги. Скорее, все-таки Шмаги.

Такие актеры есть и в кино и в театре. Они иногда

хорошие люди, но их настолько избаловали, что постепенно милые характеры видоизменились и проступило нечто опасное.

И тут необходимо вернуться к профессионализму.

Есть актеры, настолько чуждые этому понятию, что даже как-то странно, отчего они получили известность. В их данных действительно есть что-то привлекательное. И только. У них один жест, одно выражение лица — и все.

Но попробуйте сбить их с привычного, расшевелить — они встают на дыбы и показывают зубки. Они научились защищать свою непрофессиональность.

Истинному профессионалу реже приходится защищаться. Его защита — мастерство, гибкость, работоспособность. Такие люди почти и несамолюбивы. Что касается защиты грубостью, истеричностью, амбициозностью, то, как правило, это следствие малого таланта или малой культуры. Истинно талантливые люди почти всегда психологически беззащитны, в них есть что-то детское, простодушное.

А те, о которых я говорил, тоже, может быть, бывают детьми, только злыми, балованными.

Впрочем, какие это дети!

Однажды оператор попросил актера передвинуть табурет, на котором тот сидел, на десять сантиметров. Актер покраснел до корней волос и, встав, произнес грозные слова, из которых было ясно, что оператору следовало бы все сделать самому, а потом уже его, актера, приглашать в кадр.

Все опешили, и я тоже не нашелся что сказать. А потом вспомнил слова Гоголя о Чичикове — автор, мол, не может ссориться со своим героем, так как ему еще нужно дописать роман.

Мы промолчали тогда, ибо знали, что нам еще нужно закончить картину.

Инцидент с табуретом был рожден не просто человеческой грубостью, невоспитанностью, неделикатностью.

Это было — что особенно важно — отсутствие профессиональности, ибо она предполагает участие всех в общем деле и абсолютную при том открытость, дружелюбность. Да-да, открытость, готовность к совместной кропотливой работе тоже есть не что иное, как профессиональное качество.

Громкие бестолковые споры стали атмосферой многих наших театров. Шум стоит, как в коридорах плохой гостиницы.

А на репетициях плохо слушают и плохо вникают, больше стараются говорить. Говорят агрессивно, иногда уводя бесконечно далеко от существа дела.

Мы спрашиваем: отчего у нас так мало молодых режиссеров? Да вот, в частности, от этого. От удивительных наших театральных и кинонаправ, при которых трудно сосредоточиться и проявить себя человеку неоперившемуся, хотя, может быть, мыслей у него больше, чем у некоторых оперившихся. Я вижу иногда, как трудно выстоять молодому режиссеру перед актерской группой. Не только потому, что режиссер неопытен, а перед ним люди многоопытные. Столкновение разных степеней опытности в театре — дело естественное. Кому из нас не приходилось через такие испытания проходить! Выстаивают те, кто способен выстоять, кто вообще режиссер по природе, то есть потенциальный художественный руководитель. Так как мне тоже пришлось в свое время реветь по ночам, уткнувшись в подушку, в отчаянии от полного непослушания актеров, я с огромным сочувствием смотрю, как через те же муки теперь проходят молодые. Но им сейчас гораздо труднее. Потому что за прошедшие годы наши театры (то есть актеры) сильно укрепились в весьма своеобразном ощущении коллективизма. Именно — ощущении, а не понимании.

Поэтому я так не люблю актерские собрания. Не помню

ни одного собрания, от которого был бы толк. Но зато помню многие, где «коллектив» сплачивался ради чепухи или совсем неблагоприятного дела. Когда актеров много, их легче легкого «завести», то есть сплотить как некое сообщество, у которого есть якобы свои права, традиции, свое прекрасное прошлое и т. п. На самом деле никакого сообщества давно нет, а марка академического театра еще не есть его традиция. Прекрасное прошлое если и было, то очень давно, молодые его не знают, а старые приукрашивают. Так что, по существу, ничего нет, кроме смутного ощущения своей коллективной силы. Сила эта обрушивается на голову молодому режиссеру, и от режиссера остается мокрое место. Хотя, повторяю, разума и хороших, свежих мыслей у этого режиссера было больше, чем у маститого актерского собрания.

Спрашивается: зачем молодым режиссерам переживать подобное? Зачем отдавать себя на растерзание?

Говорят, что начинается движение студийных, полупрофессиональных театров. Не надо будет удивляться, если наши молодые режиссеры повернутся спиной к маститым актерам, академическим театрам и уйдут в какие-нибудь студии, в подвалы, прочь от всех унижений. Там им будет легче, там они не встретятся с сановным худсоветом или разбушевавшимся актерским собранием, где главенствуют опытные закоперщики.

Только ведь очень жаль: отвернувшись от больших театров, молодые режиссеры встретят актеров-непрофессионалов. Малый режиссерский опыт объединится с актерской полупрофессиональностью. Возникнет ли от этого какое-то новое художественное качество? Не знаю. А если не возникнет, следует, наверное, помнить, что это мы сами, дав разбушеваться актерской ложной демократии, оттолкнули от театра режиссерскую смену.

Говорят, что эта актерская анархия — реакция на режиссерский театр, то есть на будто бы существующее до сих пор режиссерское насилие над актером.

Хорошо, пусть будет театр актерский, но я иногда пытаюсь представить себе театр, руководимый такими актерами, и не могу. Да и вряд ли разболтанность может породить что-то серьезное в искусстве.

Интересно, что многие режиссеры теперь взяли странный тон с актерами: они их захваливают, заласкивают. Знают сами, что в какой-то степени это обман, но в засахаренной упаковке им хотя бы легче предлагать лекарство. Вот кто-то случайно забыл про сахар — и молниеносно возникает конфликт.

Я как-то долго присматривался к режиссеру, которого, к моему удивлению и даже зависти, то и дело называли, рекомендовали, расхваливали актрисы разных театров, причем самые требовательные и придирчивые. Чем он их так заморозил? Всех режиссеров они ругают, все им нехороши, а один этот — хорош! И то он может поставить, и это, и классику, и современность, и в театре, и на телевидении. Действительно, может, я сам видел. Но чем он так всем угодил, черт возьми, — вот что меня занимало, особенно тогда, когда я явно почувствовал, что никак не могу угодить многим актерам, просто теряю терпение.

И я увидел наконец ту форму поведения, которая действовала безотказно. Боже мой, мне бы уметь так целовать ручки! Я поцеловал однажды — Софье Владимировне Гиацинтовой на юбилее. Так даже у Гиацинтовой глаза округлились, а потом все изображали, как нескладно я выглядел. Рядом стоял Завадский, и так хотелось быть на него хоть чем-то похожим. Но Софью Владимировну я любил и уважал. И все-таки, очевидно, был нескладен.

А тут — такая складность и такая сладость, и всем от этого хорошо, и никому, во всяком случае, не стыдно. Сколько поцелуев, сколько ласково-уменьшительных имен, сколько комплиментов! Честно говоря, я так и не понял, что это — человеческий характер, искренняя распо-

ложенность к коварному женскому полу или вполне сознательная форма защиты, переходящей, когда надо, в нападение.

Когда-то Станиславский мог в течение целой репетиции твердить: «Не верю!» И артист все повторял и повторял одну фразу, чтобы найти верный тон, чтобы ему поверили. Теперь лишнее «не верю!» — и актер, пожалуй, уйдет не попрощавшись.

«Не верю!» воспринимают как оскорбление. Скажут — так то Станиславский кричал: «Не верю!» Где, мол, теперь Станиславские?! Но ведь чаще всего актеры, которым говорят «не верю!», тоже не Москвины.

Признаюсь, что эти слова — «не верю!» — я все же иногда произношу. Но — только в ГИТИСе, своим молодым студентам. И они прекрасно понимают, что я вовсе не хочу их обидеть, а хочу только сказать им очень кратко, что данный момент их игры меня не убеждает. Я ведь просто обязан взять на себя роль педагога, режиссера, зрителя. «Не верю!» — значит, надо попробовать еще раз. Значит, надо сосредоточиться и понять, где была допущена ошибка. «Не верю!» — это сигнал к новой попытке, только и всего.

Кому не хочется участвовать в хорошей работе! Но мало кто на деле знает, что за адова работа — сделать настоящий спектакль.

Хочется хорошо жить, но как эта жизнь зарабатывается, не каждый знает.

А когда узнают — нередко ищут где полегче. И опять-таки начинают отстаивать будто бы «собственный индивидуальный метод». На самом же деле никакого такого метода нет. Часто и сыгранных ролей за спиной нет, а есть всего лишь испуг перед серьезной работой и боязнь в такой работе уронить себя.

Оказывается, что для многих три часа кропотливого,

настойчивого труда тяжелы, они не выдерживают этого.

Однажды вдруг из нашего театра на Малой Бронной с моих репетиций исчез один хороший актер. Он так долго ходил за мной повсюду, так уговаривал взять его к себе, так интересно сбъяснял мне мой собственный метод работы, что я в конце концов помог ему поступить в театр. Самое же главное было в том, что он — замечательный актер. И вот он исчез. «Слинял», как говорится. Удар был для меня сильный, так что лишь со временем я разобрался в том, что, собственно, произошло. Стал вспоминать то один случай, то одну остановку в репетиции, то другую — и понял. Постоянные съемки в кино принесли актеру вполне заслуженное положение и популярность. Смутно хотелось еще какого-то серьезного дела. Но киносъемки, отбирая физические силы, совсем не разрабатывают в актере привычку подлинной работы над ролью — работы, совместной с режиссером.

Многие киноработники со мной не согласятся, но я говорю сейчас о том методе репетиций, к которому привык сам и в котором участвуют много лет мои актеры. В кино, я знаю, они отдыхают. В театре — должны трудиться. И вот мой замечательный киногость не выдержал тяжести этого труда. И на репетициях было заметно, что ему физически трудно, он бледнеет, вот-вот упадет. Но я не проявил к нему особого внимания, не пожалел. Я его не пощадил, хотя, вполне вероятно, тут нужен был какой-то индивидуальный подход. И вот — потерял.

Говорят мне на ухо: я у режиссера Б. не хочу работать, он мне не нравится как художник. Не успеваю оглянуться, как уже отказываются от роли и у меня, которому только что шептали на ухо что-то приятное. И вот уже всех разлюбили и сидят дома или бродят по коридорам «Мосфильма», заглядывая в двери, будто невзначай напоминая о себе.

Сколько диких отказов от ролей!

Один из актеров как-то отказался играть ведущую роль только по той причине, что она не самая главная. Ему объяснили, что эту роль играл когда-то сам Станиславский, но и такое объяснение не произвело впечатления. Другой постоянно недоволен тем, что ему предлагают только отрицательные роли,— он от этого якобы стал человечески меняться в худшую сторону. Но как ему объяснить, что не от этого он стал хуже? Хмелев ведь не стал хуже оттого, что сыграл целый ряд страшных ролей. Как объяснить, что хуже делаются оттого, что не хватает трезвого взгляда на себя со стороны, наконец, не хватает мужества находить каждый раз в новой роли новые краски. Даже если в процессе репетиций их мучительно находят, то, выйдя на публику, тотчас становятся теми, которых «всегда любят». Эти актеры часто партнерствуют скорее с публикой, чем с соседями по сцене, они как бы подмигивают публике: смотрите, мол, как я играю. Показушность стала их плотью.

Приходить на репетицию неподготовленными для многих стало обычным делом. Актер, возможно, и думает о роли в пределах каких-то общих эмоциональных категорий, но почти никакой конкретной работы не происходит. Иногда грустно бывает видеть, насколько в роли не выявлен обыкновенный смысл. Только ли на репетиции он выявляется? В основном, по-моему, да. Может быть, я говорю так, потому что сам уже почти не верю, читая о том, как дома работали над ролью Качалов или Хмелев. Если и заключена правда во всех этих прекрасных рассказах, то следует трезво признать, что те прекрасные времена прошли.

И все же я вижу нечто реальное в том, что Ольга Яковлева знает сложнейший текст Шекспира или Достоевского, когда текста еще никто не знает. Я иногда боюсь ее бесконечных сомнений, отказов, вопросов только потому, что она способна кого угодно и в чем угодно заставить усом-

ниться. Но сколько раз своими раздражающими сомнениями она останавливала меня от быстрого решения или, что чаще, заставляла еще и еще раз какое-то решение обдумать, чтобы окончательно в нем утвердиться. Происходит ли все это на репетициях? Да. Но после репетиций мы расстаемся, а на следующий день Яковлева приходит с ворохом новых сомнений. Где, когда она их заготовила? Дома, конечно, читая и перечитывая пьесу, укладывая роль куда-то внутрь себя.

Встретившись наутро, мы, уже вместе, пустимся в то же путешествие, но оба — с багажом. Мы будем еще и еще разбирать пьесу в действии, наглядно. И у меня не будет досадного чувства, что я лишь перекладываю свое имущество, свой багаж в чужой пустой чемодан.

Когда-то мы высмеивали тот старомодный реализм, который все сводил лишь к хорошей речи на сцене. Мы даже старались разрушать этот «речевой театр», противопоставляя ему *театр действия*. Возможно, нам что-то и удалось в этом смысле, но прошло время — и «разрушительство» стало опасным, ибо на месте разрушенного нужно еще что-то *построить*. Плохо склеенные в одно целое осколки нового и старого еще не могут составить современного искусства. «Разрушители» уже достаточно повзрослели, и им пора производить что-то *совершенное*. Сегодня новое слово, пожалуй, — в глубине замысла и в совершенстве его выполнения.

Совершенство, законченность, абсолютная продуманность всех средств — вот, вероятно, к чему нужно сегодня стремиться.

Конечно, в театре, как и в музыке, появились некие новые созвучия. Обогатился и изменился ритмический и эмоциональный язык, изменилось в чем-то и само понятие «сценическая красота». Все это так. Но все вновь найденное требует совершенства. Не довольно ли скороспелой,

легковесной ерунды, которая рождается полутрудом? Нужно перестать бегать и суетиться или, напротив, спать в своей профессии. Нужна новая мера усидчивости, сосредоточенности, тишины. Душевный покой, который необходим даже для выражения душевного смятения.

Я раньше не замечал такого желания актеров бежать прочь от настоящего труда. А сейчас иногда думаю: может быть, этот труд вообще дело прошлого?

Как много разговоров, что в кино сниматься тяжело! Эту легенду поддерживают все, рассказывают байку за байкой. Начинают вспоминать, как снимались в горящем лесу или под проливным дождем. Действительно, это тяжело. Только это совсем иная тяжесть, чем та, с которой приходится преодолевать психологические трудности в работе над ролью.

В театре нет ни болот, ни пожаров. Но попробуйте прожить три часа такого душевного накала — и вы в какой-то степени драматический артист. Тут приходится жертвовать и честолюбием, и самолюбием, тут приходится становиться учеником, и чем безбоязненнее им становишься, тем больше выигрываешь.

Между тем век скоростей сказался на актерском облике. Актер согласится в кино пройти по веревке над пропастью, но попробуйте убедить его в театре, что следует уходить от поверхностной разработки роли, — на словах он будет согласен с вами, но он *забыл*, как это делается. Он *забыл*, что такое истинная проработка роли.

Актер сопротивляется, ершится. Он не хочет серьезно работать. Он знает, что в другом месте с меньшими душевными затратами добьется большей известности.

Разумеется, я говорю о болезни. Это не значит, что она обязательно присуща каждому. Есть люди, которые и в кино, и в театральном эпизоде, и в небольшой передаче по радио — везде остаются творцами. Но, к сожалению, о

многих можно сказать: работают урывками, проездом, наскоком. Там за тебя что-то сделал оператор, тут — монтажер, а вот, глядишь, и тебя где-то осенило, и ты внес «что-то ценное» между прилетом и отлетом самолета.

И вот уже усидчивость, которой требует вообще любое искусство, а театр, может быть, в особенности, начинает исчезать. Зачем усидчивость, когда можно и походя что-то делать?

Так проходят год, два, три, и вдруг начинаешь видеть, что почти на каждом спектакле налет какой-то суетливости. Суетливость — хуже ржавчины.

Между тем профессионализм — это скрупулезность, способность трудиться, отсутствие суеты.

Профессионализм — это деловая скромность, способность служить своему делу, самокритичность.

Профессионализм — это не притягивание роли к себе, а умение идти от себя к роли, ломая не роль, а себя. Это умение не задерживать на себе лишнего внимания. Это способность ощущать действие и его развитие.

Профессионализм — это умение слышать режиссера и чувствовать локоть партнера. Тяга к изживанию в себе поверхностного, тяга к углубленности.

Профессионализм — это воспитание в себе особого слуха к внутреннему ходу сценического действия.

Профессионализм — это подвижность внешняя и внутренняя. Наконец — это *подвижничество*.

Когда мы учились, лет тридцать назад, дух Станиславского еще витал над нами и его слова о том, что нужно любить искусство в себе, а не себя в искусстве, еще не казались старомодными.

Кто из попавших тогда в театр не читал с трепетом о гневных табличках или письмах актерам, вывешенных за кулисами, кто не увлекался рассказами о старом МХАТе и наивном Станиславском с его детски трепетным характе-

ром? Его книги о мастерстве актера и этике выучивали чуть ли не наизусть.

Затем над всем этим стали шутить. Станиславского ведь уже не было в живых, а его учение передавали подчас не те, кто обладал высоким художественным вкусом. Постепенно из живого гения он в представлении многих его не знавших превратился в скучного наставника.

Любить искусство, а не себя в искусстве? Да не смешно ли это? А что есть искусство, где оно? Да я сам и есть искусство — на меня ходят, меня зовут туда и сюда, без меня не могут. Это и есть искусство.

Разумеется, речь идет о Станиславском не только в прямом, но и в более широком смысле. Речь идет о возможной потере каких-то существенных идеалов.

Но разве не аплодируем мы каждый вечер замечательным нашим актерам? Разве не восхищаемся их талантом и мастерством? Да, восхищаемся. Но зачем для какого-то равновесия я буду сейчас говорить об этом? Ведь я пишу из-за тревоги, из-за того, что неладно в нашем деле с профессионализмом. Вот гвоздь, который меня тревожит.

Когда находишь актера, природу которого не просто понимаешь, но чувствуешь еще не реализованные его возможности, это бесконечно увлекает. Если найти этому актеру точную для него роль, в которой он расцветет, то это будет и твой новый расцвет. Возникает мощный стимул к творчеству.

Однажды замаячила возможность в одном из московских театров поставить «Живой труп» Л. Толстого. Специально для одного из ведущих актеров. Актер хороший, талантливый, хотя, как многие, порядочно изломан плохими ролями и плохой режиссурой. Притом он занимает первое положение в своем театре. Характер, говорят, очень трудный, да еще какой-то темный, опасный. Словом, перспектива была туманная, не слишком увлекательная.

Но я не избалован серьезными предложениями со стороны.

Перечитал «Живой труп», и голова закружилась. Кто-то про «Маленькие трагедии» Пушкина сказал, что там головокружительный лаконизм. Вот от такого, на этот раз толстовского, лаконизма и закружилась у меня голова — буквально от первого прикосновения к тексту. Как все просто в нем и как загадочно! Как беспощадно и как в то же время человечно. Рассказывается будто бы житейская история, которую можно себе представить и с таким финалом, и совсем с другим, но уже с первой, совсем простенькой сцены возникает такая тревога...

Я позвал художника, с которым любил работать. И тут вдруг наткнулся на упрямое и мрачное сопротивление. Художник этот когда-то видел в «Живом трупе» Михаила Романова, и ему казалось, что делать спектакль с кем-то другим — это невозможное падение с прежней высоты. В актере, которого нам предлагали, он не видел ничего высокого, никакой художественной перспективы, ничего достойного для себя.

Меня тогда удивила и расстроила эта зашоренность. Я и сам максималист, но почему-то верю, что во многих наших актерах погибает нечто прекрасное, что еще можно спасти. Спасти можно только высокой драматургией и настоящей творческой работой. Больше никаких средств нет. А готовых идеальных исполнителей для таких ролей, как Федя Протасов или, скажем, мольеровский Дон Жуан, у нас, строго говоря, может быть, и нет. Это сейчас, когда «Дон Жуан» на Малой Бронной уже поставлен, роль, в которой меня когда-то заморозил Жан Вилар, приспособлена к нашему актеру Волкову и мне уже трудно отделить Волкова от Дон Жуана. Хотя по старым нашим привычным понятиям — ну какой же это Дон Жуан?! Что в Волкове как в человеке от Дон Жуана? Очень мало, почти ничего. Но ведь еще вопрос, что из себя представляет классический мольеровский герой. Мы вместе с Волковым задумались всерьез об этом уже в процессе работы, и тогда стало

рождаться нечто совсем непохожее на Вилара. Потом, когда этот спектакль получил высокую награду на заграничном фестивале (мы разделили на БИТЕФе первый приз с Ингмаром Бергманом), критики писали об открытии нового *русского* Дон Жуана и т. д. Мы не стремились именно таким сделать мольеровского героя, но он таким родился — очевидно, проявили себя какие-то законы, о которых и не думаешь, добираясь в работе до смысла пьесы и роли.

Так я и не знаю до сих пор, кто был прав в том споре о «Живом трупе» — художник или я. Думаю, все же я, ведь никакой сценограф не понимает в тонкостях нашей профессии всего, что касается актерской психологии и ее возможностей. Просто я допустил к разговору об этой сфере художника, которого надеялся увлечь совместным делом. А он не увлекся и погасил мой пыл ностальгическими воспоминаниями о Михаиле Романове. Ох уж эта наша ностальгия! Как часто она становится разрушительной по отношению к сегодняшнему дню и новой работе. Если ты так тоскуешь по прошлому — ищи в деле возможность связать прошлое с настоящим. Ведь еще большой вопрос — что в этом прошлом действительно было прекрасным, а что только казалось нам таким.

Конечно, очень важно, что в душе осталось какое-то прекрасное воспоминание. У меня тоже остались и Хмелев, и Москвин. Некоторые критики считают уже даже штампом, что я их постоянно поминаю. Но я это делаю, как мне кажется, для работы, для движения вперед, а не просто так.

Режиссерское дело — сверхчеловеческими усилиями подтягивать к идеалу других. Тех, кто с нами связан, кто от нас зависит. Прежде всего — актеров.

Сценографа мне не удалось увлечь всеми этими рассуждениями. Возможно, я в данном случае был утопистом и ничего бы из моих замыслов не вышло. Возможно, художник видел что-то более трезво, чем я. Только от его

трезвости становилось уныло на душе и как-то все безразлично. И «Живой труп» переставал интересовать, и судьба Феди Протасова. Я не могу жить в скепсисе, безразличии и ностальгии. Тут одно с другим связано, а все вместе — губительно. Во всяком случае, для меня.

И мы разошлись с моим любимым художником. На душе остался неприятный осадок, но я постарался от него избавиться. Терять возможных союзников стало почти привычным. Но, в конце концов, может, и хорошо, что я не смог поставить тогда пьесу Толстого, кто знает. Осталась возможность еще и еще подумать о ней и о том, кто все-таки мог бы сыграть сегодня Федю Протасова.

Это мог сделать Владимир Высоцкий.

Я часто представляю себе, как бы он это сделал. Ах, как бы Высоцкий сказал о том, что ему стыдно! Ему, Протасову, стыдно всегда, и только тогда, когда он выпьет, это чувство ослабеваает. Я представляю себе, как все это произнес бы Высоцкий, совсем негромко, примерно так, как в «Вишневом саде» произносит первую свою фразу Лопухин: «Пришел поезд, слава Богу...» И от негромкого этого голоса уже замрет зрительный зал. Есть актеры, обладающие способностью действовать на зрительный зал как удав на кролика. Я не сравниваю Высоцкого с удавом, а зрителей с кроликами, но говорю о магической силе редкостных актерских индивидуальностей.

Но главное, что Высоцкий мог бы передать ощущение стыда, от которого человек сгорает. Сгорать никто не хочет, потому, может быть, и подавляет в себе это чувство, становится бесстыдным. Так много сейчас бесстыдных людей вокруг. Много бесстыдников. Они хорошо защищены. А другие — беззащитны. Высоцкий вроде бы был и силен, не беззащитен, но чувство стыда ему было очень знакомо, я уверен. Это *его* чувство, он как бы испытывал его не только за себя, но и за других. Потому и страдал.

Было бы замечательным его слияние с ролью Протасова, что говорить.

И еще я представляю, как рассказывал бы Высоцкий о том, что с ним бывает, когда он слушает музыку. Но не Бетховена, а песни цыган. Федя Протасов пытается объяснить, что в цыганских песнях не свобода даже, а *воля*. Для него воля — это что-то еще более близкое, более родственное, чем свобода. Что-то очень интимное, страстно желаемое, но недостижимое. А если и достижимое, то только в песне, в музыке. И оттого песня становится страстью, единственным отключением от мерзостей жизни, как бы волшебным преобразованием той жизни, в которой человек обречен жить. Все, как у Высоцкого, хотя Федя Протасов и не сочиняет песен, а только отдается чужой песне, когда ее слышит. Но отдается так, что уже и жить без нее не может.

Но Высоцкого нет. И не было возможности поставить с ним пьесу Толстого. Кстати, однажды я говорил с ним о роли Протасова и помню, как он зажегся на минуту, а потом помрачнел и ушел в себя. Мы оба выглядели в этот момент достаточно драматично, как загнанные в клетку звери, которые мечтают о воле. Но он мог открыть свою клетку, куда-то выбежать и отвести душу — в тех же своих песнях. А я, мечтая о работе с ним, то и дело наткался на свою клетку и только сотрясал ее прутья. Куда можно было позвать Высоцкого на роль Феи Протасова? Я и не пробовал этого сделать, чтобы не наносить ему лишних ран.

Были легендарные исполнители роли Протасова в истории театра. Например, Николай Симонов. Я его на сцене в «Живом трупе» не видел, но и кинопленка кое-что передает и рассказы тех, кто видел. У Симонова в натуре тоже была бешеная страсть. Я помню его лицо в других ролях в минуты, когда страсть его охватывала. И еще в нем было какое-то целомудрие, чистота. При всех его падениях, ведь, говорят, он сильно пил. Мы почему-то стыдимся все-

рвез анализировать эту проблему — отчего в России так часто пьют хорошие люди и так часто именно от этого погибают. Симонов как раз не погиб, он играл долго и уже совсем в старости мог играть того же Федю Протасова как великий актер. Значит, художественное начало в нем оказалось сильнее всяких падений. Но ужас этих падений, возможно, как-то вошел в роль. Не принизил ее, а возвысил. Когда человек от чего-то страшного в самом себе хочет избавиться, это всегда его возвышает. Потому что подразумевает скрытую сильную работу души.

Но Симонова давно нет, и, предаваясь долгим размышлениям о нем, я тоже как бы предаюсь ностальгии.

В то время как в действительности я уже увлечен другим актером и верю, что именно он сейчас может сыграть Федю Протасова. И нам с ним надо отбросить все представления о том, как мог бы сыграть эту роль кто-то другой, и все силы положить на то, чтобы на мхатовской сцене родился новый Федя Протасов.

Мысль о Калягине пришла совсем не от ощущения «безрыбья», напротив. Она пришла от реальной встречи с актером, которого я уверенно могу назвать эталонным, образцовым.

Ощущение работы с ним в «Тартюфе» очень долго держалось во мне почти физически. Это было радостью встречи с образцовым *комиком*. Таким до поры до времени была вообще репутация Калягина. Его воспринимали как актера комического, и правильно делали, потому что если говорить всерьез, то настоящих комиков у нас почти так же мало, как и трагиков. Смешить могут многие, юмористов-эстрадников полным-полно, характерных актеров с некоторым чувством юмора тоже хватает. Но крупных комиков, близких, скажем, Чаплину, — нет. Я, во всяком случае, не могу с легкостью указать на такого актера. А на Калягина уверенно указываю, тем более что «прощупал»

его в мольеровской роли со всех сторон, которые есть в жанре высокой комедии. И со всех сторон Калягин оказался силен так, что заставлял думать о каких-то еще не растраченных запасах этой силы.

Со временем наш «Тартюф», правда, стал идти несколько иначе, чем шел вначале и чем был задуман. Именно по линии *высокой* комедии спектакль стал куда-то съезжать, сползать, потому что его туда потащили зрители, их готовность смеяться. Такие мастера, как Калягин, Вертинская, Любшин, Богатырев, в общем неуступчивы, не идут так уж легко на поводу у публики, но все же идут. А когда идут, то делают это, не снижая уровня технического мастерства. Поэтому так трудно что-либо в их игре поправить. Я и не пытаюсь.

Однажды меня позвали посмотреть «Тартюфа», чтобы сделать замечания актерам. Спектакль предстояло везти на ответственные гастроли. Я посмотрел, несколько расстроился и пошел за кулисы. Навстречу мне Калягин и Богатырев выходили мокрые из душа, только что отыграв последнюю сцену, где выкладываются, что называется, полностью. Я даже испугался. Это было похоже на то, как если бы душ принимали слоны после какого-то слоновьего сражения. Я показался себе маленьким и тщедушным. Сам устроил когда-то это сражение, завертел его, и мои «слоны» завертели так, что их теперь не знаю кто остановит. Хорошо бы все-таки остановиться, заново подумать о том, что происшествие в доме Оргона — жутковатое зрелище, а не просто смешное. Мы когда-то все эти жутковатые блики искали и замечательно находили. Но они со временем стали исчезать. Действенный комедийный мотор возобладал надо всем остальным, а публика реагирует прежде всего на смешное, а не на какие-то там блики и оттенки. Публика образует драматические таланты, — очень часто приходится вспоминать эту мудрую пушкинскую мысль. Правда, она была высказана тогда, когда совсем не было режиссеров. Этим я хочу сказать

только, что режиссер способен что-то в актерском таланте приоткрыть новое, неожиданное. Во-первых, выбрать и предложить актеру *новую* роль. Во-вторых, помочь этой роли родиться, быть акушеркой при рождении, как говорил Станиславский.

При Калягине я готов был стать акушеркой. Хотя он, подобно большинству актеров, более всего слушает публику, но я знаю, что он слышит еще и режиссера. А главное, он слышит себя самого как профессионала, открывшего в себе возможность *самосовершенствования*. Я не знаю, подсказывал ли ему кто-либо что-то в этой области. Но до какого-то времени он рос как актер комического плана, а потом произошло что-то еще и другое.

Наверное, это случилось после фильма «Неоконченная пьеса для механического пианино», а может быть — до. Фильм сделан мастерски, и то, как играл в этом фильме Калягин, по-своему замечательно. Но я так сопротивлялся михалковской трактовке Чехова, что и Калягина из этой трактовки не исключил. Меня особенно резанул финал, когда герой, решившись на самоубийство, бросается в речку с обрыва и оказывается лишь по колена в воде. Ситуация трагикомическая, но весь ход фильма как-то лишает ее серьезности. У меня как у зрителя должны бы слезы брызнуть, а я почему-то остаюсь лишь сторонним наблюдателем и слегка посмеиваюсь над наглядной нелепостью происходящего. Трудно, да и не стоит влезать в законы чужого режиссерского творчества, но мне этот сторонний холодок вообще чужд. Сам я, сколько раз ни ставил Чехова, как ни менял разбор «Трех сестер» или «Вишневого сада», все равно чувствовал, что влезая внутрь всех чеховских персонажей, даже мало симпатичных. Так что я не могу быть тут объективным.

Но фильм остался в памяти. Попадались фотографии Калягина в «Механическом пианино», и лицо его казалось все более и более привлекательным. И я издали проникался к нему все большим доверием. Но это у него произошел

какой-то скачок, а не у меня. Ведь у него был когда-то совсем другой облик, другое лицо. Так мне сейчас кажется. Он совершенно преобразился за несколько лет. В нем проступило то, что где-то таилось, но было почти незаметно. Проступило какое-то новое понимание жизни, новый жизненный опыт. Иногда этот опыт совсем минует профессию — актер хотя что-то и пережил как человек, но в его творчество это не входит, таланта не прибавляет. А Калягину годы и опыт будто прибавляют таланта. Идет одновременно обогащение и человека и актера. Будто гири кто-то кладет на обе чашечки весов. Но сам Калягин от этого становится не тяжелее, а легче. Легкость — это для меня очень важный признак искусства.

Среди тех, с кем приходится работать, есть как бы эталоны актерской профессии. И об этих людях постоянно думаешь. Их объединяет что-то такое, о чем хочется обязательно написать, только не знаешь как.

Когда плотник сбивает доски, он что-то придумывает, чтобы не было зазоров. Когда каменщик кладет кирпичи, он заливает щели раствором цемента, потому что кирпич, положенный на кирпич, — это еще не стена. Стена дома — это когда кирпичи образуют нечто слитное и совершенно целостное. Конечно, это грубый пример, но именно такой объединяющий раствор все определяет в нашем деле. Одно психологическое состояние, другое, третье, один, второй поворот действия — всему этому, в конце концов, можно обучить. Но как обучить тому, чтобы одно переливалось в другое естественно и в конце концов создавало бы то, что Станиславский называл непрерывной жизнью в роли? Как сделать, чтобы все швы роли заживали так, как заживает шов на человеческом теле?

Феде Протасову, например, нужно вбежать перед выходом Маши и быстро спрятать бутылку под диван.

Федя стесняется, стыдится того, что пьет, чистота Маши — постоянный ему укор. Поэтому так стремительны тут его движения. Калягин — человек тучноватый и кажется неповоротливым. Диван низенький, и если на мгновение сядешь, чтобы подальше засунуть бутылку, то встать с дивана не так уж легко. Я тем не менее предлагаю именно такую мизансцену. Калягин первый раз неуклюже пристраивается. На следующий день мы репетируем что-то другое, а потом возвращаемся к дивану. Ошеломляет уже то, как Калягин вбегает. У него страшные, потерянные глаза. Он падает, молниеносно перекачивается, прячет бутылку и вскакивает, чтобы встретить Машу. Доля секунды — и он уже у дверей и обнимает девушку. У него все другое — и глаза, и руки, и вся пластика. Это не просто физически отработано — это *прожито*. Даже на репетиции. И потому кажется изящным, необходимым, уютным.

В «Живом трупе» мы вместе искали очень непростой характер. Потом критики предъявили нам счет — опять мы что-то нарушили в традициях, якобы недобрали чего-то по линии духовной высоты Протасова и внешнего благородства. Опять, как когда-то в «Трех сестрах», кого-то покорила тахта, на которой лежит герой. Как будто если благородный человек, то он должен обязательно стоять, иметь какую-то выправку и т. д. Замечено было, что у Феде грязная рубашка и вообще он «слишком» опустился. Хотя то, что он опустился, есть не что иное, как и его страшная беда и беда всех остальных. О том и пьеса написана. Что же касается рубашки, то она была чистойшая и сшили ее специально по всем законам старинного шитья. Но чего только не заметит и не придумает критик, если ему в Протасове чего-то «не хватило». Одна статья так и называлась: «Добрый человек — и только?» Мало было, что Федя добрый.

Но я бы не уместил характер, который создал Калягин, в одно определение «добрый». А в общем, он, как где-то

написал Толстой, прекрасной души человек. Только, увы, пьет.

Не знаю, что творится в вулкане в момент извержения или в преддверии его. Возможно, примерно то же, что в чайнике, когда он закипает. Кипящей воде тесно, и она, превращаясь в пар, стремится наружу, подымает крышку. Про человека тоже говорят в какой-то момент, что его душу теснит что-то. Федину душу чувства именно теснят. Они просятся наружу. Это не только память о Маше — мучает несформулированность, неуточненность чувств. И — желание их высказать. Он многому не нашел объяснения. В его душе нарастает напряжение. Вырываются обрывки чувств, обрывки мыслей, в надежде, что, вырвавшись, они соединятся. Федя все время ищет нужные слова, чтобы освободиться от душевной тяжести. Вулкан тоже ведь успокаивается, когда выбрасывает лаву.

Все, что я сейчас пишу, все, чего мы добились, невозможно сыграть формально, глубочайшим образом не почувствовав состояние чужой души, не пережив все это в себе самом. А пережив, можно отливать в легкую форму. Однажды на репетиции Калягин сделал это бегло, даже как бы невзначай, а содержание вдруг проступило. Это в него, в Калягина, уже вселился Федя Протасов.

Сейчас я все же попробую определить словами какие-то свойства актерской личности Александра Калягина, если уж назвал его эталоном.

Во-первых, он действительно понимает, что такое содержание роли. Он актер *содержательный*. И, по-моему, пришел к этому с годами. Плюнул на всех этих «теток Чарлея» и прочую бессодержательную чепуху. Я говорю так резко, потому что не люблю этот жанр. Мне он не кажется смешным, потому что я не чувствую его содержания. Сейчас я вижу, что, когда Калягину не хватает содержания, — он раздражен. Это хорошее, полезное для актера раздражение. Калягин может целый кусок роли сыграть на репетиции без слов, на тарабарщине, а содержание будет

понятно. И я в зале заплачу или засмеюсь, потому что, повторяю, содержание будет понятно.

Во-вторых, у Калягина абсолютный слух. Ему ничего не надо объяснять логически, формулами. Достаточно подсказать какую-то одну интонацию, и он ее всегда услышит и поймет ее значение. Можно подбросить краску — и он ее тут же уловит. Это совсем не значит, что он нуждается в чужих красках, — у него их множество, и все свои. Но бывает, что в одной краске — смысл, который словами скучно объяснять. Калягин глазами схватывает все цепко-цепко. С ним перебрасываешься образами, а не понятиями. А на образ можно намекнуть чем угодно — интонацией, показом, каким-то одним жестом.

От грамотного музыканта можно добиться многого. Но есть музыканты, у которых абсолютный слух. Вот такой слух у Калягина. Он слышит не слова, а то, что за словами — именно то, что я всегда и хочу сказать. Поэтому работать с ним — одно наслаждение.

Еще — какая-то замечательная неутомимость. Ведь он чуть ли не каждый вечер играет, и каждое утро репетирует, и на репетицию приходит усталый. Но через десять минут уже полностью входит в работу и до конца репетиции ни на что не отвлекается и не расслабляется. Я могу, загнав в бешеный ритм, утомить любого актера — но не Калягина. От моих показов, от моего напора могут устать все — но не Калягин. Он похож на мячик или на кубарь — три, четыре часа катается по сцене со страшной силой. Он может упасть, подняться, лечь, снова встать, куда-то броситься, бегать, снова упасть и снова вскочить. И все время — как налитое яблочко. Я очень любил в «Тартюфе» сцену, когда Оргон появляется в первый раз, приехав домой из деревни. Так замечательно выйти на сцену может только Калягин — это и особый, актерский, красивый, энергичный *выход на сцену*, и выход именно Оргона, которого распирают всякие беспокойства (как тут Тартюф?) и планы, и все это ему надо немедленно выяс-

нить и реализовать... То, как он вышел (не выбежал, а вышел, хотя это энергия бегуна), как бросил куда-то плащ, куда-то шляпу, куда-то парик, как его сверкающая, подобно яйцу, голова замелькала то тут, то там и полные, но энергичные ноги заходили по сцене,— все красиво, динамично, с размахом! Но и с чувством меры!

Еще я могу сказать про Калягина, что он очень уютный. Он уютный в мизансценах — сразу что-то обживает, устраивается, и все это так живо, так сочно! Так вкусно, хочется сказать.

Я застал на сцене уже старого Москвина и мог только нафантазировать, каким Москвин был когда-то. Но что-то очень важное в прежнем МХАТе держалось на Москвине — что-то домашнее, уютное и живое. Это есть сегодня в Калягине, и потому очень верно, что он в конце концов попал в Художественный театр, а не в какой-либо другой. Должен же хоть один театр в Москве сохранить что-то домашнее, уютное, знакомое интеллигентным москвичам. Или я ошибаюсь?..

Я говорю, что Калягин уютный актер, но хорошо представляю себе, как неуютно с ним может быть другому режиссеру. Ведь мы только думаем, что человек всегда таков, каким он именно к нам поворачивается. Ко мне Калягин повернулся самыми замечательными своими качествами, и потому я уверенно говорю: он не капризный. Есть актеры, которые уверены, что чем больше они капризничают, тем больше кто-то будет верить, что они — значительные личности, имеющие право капризничать, бесконечно что-то требовать, то есть привлекать к себе особое внимание. Калягин не разговорчивый. Есть актеры, которые беспрерывно говорят о себе, — о том, что они снимаются в кино и т. п. Если Калягин и снимается, никто об этом не знает. Я, во всяком случае, никогда не слышал от него ни одной байки про то, как он снимается, как он куда-то летел, опаздывал, как его ждала съемочная группа. Он, по-моему, не разговоривает на эти темы. Это

не то чтобы скромность. Просто это ему кажется ненужным.

Калягин умный. Есть актеры, которые необычайно талантливы, но, в общем, глупы. Есть актеры, которые очень образованны. Я, честно говоря, не интересовался, насколько Калягин образован, знает ли он литературу, интересуется ли философией и т. п. Нет, он типичный актер. Но у него острый, тонкий ум. Это ум *профессионала*.

Когда он на сцене, все становится прочным. Для него нет заданий, которые он не мог бы выполнить. Любой гротеск — пожалуйста! Причем все это он выполняет как-то по-своему. Он замечательно умеет подавать реплики — не подавая их. Говорит скороговоркой, но скороговорка эта абсолютно внятна. Он *вкрадчивый* — вот точное для него определение. Вкрадчивый, но положит все реплики как надо, загонит их как бильярдные шары.

Я очень люблю, когда актер воспринимает свою роль музыкально. Калягин очень реалистический, крепкий актер и стихов, кажется, с эстрады не читает, но свою сценическую речь он чувствует, как поэт чувствует стихи. Маяковский писал, что раньше он слышит музыку стиха, ритм, а потом уже слова. Вот и актер, которого я люблю, не упирается в слова роли, как в забор, он может, я уже говорил это — большой кусок роли или даже всю роль проиграть на тарабарщине, и в этом будет своя смысловая, душевная мелодия. Большой монолог он сначала как-то музыкально внутри себя укладывает, а потом уже учит слова. Он в самом ритме улавливает содержание, как поэт или музыкант. Мне потому так легко было с ним, что я сам, когда что-то показываю, объясняю, делаю это не с помощью слов, а через музыкальную мелодию целого куска. Если актер видит за этой мелодией только внешнюю сторону роли — это ужасно. Если же он чувствует за мелодией суть, смысл, содержание, то это, собственно, и есть образный язык в нашем деле. Это и есть тот профессионализм,

который я больше всего ценю. Он совсем далек от ремесла. Профессионализм, который я пытаюсь воспеть и объяснить на примере Калягина, абсолютно далек от скучного ремесла и ремесленничества.

Истинно актерская натура — это исключительно живая натура. Это фермент, который все время способствует воспроизведению жизни. Когда Калягин на сцене — смотришь неотрывно. Интересно наблюдать, как возникает и растёт от репетиции к репетиции нечто живое. Похоже на то, как в начале мая внезапно появляются на ветках зелёные листочки. Кажется невероятным, что дерево за два-три дня преобразуется до неузнаваемости. Вдруг что-то заpestрело, удесятерилось, ещё размножилось, и дом напротив уже не виден. Развитие роли у настоящего актёра похоже на это цветение.

Пора бы объяснить самому себе наконец, почему во взаимоотношениях режиссера и актёра если и бывает счастье, то оно кратковременно. Пора бы обдумать на этот счёт хотя бы свой собственный опыт. Моменты счастья надо не только помнить, но хорошо бы ещё и анализировать — попозже, конечно, со временем. А иначе можно и вовсе упустить эти редкие моменты, перестать их непосредственно ощущать.

Я со временем научился самой трудной науке: не влупывать в процесс творчества никаких личных отношений. Вчера поссорился с артистом — сегодня надо прийти на репетицию как ни в чём не бывало. Пусть актёры играют свои роли, а я виртуознейшим образом сыграю свою. Не было никакой ссоры — и всё тут! Сыграю так, чтобы никто ничего не заметил. Да ведь и замечать нечего — я действительно во время репетиции не помню ничего, кроме существа дела, а в актёре вижу только участника общей работы. Все это — результат многолетнего, достаточно горького опыта.

И все же по-настоящему счастлив режиссер бывает тогда, когда актер совсем освобождает его от этого опыта. Режиссер счастлив, когда личность актера мила, характер открыт и никакие добавочные мотивы не вмешиваются в работу. Притом что сама работа может быть очень трудной — и пьеса нелегкая, и обстоятельства вокруг спектакля могут сложиться крайне непросто.

С Андреем Мироновым я как режиссер встретился дважды. Один раз — на телевидении, когда предложил ему роль Грушницкого в «Страницах журнала Печорина». Другой раз — в театре на Малой Бронной, позвав его в спектакль по пьесе Э. Радзинского «Продолжение Дон Жуана».

Это были совсем разные встречи. На телевидении мы, по-моему, сделали хороший фильм (хотя он вызвал самые разные отзывы и бурные споры), но во время съемок успели обменяться взаимной симпатией, не больше. На телевидении я вообще не знаю, что такое серьезная работа с актером, и, честно говоря, думаю, что такой работы там нет. Там все дело в точном выборе актера. А главное — в режиссерском замысле, точнейшей его обдуманности и продуманности. А потом — в ощущении телеэкрана, монтажа кадров. И еще (для меня) — в найденном способе уйти от съемочных штампов, от телевизионно-театральной банальности. Но ни то ни другое почти не касается актера, во всяком случае, не требует от актера никакого особого труда. Это не значит, что на съемки актер может приходить рассеянным, расхлябанным, таким, что всем видно: он просто перешел из одного съемочного павильона в другой.

Я тоскую по актерской сосредоточенности. И в Андрее Миронове я ее нашел. Нашел мгновенное понимание и сосредоточенность. Он сразу понял (а актер понимает не только головой, не только логикой), почему ему, с его кинозвездной популярностью, в нашем фильме предложена не главная роль Печорина, эффектная как бы во всех отно-

шениях, а роль закомплексованного Грушницкого, который только стремится изо всех сил быть эффективным. То, что я сейчас говорю о Грушницком,— не совсем из нашего фильма, скорее — из хрестоматийного представления о лермонтовском произведении.

Я как раз хотел уйти от хрестоматии, и Мионов это тоже сразу понял. Он понял значение и серьезный смысл «второй» роли. Ему не надо было долго объяснять, что Грушницкий — славный малый, которому удобно жить в той самой жизни, в которой Печорину — неудобно. Один (которому удобно) — добродушный, влюбленный, расположенный к людям. А другой — Печорин.

Не закомплексованную человеческую посредственность надо было воспроизвести в Грушницком, а нечто покладистое, приспособленное к жизни, как бывают приспособлены милые, чуть нелепые щенки. Они по дурацости могут даже укусить кого-то,— но не по сознательному умыслу или злобе.

Мионову понравилось все, что я говорил. Хотя, как умный человек, он понимал, что таким образом я подготавливаю для фильма не столько даже его, Мионова, сколько свою трактовку главного героя — Печорина. Но, если уж быть точным, для фильма одинаково важны были оба, и Грушницкий и Печорин, и Олег Даль и Андрей Мионов. Важна была определенная расстановка сил, то есть человеческих типов.

Есть такое понятие в кино — типаж. В данном случае оно не имело никакого значения, потому что Андрей Мионов — никак не «типажный» актер. В нем есть мягкость, есть как бы податливость пластилина, которая, на мой взгляд, очень заманчива и в кино и в театре, особенно когда изнутри актерская природа освещена умом. Мионов может лепить из себя многое. Вполне вероятно, в другом фильме он вылепил бы Печорина. Но у меня, повторяю, был Олег Даль. И ни малейшей царапины по этому поводу я у Мионова не почувствовал.

Не знаю, чем это объяснить — скромностью, воспитанием или, может быть, ему было просто интересно встретиться со мной в работе? Или роль ему и вправду понравилась? Повторяю, сыграл он ее так, как мне хотелось.

Потом — вторая встреча, уже в театре. Она совсем не была легкой, потому что была замешена на огромном труде. Очень уж в трудные обстоятельства я вовлек актера. Трудными они были прежде всего для меня, а Миронова я позвал на помощь, когда совсем уже погибал. Он тут же отозвался, что само по себе было приятно и отчасти сняло тяжесть разнообразных мыслей, от которых иногда можно загнуться.

Дело в том, что я почти год репетировал пьесу Э. Радзинского, но так и не успел выпустить. Сезон окончился, спектакль, в котором главные роли играли О. Даль и С. Любшин, остался невыпущенным, целое лето я промаялся с ощущением недоделанного дела, а с начала нового сезона все затрещало и обрушилось. Сначала Даль, а потом и Любшин ушли из театра. В «Дон Жуане» оба репетировали замечательно, фанатично. Правда, Любшин минут через пятнадцать уставал от ритма, мною заданного, а я все умолял его: «Слава, ты не скисай от меня, ты вступи со мной в *равную* игру, и тогда сцена будет образовываться и всем будет интересно». Он теоретически понимал, но его силы довольно быстро иссякали.

Вообще, вероятно, для современного искусства, как я его понимаю, нужна какая-то особая натренированность, особая техника, воля и... здоровье. Совершить в роли огромное количество сложнейших психофизических зигзагов очень трудно. Да еще в нужном ритме. Бывшие чемпионы фигурного катания Белоусова и Протопопов, вероятно, не могли бы сделать того, что делают нынешние спортсмены. Сложность многих профессий с каждым годом увеличивается. Нужно не только осваивать эту сложность, но становиться в этом новом умении *легким*.

Я размышлял обо всем этом, а Даль и Любшин между тем сошли с дистанции. По разным причинам. Но — сошли. Я уже не говорю о других исполнителях, они «отпали» еще раньше. Меня это не очень волновало, когда я репетировал с Далем, — он за Дон Жуана, а я за всех остальных. В зале сидело какое-то количество неизвестных мне зрителей, а мы вдвоем с актером играли перед ними спектакль, который называется «Репетиция». Это довольно увлекательный спектакль, но тяжелый. Оба мы после такой игры выходили мокрые. Остальные, побаиваясь, куда-то скрылись. Я понимал их — им трудно было войти в столь сложный рисунок ролей и сцен, хотелось иметь успех, не затрачивая при этом сил. Хотелось постепенного разбора и режиссерских объяснений. Хотелось без особого напряжения что-то в роли более или менее приспособить к себе.

И вот я остался без двух главных исполнителей. Что делать? Все бросить? Бросить затею поставить пятую (!) пьесу любимого мной драматурга, пьесу, которая мне очень нравилась? Чем больше я в нее погружался, тем больше она мне нравилась. Такое с современными пьесами нечасто бывает. Кроме того, я уверен, никто, кроме меня, «Продолжение Дон Жуана» вообще не поставит. Эта пьеса не из тех, которые расхватывают. Эта — на любителя. Так что же делать?

У нас уже была вчерне готова и особая декорация, каких никто тогда не делал. Репетиционный зал мы превратили в подобие маленького цирка. Обилие все досками, сделали вокруг овальной арены два ряда скамеек, один выше другого, как в цирке. Сверху натянули тент. Получилось очень забавно и уютно.

Теперь весь этот уют вот-вот покажется никому не нужным... Как легко все разрушить! И как трудно что-либо хорошее построить.

Вот тут я и позвал Андрея Миронова. Я звал не «на помощь» — просто как бы предлагал роль, предлагал поучаствовать в работе. Собственное отчаяние (раздра-

жение, нервность) я изо всех сил скрывал. Все эти настроения совсем не помогают творчеству, с ними борешься каждый день, стараясь не довести себя до душевного кризиса.

Не знаю, что из всего этого понял Миронов, но мы с первого же дня бодро принялись за работу. И относительно бодрость я смог сохранить уже до выпуска спектакля. Во многом — благодаря Миронову.

Я решил изменить характер работы — во всяком случае, на первом этапе. Глупо было бы теперь с Мироновым, как раньше с Далем, на глазах все той же кучки заинтересованных зрителей (среди которых нет актеров) опять выходить на сцену вдвоем, как на ринг. Глупо вовлекать нового актера в уже проработанный мной и другим исполнителем рисунок роли.

И я постарался отбросить все то, что уже знал о пьесе и о роли. Конечно, это в некотором роде режиссерская хитрость, даже самообман, но он необходим *чистоте творческого процесса*.

Передо мной был совсем другой актер. Вполне определившийся, зрелый. И совсем не похожий на Даля. Я говорю сейчас не о внешних данных, а о глубинных чертах характера. Даль был замкнут, нервен и нетерпелив, убийственно остроумен, а иногда невыносим. Все чувствительное и нежное в себе он прикрывал такими парадоксально обратными красками, что иногда брала оторопь. Миронов, как я уже говорил, — открыт. Может быть, эта его открытость и таила в себе что-то противоположное, но мне он нравился именно открытым — в этом не было никакого актерского наигрыша. Наигранную актерскую «открытость» я вижу за сто верст и знаю ей цену. Нет, в Миронове была доверчивость. Тут я не ошибся.

И вот я изменил способ работы. Даже место работы сначала изменил. Мы с Мироновым начали репетировать у меня дома, выбирая для этого общие свободные часы.

Как это было хорошо!

Как хорошо после тяжелой репетиции в театре ждать, что к тебе домой вечером придет Андрей Миронов (тоже, может быть, после каких-то тяжелых дел в своем театре) и мы, не торопясь, будем разбирать с ним роль Дон Жуана в пьесе Радзинского!

Немирович считал эти «интимные» репетиции необходимыми для актера. Но где сегодня взять актера, который считал бы их необходимыми для себя? Миронов занят не меньше других, а больше и популярен, как никто. Но все это, и занятость и популярность, он оставляет за порогом. Никаких следов спешки. Знал бы он, как благодарен я ему за эту неторопливость, за доверчивые и умные глаза, за готовность искать и вместе что-то обсуждать.

Почему все это видишь только в актере, который не привык ко мне? Откуда взять силы, чтобы каждый раз «очаровывать» своих, которые привыкли? Нет, дело все-таки не в привычке. А в *интеллигентности*. Я не смог воспитать это в тех, которых считаю «своими». Удивительно — Миронов в моей комнате занимает как-то мало места, но когда надо попробовать что-то в движении, он свободен и размеры комнаты ему не мешают. Попробует, сядет на место и опять смотрит на меня своими большими голубыми глазами. Я что-то думаю, а он не просто ждет, он тоже думает. И так складно все идет, и так не хочется переносить эту нашу замечательную работу куда-то в толпу, в театр, где будут обсуждать «гастролера», вместо того чтобы учиться, — учиться у Миронова гибкости, детскости, артистизму. Между тем Миронов уже готов, ему есть что сказать, а тем, кто будет играть вместе с ним, сказать почти нечего.

Радзинский предложил свою версию продолжения классической притчи. Пьеса современна по смыслу, мотивы мифа и многих разнообразных толкований образа Дон Жуана переплетаются с вполне сегодняшними взглядами на жизнь и на расстановку сил в этой жизни. Версия такова, что в наши дни Лепорелло (слуга) стал маленьким

господином, то есть хозяином положения, так как сам Дон Жуан постарел, устал и т. д. Версия эта очень объемна, в ней много смысла, остроты, юмора и трагизма. Слугу невозможно вернуть в его прежнее положение, он не желает туда возвращаться. А все господские привычки Дон Жуана неуместны и нелепы в новой ситуации. На фоне плебейской самоуверенности Лепорелло легендарные любовные похождения его бывшего господина — какая-то трогательная труха, старомодный романтизм. Этот доведенный до гротескной выразительности романтизм сталкивается с самым что ни на есть реализмом.

Сначала мы с Мироновым как бы охватили этот смысл пьесы целиком, во всем его объеме. Охватили в разговорах, которые бывают построены не на гладком рассказе, а на полупоказах и еще на чем-то таком, чего на бумаге не опишешь. Я вовлекал Миронова в пьесу, а он, мне на радость, вовлекался — не просто доверчиво, но отзываясь почти физически на каждое мое точное движение или слово. Какое счастье — такой отклик! Опыт подсказывает мне, когда актер работает только головой (это скучный, трудный в работе тип актера), а когда весь его психофизический аппарат натренирован, отзывчив и подвижен. Я не знаю, кто учил Миронова мастерству, какую школу он исповедует, каковы его привычки в репетициях. Но он мгновенно понял *мою* школу, *мои* привычки. Я же, надо сказать, часто меняю то, к чему привык, и как раз во время работы над пьесой Радзинского меня, что называется, «заклинило» на некотором пересмотре привычного. Возможно даже, что это произошло от новой, необычной для меня обстановки работы. Раньше я как бешенный носился по сцене вместе с Далем, потому что самым главным мне казалось организовать тесное и точное взаимодействие актеров и добиться в этом предельной активности. Теперь, когда мы сидели вдвоем с Мироновым в моей комнате и я видел постоянно перед собой его умные глаза, мне многое

в прежнем способе работы показалось каким-то неосмысленным, а та действенность, о которой я постоянно твердил и заботился, — какой-то моторной, не всегда одухотворенной.

Миронов приносил с собой бóльшую жажду содержательности, чем другие актеры. Вот в чем было дело. И я откликнулся, во мне открылись какие-то новые клапаны. Мы несколько мельчили смысл происходящего, понял я, теперь нужна и возможна *осознанная активность, рассчитанная на длительные периоды*. Активность без осознания не имеет смысла.

Именно отсюда идет опасность того внешнего «мотора», который свойствен некоторым моим ученикам. Подгоняемые мной, моей дикой энергией, они не успевают (а иногда просто не могут) обдумать и прочувствовать то, что содержится в моем динамичном внешнем рисунке. Они послушно его выполняют (иногда еще динамичнее, чем я), но рисунок этот не прорастает внутрь, в их душу, в сердце, в голову. Мне скучно что-либо логически объяснять, да и не верю я в эти словесные режиссерские объяснения. И мои актеры часто работают лишь на умелом подхвате внешней динамики.

Теперь, под воздействием Миронова, я как бы притормозил сам себя. Стоп — еще раз задумаемся над тем, что происходит. На какой стержень нанизаны первые восемь страниц текста? Почему именно восемь? Да потому (вдруг стало понятно), что целых восемь страниц пьесы — лишь своеобразное вступление к ней. Понять, что это вступление, только понять — одно это уже нелегко. И наверное, я не понял бы этого, не сиди мы с Андреем вот так спокойно в моей комнате.

Я куда-то мчался, куда-то спешил. Теперь маленькие, вскользь брошенные вопросы Миронова (всегда не пустяковые, всегда по существу) то и дело останавливали меня и заставляли думать. Восемь страниц текста располагают играть вовсю. Нельзя же просто пробежать эти страницы,

если они полны стольких важных сведений, стольких шуток, стольких забавных маленьких ситуаций!

Итак, Лепо Карлович Релло (так теперь зовут бывшего слугу) работает в фотоателье. У него семья, дети, машина, график работы, свои связи и т. п. И вдруг в этот налаженный порядок жизни является *некто*. Является внезапно, как снег на голову. Постепенно мы понимаем, в чем суть, — оказывается, Дон Жуан после гибели Командора в каждом веке исчезает, чтобы появиться в веке следующем. В свое время он был и Парисом, и Овидием, и Казановой, и многими другими. (Кстати, все эти имена вызывали у Миронова какие-то свои ассоциации — он знал, о чем, о ком идет речь. Овидий для него не звук пустой.) А Лепорелло живет себе и живет после исчезновения своего хозяина, довольно легко находя себе новое пристанище.

«Они оба бессмертны, — сказал Миронов. — Только один живет постоянно, а другому еще приходится свое бессмертие доказывать». Мы поговорили о том, как трудно приходится, когда кому-либо что-то приходится доказывать, особенно какому-нибудь хаму. Тут и мне и Миронову было что сказать. Посмеялись грустно и пошли дальше.

Первое, что делает Дон Жуан, воскреснув, — встречается со своим слугой, ибо без слуги какой же он Дон Жуан? Но Лепорелло ни за что не хочет возвращаться к своей прежней роли. Лучше всего, думает он, просто не узнавать своего бывшего хозяина. Не помню, и всё тут. Пускай себе этот гость вспоминает про то, как они жили когда-то в Севилье или в Риме; где-то возле Аппиевой дороги. А он, Леппо Карлович Релло, не будет ничего вспоминать. Ему эти воспоминания поперек горла. В крайнем случае, так и быть, можно вспомнить что-то совсем ненужное. Да, в таком-то веке, говорят, Дон Жуан убил на дуэли мужа Реал де Монсарес или мужа Прекрасной Елены, а потом был сам убит каким-то там командором. Говорят, это было так. А может, и не так. Мало ли что там

говорят! К Лепо Карловичу это не имеет никакого отношения!

Целых восемь страниц один из героев настойчиво вспоминает, а другой отказывается это делать или вспоминает совсем не то, что Дон Жуану нужно. Для одного буквально вопрос жизни — заставить другого все это вспомнить, иначе он, Дон Жуан, не оживет, не воскреснет.

Все это вступление — борьба за оживление, за восстановление. Борьба бешеная, буквально борьба за жизнь.

Мы с Мироновым вдруг как-то ошутимо поняли, что в руках у нас возможность, которую нельзя пропустить, — возможность сыграть *философский* спектакль.

Андрей Миронов — любимец публики, актер поющий и танцующий, исполнитель куплетов и чечеток, мастер эстрады, актер Театра сатиры, где любят репризы и т. п. Но это — лишь один облик Миронова. И что-то от всей этой стихии в Дон Жуана вошло. Вошло как тень, как отголосок чего-то, оставшегося не только в стороне, но будто в давнем-давнем прошлом, где-то в веках.

Да, был любимцем, был покорителем сердец, никем другим и не был, ведь он — Дон Жуан! Измениться он не может. Он просто исчезает, когда появляется Командор. И вот эту невозможность измениться, этот шлейф мифа, которым смог поиграть современный драматург, — это Миронов почувствовал как *драматический* актер. Мы разбирали с ним тонкости пьесы, а я думал: господи, как я соскучился вообще по душевной тонкости! Только бы Миронов не устал, только бы не исчез! Только бы воображению моему (а что такое репетиции наши, как не свободная игра воображения?) не был бы положен неожиданный конец.

Но Миронов продолжает приходить и, по-моему, не теряет интереса. Мы еще не очень далеко продвинулись, но первые восемь страниц текста — это необходимая взлетная

дорожка. Она должна быть сверхпрочной и проходить в идеально точном направлении.

Этот процесс нужно сделать сквозным и стремительным, ибо в медленности — мучительность воскрешения. И вот Дон Жуан цепко схватил своего бывшего слугу за шею или просто за рубаху и уже не отпустит его до слова «финита». Миронов поднимается с дивана, как-то легко разворачивается, бросается вперед и делает жест — хватает в воздухе кого-то невидимого и крепко держит. Пока он поднимается, мне жутковато на него смотреть, потому что в него будто вселилась какая-то странная чужая тяжесть. А потом — внезапный короткий бросок — и в руке будто не просто рубаха партнера (которого сейчас нет), а своя судьба. Сыграть это в коротком комнатном показе может только прекрасный актер. Потому что тут важна сила накопления всего — мысли, чувства, внутренней активности. Тут уже не я показывал актеру, а он — мне. Это был блистательный актерский показ роли. Есть термин «режиссерский показ», надо бы ввести еще и «актерский показ».

Я вижу, что Миронов понял: эта первая сцена — не двести пятьдесят четыре реплики, а единый нерв действия. На одном дыхании должна пройти эта сцена. Из получасовой она должна превратиться в пятиминутную. Может быть, в спектакле она будет идти семь или восемь минут, но чувствовать ее должны и мы и зрители как пятиминутную.

Это лишь маленький отрезок дороги, которую следует пробежать. Чтобы, завернув за угол, увидеть следующий отрезок.

Вот какие иногда бывают удивительные вещи.

Какой же внутренней техникой нужно обладать, чтобы осилить все это?

Где эти технически оснащенные, современные актеры? Где они?

Где те, которые при величайшей техничности умеют сохранять душу, чтобы ничто не превратилось на сцене в пустую форму?

Таких актеров очень немного и у нас и во всем мире. В Миронове я такого художника нашел, пусть на время, всего лишь на один спектакль.

Итак, пойдём дальше. В первой части пьесы — действие памяти, прошлого, восстановление собственных биографий. Во второй — совсем другое: попытки Дон Жуана *нащупать настоящее*. Попытки определиться в совершенно новом веке, в совершенно ином возрасте и совсем ином расположении духа. С абсолютной ясностью должны быть прочерчены мысли Дон Жуана, делающего *первые шаги в настоящем*.

Я сказал Андрею что-то про эти первые шаги, он прислушался, задумался и вдруг посмотрел на меня совсем другими глазами. Это были глаза *ребенка*. Как это было удивительно! Посылаешь сигнал куда-то внутрь другого человека, даже еще не понимая, насколько это верный сигнал, потому что сам еще что-то обдумываешь. А природа актера-художника уже дает ответ: сигнал принят, он — верный.

В человеке, который делает в чем-то лишь первые шаги, должно быть что-то от ребенка. Что-то сверхпростодушное и чистое.

Чистое — в Дон Жуане?! Может быть, не в Дон Жуане, а в Андрее Миронове, который играет Дон Жуана. Но эту детскость нельзя потерять, она важна, она придаст второй части спектакля особый драматизм. Потому что Дон Жуан совсем *не знает* обстоятельств нового времени. Он их только на ощупь старается познать, то радуясь, то пугаясь. И в этом, повторяю, он должен быть похож на ребенка. Притом что успел пожить во многих веках.

Человек осваивает свое бессмертие. Он каждый раз заново *начинает жить*, учится жить. Он выбирает свою дорогу, задает себе вопросы, делает шаг вперед...

Может быть, в этом веке надо жениться и начать такую же жизнь, как Лепорелло? Глаза у Миронова потухли, он как-то физически увял: мысль о женитьбе пришла и сделала в нем что-то свое. Она была проверена и отвергнута (а Лепорелло, подсказываю я, здесь должен как бы отойти на второй план и затихнуть. Он должен выжидать. Он ведь знает, как бурно работает у Дон Жуана мысль и сколько внезапных скачков она делает).

Нет, жениться — это не подходит. Тогда, может быть, надо *уединиться*? Это снова целая история обдумывания. Что если действительно — уединиться? Купить дачу где-нибудь под Сыктывкаром? Если так, то по крайней мере следует сменить костюм и отдохнуть.

И вот Дон Жуан устроился на полу в помещении фотоателье.

Андрей уселся на пол, прижался к дивану, смотрит на меня снизу вверх. Мне впору сесть с ним рядом. Я и сажусь. Ведь это через нас обоих сейчас проходит состояние героя, и, сидя рядом на полу, удобно размышлять. Дон Жуан пригрелся, но его гложет новая мысль: отчего он каждый раз исчезает? Отчего в каждом веке, не успеешь в нем пригреться, начинается кошмар обязательного исчезновения?

Если смотреть по тексту, то это только последняя фраза большого монолога. Но весь монолог надо произнести так, чтобы было ясно, отчего он возник. А возник он от желания понять, как нужно жить в этом новом веке, чтобы не повторился кошмар.

Это трудное место роли, оно достаточно запутано по тексту, его надо обязательно осилить.

Но Дон Жуан не был бы Дон Жуаном, если бы у него все шло по одной линии. Да, он хотел бы жить иначе, он устал, и прошлое слишком над ним висит. Но — только-только он решил не заниматься женщинами, как вдруг увидел в фотоателье кучу фотографий, и вот уже начинает узнавать в этих женских портретах тех, в кого был когда-

то влюблен. И вновь в нем вспыхивает страсть то к той, то к этой... Потом дошел до каких-то особых воспоминаний, и снова мысль — не жениться ли?

Логике нелогичности, барахтанье в новой жизни, попытку заново научиться ходить — вот что тут следует играть.

Мы, сидя на полу почти в обнимку с Андреем, отчетливо понимаем, что добрались до главного смысла сцены. Я поднимаюсь, Андрей продолжает сидеть. Он говорит: «Дон Жуан учится ходить по веревке, по которой еще ни разу не ходил».

Правильно. Это история его балансирования — вперед-назад. То чуть не упал, то прошел метр, то соскочил с веревки и устроил кому-то скандал, то опять полез наверх. Учитяся. Не умеет. Пробует. Хочет чего-то нового. Падает в старое. Снова карабкается из ямы, снова падает и т. д. Очень, очень сложный внутренний сюжет, который нельзя ничем запутывать. Нужна прозрачность, ясность. Тогда в этой части спектакля откроется *новое*, не будет простого продолжения скандалов слуги с господином. И если это будет так, то откроется перспектива для третьей части. Мы доберемся до следующего поворота дороги и, завернув, увидим что-то неожиданное. Если во второй части будет за чем следить, то интересным окажется и ожидание дальнейшего.

Я уже знаю что-то про третью часть. Если вторая — это, так сказать, теоретические прикидки того, как следует жить в настоящем веке, то третья часть — *само столкновение с этим настоящим*.

Я не говорю этого Миронову, на сегодня хватит. Мы кончаем работать и начинаем болтать про музыку, про джаз, в котором Андрей разбирается еще лучше меня. Он так же, как я, влюблен в джаз и в великих джазистов. Мы обмениваемся пластинками, как завязанные коллекционеры, хотя я никакой не коллекционер. Но над пластинками и

кассетами с музыкой великих джазистов я дрожу и Андрей Миронов тоже.

Нет, он не подведет меня. Он сыграет своего Дон Жуана как надо. Ну и что же, что он — гастролер на Бронной? Гастрольность может даже что-то прибавить роли. Ведь Дон Жуан в этой пьесе — пришелец из каких-то неведомых миров. Он и бессмертен, но он и временный гость, он хочет вжиться в настоящее, в реальность, и все это и грустные и смешные, а в общем — трагические попытки...

Миронов умеет, не задумываясь, привносить в роль что-то от себя и очень точно это *свое* в роль укладывать. Даже обстоятельность гастрольности тут будут использованы, может быть, бессознательно.

Но кто различит в действиях таланта сознательное и бессознательное?

Когда человек влюблен и идет на свидание, а потом возвращается домой и видит, что пуговицы на его пиджаке были не так застегнуты, он впадает в отчаяние. Ему кажется, что какая-то пуговица могла решить все, что он упал в чьих-то глазах именно из-за этой пуговицы. Когда человек влюблен, он вспоминает свою неудачную улыбку в решающий момент свидания и ругает себя потом за эту улыбку, как будто от нее что-то могло зависеть. Мы поглядываем на себя в зеркало, чтобы было все как надо. В нас нет никакой самоуверенности, даже если мы знаем, что нас любят. Боже мой, ведь все может измениться каждую минуту, сегодня или завтра, вот от этого ячменя на глазу или от того, что надел не ту рубашку! Люди, давно уже не влюблявшиеся, забыли, вероятно, это состояние и то, какими они были в свое время глупыми, но притом замечательными и наивными.

Конечно, есть какие-то сверхуверенные люди. Но я не спрашивал у них, как обстоит дело, если они чувствуют

вдруг, что в них что-то было не так. Тоже, наверное, расстраиваются и думают, что все пропало.

Я говорю это к тому, что актерская профессия вся построена именно на этой шепетильности. Человек, делающий стол, или магнитофон, или карандаш, меньше всего старается понравиться кому-то, если, конечно, при этом он не влюблен в свою сослуживицу. Он иногда даже и о столе, который производит, и то не думает, а уж переживать, что не так повернулся или не так улыбнулся, и вовсе не станет.

А актер на сцене все время как на свидании. Если, конечно, это не тот актер, который давно уже махнул рукой и на себя и на публику. Тот, кто не махнул, может расстроиться от любой чепухи, которая никому и замечательно не бывает. То он чувствовал себя слишком тяжелым, то слишком легким, то казалось ему, что он в этом месте был необаятельным,— сплошь поводы для расстройства. Я люблю актеров, которые расстраиваются из-за пустяков.

В этой наивной способности реагировать на все мелочи постороннего к себе отношения — какая-то замечательная, милая часть актерской души. Поэтому, когда идет мой спектакль и я, никому особенно не нужный, слоняюсь по театру, мне всегда хочется в антракте обойти гримерные и каждому сказать что-то успокоительное. Особенно я рад, когда могу передать актеру чьи-то хорошие о нем слова. От этого молодеют актерские лица, хорошеют женщины, подтягиваются и делаются бравыми мужчины.

Что-то забавное, детское есть во всем этом. И я эту актерскую детскость очень люблю.

Но бывает, что в актерский мир каким-то ветром занесет совершенно особого человека. Его не успокоишь ни чужими комплиментами, ни достаточно серьезным режиссерским разбором игры. У него, у такого редкого актера, собственный внутренний мир, куда он мало кого впускает. Этот сложный мир вдруг будто обрушивается на какую-

нибудь роль, и тогда эта роль внезапно вырастает и расцветает. То ли произошло тайное духовное совпадение скрытого от всех актерского мира с данной ролью, то ли неожиданно совпал с ролью какой-то — тоже от всех скрытый — этап становления актерской души. Понять или, тем более, предугадать это трудно, даже мне, хотя я достаточно опытен и иногда (мне так кажется) вижу человека насквозь.

Нет, далеко не всех я вижу насквозь. И в актерском мире, самом мне близком, не всех смог разгадать, даже из тех, с кем работал.

Два дня не могу найти себе места — меня попросили почитать дневники Олега Даля. Там есть что-то про меня, и достаточно резкое, — не буду ли я против того, чтобы это опубликовать?

Олега Даля уже нет. И его дневники, и письмо ко мне — все это уже история. Я вспоминал наши отношения, их разные этапы и думал о том, что совершенно скрытыми остаются многие человеческие страдания, в том числе и актерские. Но я привык именно к «актерским» страданиям, мне они кажутся мило наивными. Я чаще всего знаю, как их разрешить.

А тут передо мной что-то другое. Поэтому я и говорю, что в актерский мир иных людей будто откуда-то заносит, и сама профессия тогда предстает каким-то чуть ли не трагическим делом. Заносит — и быстро уносит. Насовсем. И остается тревожная боль и загадка.

Где у меня болит сейчас? Там, где был Олег Даль.

Не знаю, кто с ним дружил, кому он открывал себя. У него была престелная жена Лиза — может быть, открывал ей? Но почему-то думаю, что нет, не открывал. Такую кровавую, мучительную сумятицу, которая отражена в дневниках, никому нельзя показывать, тем более близкому человеку, если его бережешь.

Бывают разные актерские дневники. Недавно я листал дневники Николая Мордвинова — большой, толстый том.

вдруг, что в них что-то было не так. Тоже, наверное, расстраиваются и думают, что все пропало.

Я говорю это к тому, что актерская профессия вся построена именно на этой щепетильности. Человек, делающий стол, или магнитофон, или карандаш, меньше всего старается понравиться кому-то, если, конечно, при этом он не влюблен в свою сослуживицу. Он иногда даже и о столе, который производит, и то не думает, а уж переживать, что не так повернулся или не так улыбнулся, и вовсе не станет.

А актер на сцене все время как на свидании. Если, конечно, это не тот актер, который давно уже махнул рукой и на себя и на публику. Тот, кто не махнул, может расстроиться от любой чепухи, которая никому и замечательно не бывает. То он чувствовал себя слишком тяжелым, то слишком легким, то казалось ему, что он в этом месте был необаятельным,— сплошь поводы для расстройств. Я люблю актеров, которые расстраиваются из-за пустяков.

В этой наивной способности реагировать на все мелочи постороннего к себе отношения — какая-то замечательная, милая часть актерской души. Поэтому, когда идет мой спектакль и я, никому особенно не нужный, слоняюсь по театру, мне всегда хочется в антракте обойти гримерные и каждому сказать что-то успокоительное. Особенно я рад, когда могу передать актеру чьи-то хорошие о нем слова. От этого молодеют актерские лица, хорошеют женщины, подтягиваются и делаются бравыми мужчины.

Что-то забавное, детское есть во всем этом. И я эту актерскую детскость очень люблю.

Но бывает, что в актерский мир каким-то ветром занесет совершенно особого человека. Его не успокоишь ни чужими комплиментами, ни достаточно серьезным режиссерским разбором игры. У него, у такого редкого актера, собственный внутренний мир, куда он мало кого впускает. Этот сложный мир вдруг будто обрушивается на какую-

нибудь роль, и тогда эта роль внезапно вырастает и расцветает. То ли произошло тайное духовное совпадение скрытого от всех актерского мира с данной ролью, то ли неожиданно совпал с ролью какой-то — тоже от всех скрытый — этап становления актерской души. Понять или, тем более, предугадать это трудно, даже мне, хотя я достаточно опытен и иногда (мне так кажется) вижу человека насквозь.

Нет, далеко не всех я вижу насквозь. И в актерском мире, самом мне близком, не всех смог разгадать, даже из тех, с кем работал.

Два дня не могу найти себе места — меня попросили почитать дневники Олега Даля. Там есть что-то про меня, и достаточно резкое, — не буду ли я против того, чтобы это опубликовать?

Олега Даля уже нет. И его дневники, и письмо ко мне — все это уже история. Я вспоминал наши отношения, их разные этапы и думал о том, что совершенно скрытыми остаются многие человеческие страдания, в том числе и актерские. Но я привык именно к «актерским» страданиям, мне они кажутся мило наивными. Я чаще всего знаю, как их разрешить.

А тут передо мной что-то другое. Поэтому я и говорю, что в актерский мир иных людей будто откуда-то заносит, и сама профессия тогда предстает каким-то чуть ли не трагическим делом. Заносит — и быстро уносит. Насовсем. И остается тревожная боль и загадка.

Где у меня болит сейчас? Там, где был Олег Даль.

Не знаю, кто с ним дружил, кому он открывал себя. У него была прелестная жена Лиза — может быть, открывал ей? Но почему-то думаю, что нет, не открывал. Такую кровавую, мучительную сумятицу, которая отражена в дневниках, никому нельзя показывать, тем более близкому человеку, если его бережешь.

Бывают разные актерские дневники. Недавно я листал дневники Николая Мордвинова — большой, толстый том.

го в них что-то было не так. Тоже, наверное, рас-
ются и думают, что все пропало.

ворю это к тому, что актерская профессия вся
а именно на этой щепетильности. Человек, делаю-
т, или магнитофон, или карандаш, меньше всего
я понравиться кому-то, если, конечно, при этом он
ен в свою сослуживицу. Он иногда даже и о столе,
производит, и то не думает, а уж переживать, что
вернулся или не так улыбнулся, и вовсе не станет.
гер на сцене все время как на свидании. Если,
это не тот актер, который давно уже махнул
на себя и на публику. Тот, кто не махнул, может
ться от любой чепухи, которая никому и заметна-
зает. То он чувствовал себя слишком тяжелым, то
легким, то казалось ему, что он в этом месте
байательным, — сплошь поводы для расстройства.
актеров, которые расстраиваются из-за пустяков.
й наивной способности реагировать на все мелочи
него к себе отношения — какая-то замечательная,
сть актерской души. Поэтому, когда идет мой
ь и я, никому особенно не нужный, слоняюсь по
не всегда хочется в антракте обойти примерные и
сказать что-то успокоительное. Особенно я рад,
гу передать актеру чьи-то хорошие о нем слова.
молодеют актерские лица, хорошеют женщины,
аются и делают бравыми мужчины.
о забавное, детское есть во всем этом. И я эту
ю детскость очень люблю.

ивает, что в актерский мир каким-то ветром зане-
ошенно особого человека. Его не успокоишь ни
комплиментами, ни достаточно серьезным режис-
разбором игры. У него, у такого редкого актера,
ный внутренний мир, куда он мало кого впускает.
ный мир вдруг будто обрушивается на какую-

ть роль, и тогда эта роль внезапно вырастает и рас-
ает. То ли произошло тайное духовное совпадение
итога от всех актерского мира с данной ролью, то ли
киданно совпал с ролью какой-то — тоже от всех скры-
— этап становления актерской души. Понять или, тем
е, предугадать это трудно, даже мне, хотя я доста-
ю опытен и иногда (мне так кажется) вижу человека
возь.

Нет, далеко не всех я вижу насквозь. И в актерском
е, самом мне близком, не всех смог разгадать, даже из
с кем работал.

Два дня не могу найти себе места — меня попросили
читать дневники Олега Даля. Там есть что-то про меня,
статочно резкое, — не буду ли я против того, чтобы это
убликовать?

Олега Даля уже нет. И его дневники, и письмо ко
— все это уже история. Я вспоминал наши отношения,
азные этапы и думал о том, что совершенно скрытыми
ются многие человеческие страдания, в том числе и
ерские. Но я привык именно к «актерским» страданиям,
они кажутся мило наивными. Я чаще всего знаю, как
разрешить.

А тут передо мной что-то другое. Поэтому я и говорю,
в актерский мир иных людей будто откуда-то заносит,
ама профессия тогда предстает каким-то чуть ли не
иическим делом. Заносит — и быстро уносит. Насовсем.
стается тревожная боль и загадка.

Где у меня болит сейчас? Там, где был Олег Даль.
Не знаю, кто с ним дружил, кому он открывал себя.
его была прелестная жена Лиза — может быть, откры-
ей? Но почему-то думаю, что нет, не открывал. Такую
авую, мучительную сумятицу, которая отражена в
вниках, никому нельзя показывать, тем более близкому
звеку, если его бережешь.

Бывают разные актерские дневники. Недавно я листал
вники Николая Мордвинова — большой, толстый том.

Мне был издалека симпатичен этот красивый человек — я тогда учился в Театре имени Моссовета. И дневники его — спокойные, обстоятельные, каких никто сегодня не пишет. А у Даля — одни нервы, одни муки. Какая-то сплошная рана, а не душа. Я вспоминал то, о чем он пишет в письме ко мне, и думал, что залечить эту рану никто не мог. Не смог бы и я.

Я смотрел на Олега Даля как на актера и слегка отстранялся от него — человека. И так, вероятно, все другие. Так возникает в нашем деле *одиночество*. Оно и питает и сосредоточивает художника, но, Боже мой, как оно мучительно. Как трудно наладить контакт даже с тем, кто тебе профессионально близок. А почему трудно — разве объяснишь? Душа человека так сложна! Вот письмо, которое мне написал Олег Даль.

«Анатолий Васильевич!

Вчера мы имели с Вами беседу. Все было, в общем, правильно, но оставило во мне неприятный осадок. Я встал утром и, пытаясь разобраться в причинах этого осадка, решил поразмышлять.

Немного истории наших взаимоотношений.

Если мне не изменяет память — наши пути соприкоснулись в 1962 году: спектакль «Танцы на шоссе» в Малом театре. Потом — разборы «Ромео», потом у меня был «Современник», а у Вас театр Ленкома.

Однажды я пришел к Вам — проситься в театр, Вы не взяли меня, и более наши пути не перекрещивались.

Я прошел различные стадии своего развития в «Современнике», пока не произошло вполне естественное, на мой взгляд, отторжение одного организма от другого. Один разложился на почести и звания — и умер, другой — органически не переваривая все это — продолжает жить.

Мы встретились с Вами в работе «Журнал Печорина», и там Вы стали предлагать мне совместное существование, но я отказался, объяснив это моей тогдашней неприязнью к

театру вообще. Постепенно я не находил возможности самовыражения в «Современнике» и ушел оттуда на курсы кинорежиссуры.

Нет, я не тешил себя самолюбивыми надеждами, просто я искал новых путей для себя. Я был в кризисе.

Наша встреча произошла накоротке — в ВТО, — и Вы сказали: «Не понимаю, зачем хорошему артисту становиться режиссером?» Это были — хорошие слова. Из всего хорошего я умею извлекать пользу, но мне нужен процесс, я должен сам через что-то пройти, чтобы проверить теорию практикой. Кроме того, я уже потерял к тому времени всякую веру в авторитеты, вроде Ефремова и иже с ними, понял, что, кроме корысти, они ничего не ищут в искусстве, — и прекратил с ними отношения.

Хочу быть объективным: Ефремов мне многое дал, но больше я сам взял. Взял то, что мне нужно, а ненужное отбросил.

Я не думаю, что не стал бы хорошим режиссером, особенно в наше время, когда можно подворовывать чужие мысли и идеи и никто не догадается, а если и догадается, то промолчит, потому что сам ворует.

Однако, когда пришло время Высших реж. курсов и меня стали учить какие-то дуболомы, которых я не уважал, и не уважаю, и не смогу никогда уважать, — я не выдержал. Кроме того, я понял, что в этом болоте легко потерять себя, свое я, свою индивидуальность, стать исполнителем чужой музыки. Я снова ушел и снова остался один со своими мыслями и идеями, со своим Олешей и Платоновым, Толстым и Чеховым, Шекспиром и Достоевским, Фальком и Мане, Моне и Колтрейном, Гиллеспи и Шоу, Лермонтовым и Пушкиным — и всеми мною любимыми мертвецами.

Через два года мы с Вами встретились опять. Я пришел просить Вас прочесть курс лекций о режиссуре.

Пришел час в 11. Шла репетиция. Это был Тургенев. Потом был Ваш разбор, и я вдруг понял, что режиссуре

нельзя учить, что режиссером, как и артистом, нужно, прежде всего, родиться. «Да,— подумал я,— вот режиссер, с которым я могу идти дальше».

И вновь последовало Ваше предложение — работать вместе, я согласился и на следующий день репетировал Беляева.

Роль эту не любил и не люблю, потому что она не моя — по той простой причине, что мне — 37 и я другой. Быть может, она, эта роль, была бы хороша в моем исполнении лет пятнадцать назад, но театр есть театр, и, кроме всего прочего, в театре хорошо то, что можно идти на сопротивление и это только помогает твоему развитию.

Вчера Вы что-то говорили о коллективе, о том, что кто-то с сожалением сказал или спросил: «он что же, не работает?»; о том, что Вы сидите в гримерной, когда артисты чешут языки; о том, что, мол-де, посибаритствовать можно, купив самого дорогого кофе и попивать в свое удовольствие; о том, что квартиру, конечно, сделают и надо потерпеть; и снова о том, что, мол, надо быть в коллективе.

Я что-то вякал в ответ и думал: а зачем я это слушаю?

Вы говорите: «А я вот работаю много, и тогда все неприятное уходит». А я думаю: «Живете Вы рядом с театром, есть у Вас кабинет и, конечно, возможность музыку послушать. Вы можете в любое время дня или ночи уединиться, закрыться в кабинете, подумать, посообразать...» А тут — пилишь в театр час двадцать минут — только туда, да еще в городском транспорте, да еще, не дай бог, тебя узнает кто-то и приставать начнет. Какое же тут искусство? На спектакль стараешься за час приехать да свет в гримерной погасить — чтоб как-то сосредоточиться.

Вы еще обронили фразу: «А я хотел бы пожить там, где ты. И тишина, и воздух свежий, и от центра далеко». Да, две комнаты, одна на восток, другая на запад, лес рядом, на лыжах походить можно, народ кругом здоровый от портвейна и кислорода — Вас-то в лицо не знают, предлагать

«пропустить стаканчик» не будут. И тишина обеспечена: наверху две кобылы из кулинарного техникума на пианино в четыре руки шарашат «Листья желтые», внизу милиционер свое грудное дитя успокаивает — как будто тот от него в километре находится. И прелесть еще в том, что жизнь можно изучать, не выходя из дома, напротив — все квартиры соседнего дома насквозь просматриваются.

Потерпеть — Вы говорите. Пожалуйста. Но и для терпения нужны условия — вот я и прячусь в богадельне — в нынешнем моем пристанище.

Потерпеть можно. До лучших времен. Сидеть дома, сниматься в кино или на телевидении — тебя отвозят и привозят, — и ты хоть в транспорте не растрачиваешь того, о чем думал ночью. Два часа сорок минут я могу выдержать в городском транспорте от силы 2 раза в неделю. Тратиться на такси я не могу себе позволить — у меня семья.

Чувствую — злюсь, но воистину — сытый голодного не разумеет.

Теперь — что касается коллектива. Я столько его наелся в бытность свою в «Современнике», да еще все это в соусе единомыслия, — что мне до конца жизни этого кушанья хватит.

Теперь о «работнике».

Не тут ли та самая вампука в опере: артисты стоят на месте и орут: «Мы бежим, бежим, бежим!»

Я люблю работать много и хочу, но между «хочу» и «могу» космическое расстояние.

Да, люди разные, и, слава творцу, одинаковых нет. Может, один любит — это, а другой этого не любит — и его никто не может заставить это полюбить.

Время уже не бежит, а летит. Определяется человек, определяется его сущность — и тут я согласен с Делакура, который сказал примерно следующее: вот когда человек рождается, он и есть тот самый чистый и истинный человек. Потом жизнь накладывает на него различные наслоения, и его задача в течение жизни — сбросить с себя все

наносное и вернуться к себе, к своей истинной сущности.

Дело, дело и еще раз — дело! Вот мой лозунг. Все остальное — суета. Все эти хождения в гости, беседы об искусстве с коллегами, взаимные восхваления — от неуважения друг к другу. Всему этому — грош цена, потому что держится это все на дешевом, комнатном тщеславии.

С большим трудом я от этого освободился — и возвращаться к этому не хочу. Хочу играть, хочу писать, рисовать и — думать. Хочу идти дальше, и слава богу, что судьба столкнула меня с Вами. Я понял, что Вы — мой режиссер и не дадите мне успокоиться как артисту, но что касается моих человеческих качеств, то...

Тут уж... я останусь таким, как я есть, со всеми моими пристрастиями и комплексами.

С уважением

Ваш

Олег Даль.

7.03.78».

Есть актеры — пешки. Олег Даль был не из таких актеров. Он сочетал в себе очень серьезную личность, самостоятельную, гордую, непокорную, и — актерскую гибкость, эластичность...

Он был человеком беспокойным. Бесперывно переходил с места на место, если был не согласен с чем-нибудь. Он был человеком крайностей. В нем клокотали какие-то чувства протеста к своим партнерам, к помещению, в котором он работал. Потому что где-то внутри себя он очень высоко понимал искусство. Хотя это смешивалось и с долей безалаберности, которая в нем тоже была. Но все-таки корни этой непослушности уходили в максимализм его взглядов на искусство. Он ненавидел себя в те минуты, когда изменял этому максимализму. У него были высокие художественные запросы. Он и к себе предъявлял очень высокие требования. Он понимал, что сам этим требованиям часто не отвечает. И мучился от этого.

Насмешливость, требовательность и в то же время какая-то безответственность, способность мучить других и еще больше мучить себя — все было в нем.

Он был загадочной личностью. Сознаюсь, до конца его я никогда не мог понять. Думаю, что до конца его почти никто и не понимал. Иногда мне казалось, что эта загадочность — следствие скрываемой душевной пустоты, а иногда, напротив, что он так сильно чувствует, что оберегает себя от лишних переживаний, как-то защищается.

Он по-мальчишески безбоязненно мог броситься в любое творческое задание. От природы он был импровизатором. Так называемый «академизм» ему совершенно не грозил. «Академизм» — это спокойствие, стабильность, это прикрепленность к чему-то застывшему. Ничего подобного не было в характере Олега Даля. В нем всегда был какой-то мятеж. И если попытаться разгадать, против чего он постоянно этот мятеж в собственной душе поднимал, я бы сказал — против всех нелепостей нашей жизни, против всех ее уродств.

Есть актеры, которые никаких таких уродств не замечают. Живут, играют, снимаются, ценят то, что их узнают в магазине или в аптеке. А то, что на прилавках в этом магазине почти ничего нет, то, какие лица у людей в очереди, то, что в аптеке нет нужного лекарства, — все это хоть и замечается ими, но не ранит, не болит, не превращается в болезнь.

А у Даля превращалось. И я его понимаю. Он многое ненавидел, не мог терпеть, с трудом выносил. Он был насмешником, но за многими его недобрыми насмешками таилась боль.

Он был насмешником и как актер. На сцене, импровизируя, изворачивался как уж. У него была такая особенность — он любил ставить партнеров в глупые положения. Он мог сделать что угодно. В «Месяце в деревне» в серьезной сцене он выскакивал, сняв ботинок, и гонялся за бабочкой — ловил, хлопал, убивал, и остановить его было

невозможно. Потом — ровный, будто аршин проглотил, — спина ровная, худой такой, уходил со сцены с невозмутимым видом. Его побаивались.

Замечание ему сделать было достаточно трудно. Он смотрел куда-то в сторону и молчал, а мог резануть что-то очень обидное.

Но я его очень любил. Мне его способность к импровизации не мешала — наоборот. Он так замечательно точно схватывал смысл, что все его дерзкие импровизации были к месту.

В Театре на Малой Бронной он сыграл Беляева в «Месяце в деревне» и, конечно, был идеальным Беляевым. Даже внешность трудно было лучше подобрать.

У него были такие удивительные, редкие внешние данные — тонкая фигура, жесткое, резкое лицо, невероятные по выразительности глаза. Он очень хорошо понимал, когда в кино снимали крупный план, что ничего не надо делать — только чуть-чуть изменить выражение глаз. Дав ему задание, я уходил к кинокамере и оттуда не всегда видел лицо Даля крупным планом. Но потом, отсматривая материал, всегда поражался. Точно так же я поражался, разглядывая дубли Смоктуновского. Но если у Смоктуновского восхищает мельчайшая игра лица, множество оттенков, переходящих один в другой, то у Даля — такая жесткая экономность, такая скальпельная, острая точность! Ну чуть шире раскрыл глаза — и что? Но Даль ничего не делал формально, у него все наполнялось содержанием, и каким! Я торопился снимать, не спрашивал, понял ли Олег какие-то мои краткие пояснения, а пленка потом отражала не иллюстрацию к пояснениям, а нечто самостоятельное и значительное.

Он был прирожденным киноартистом. Он мог быть неподвижным, но при том невероятно активным внутренне. Я очень люблю такие моменты — когда актер неподвижен и только слегка повернется, а уже динамичен, уже — огромный смысл.

Олег мог неожиданно вскочить, куда-то прыгнуть, залезть, потом спрыгнуть, сделать какой-то совершенно фантастический фортель. Вдруг ему сцена покажется скучной, и он сотворит нечто неожиданное.

Итак, он сыграл Беляева. Он был недоволен собой в этом спектакле. Роль казалась ему «голубой». Я тоже считаю, что у Тургенева в этой роли есть некоторая голубизна. Даль пытался с ней бороться, но что-то не получалось, и он очень сердился. Спектакль потом очень хорошо шел, но Даль все равно был недоволен.

Через некоторое время в экспериментальном порядке мы начали ставить Радзинского, «Продолжение Дон Жуана». Он играл Дон Жуана, а Любшин — Лепорелло. Потом и тот и другой сменились — в спектакле играли Миронов и Дуров. Но Даль и Любшин играли, если можно так сказать, сверхнестампованно. Они вообще не умеют стампованно играть. У них все краски настолько индивидуальны, что даже пугаешься, — так это индивидуально. Даль репетировал замечательно. Резко и страшно. Но потом в какой-то момент вдруг потерял интерес к роли, стал сердиться на партнера, на меня. Приходил мрачный, стал бросать какие-то злые реплики. Я совершенно не понимал причины всего этого. И вдруг неожиданно он ушел из театра, даже не попрощавшись. И когда Радзинский его встретил на улице и спросил: «Как же ты ушел, не попрощавшись с Анатолием Васильевичем, даже «до свидания» ему не сказал!» — он ответил: «А надо?»

Но я еще успел с ним снять фильм «В четверг и больше никогда», где мы очень дружно работали. Мне говорили, что он замечательно снялся (правда, я не видел) в «Утиной охоте» («Отпуск в сентябре»). Эта роль как раз для него. Лучше Даля никто Зилова не смог бы сыграть.

Вообще, когда думаешь о таком актере, вдруг понимаешь, до чего же убога наша драматургия последних десятилетий! Какую роль, кроме того же Зилова в «Утиной охоте», можно было бы предложить такому актеру, как

Даль? Между его знанием о жизни и той преснятиной, которая вот уже сколько лет называется современной пьесой, — пропасть. Ни трагических ролей, ни подлинно гротесковых — ничего нет. И как было Далю не насмешничать и не страдать от всей этой лжи и фальши? Другие актеры то и дело дают интервью о том, что только и мечтают, как бы сыграть роль «нашего современника». Что-то не попадалось мне ни одного такого интервью с Далем, хоть и был он известным артистом. Произносить подобные слова для него было невозможно. Это было так же невозможно, как Лермонтову писать верноподданнические стихи.

Один раз нам вместе повезло — на телевидении я снял его в роли Печорина. Этой работой он гордился, был ею очень доволен. Он вообще очень любил Лермонтова. Хотя, может быть, этот телевизионный спектакль и несовершенно, потому что очень трудно сделать классическое произведение на телевидении. Очень малые возможности, маленький «пяточок». Нет ни воздуха, ни Машука, все стиснуто как-то. Но зато когда на экране крупным планом — лицо Печорина, я горжусь. Потому что это действительно лицо Печорина, человека значительного и страшноватого. А когда в финале Печорин, прохаживаясь между застывшими как манекены персонажами, читает: «И скучно, и грустно...» — я совершенно забываю, что сам придумал эти проходы, попросил Даля делать такие большие паузы между словами и т. д. Совершенно не важно — кто придумал. Важно, что перед нами одновременно и Лермонтов, и Олег Даль, и я, и вообще современный человек. Лермонтовское ли это одиночество? Да, конечно. Но и Олега Даля, то есть одиночество всех тех, кто одинок, потому что всерьез думает о жизни. Вот настоящая современная роль и образец ее исполнения. Или, если хотите, — наполнения.

Когда он ушел из Театра на Малой Бронной, то поступил в Малый театр, и я совершенно не понял этого шага.

Я думал, что все это прихоти недисциплинированного актера. Но теперь я думаю, что все это были *метания*. Он не находил своего места, не находил себя в современном театре, более того — в современной нашей жизни.

И в «Современнике», и при Ефремове и без Ефремова, и рядом со мной он всегда был отдельным человеком. В примерной всегда сидел один, зашторивал окна, сидел в темноте, и скулы у него ходили. Настолько он раздражался, слыша, как за стеной артисты болтают на посторонние темы, рассказывают, где и у кого снимаются. Сам же он никогда не говорил о своих съемках и вообще очень мало говорил. А потом раздражался какой-то циничной фразой.

Но он был при всем том душевно очень высоким человеком. Очень жесткий, а за этой жесткостью — необычайная тонкость, хрупкость.

Есть люди, которые олицетворяют собой понятие «современный актер». Даль был олицетворением этого понятия. Так же как и Высоцкий. Их сравнить не с кем. Оба были пропитаны жизнью. Они сами ее сильно испытали. Даль так часто опускался, а потом так сильно возвышался. А ведь вся эта амплитуда остается в душе. То же самое и у Высоцкого. Это сказывалось и на образах. Даль не был тем человеком, который из театра приходит домой, а дома смотрит телевизор. Я не представляю Даля, который смотрит телевизор.

Замечательно было, когда он был добрый. Или когда он был счастлив. Это были очень редкие моменты, но они были очень теплые, особенные. Когда кончился просмотр «Записок Печорина», Ираклий Андроников очень Олега похвалил, и Олег был счастлив. Он был буквально сверкающий — стал говорить что-то ласковое мне и другим, и глаза светились...

Мало актеров, про которых можно сказать, что они уникальны. Каждый немножко на кого-то похож. А Даль был уникален.

Как я учил других

Когда-то в театральном институте я вел режиссерский курс. Меня это мало волновало. Знаю, что ребята теперь все успешно работают в разных городах и хорошо вспоминают об институте, но сам я почти ничего не могу вспомнить из тех лет, когда мы ежегодно встречались. А теперь мне очень вдруг захотелось снова взяться за это дело. Теперь, мне казалось, я буду учить с удовольствием.

Когда после очередной консультации или экзамена я собирался ехать домой, в окно машины успевало влезть несколько милейших физиономий. Меня наперебой о чем-то спрашивали, совали тоненькие и толстые папки, чтобы я прочитал рассказы, или стихи, или режиссерские экспликации. Я что-то брал и в свободное время читал. Было приятно знакомиться с этим молодым и наивным миром. Приятен был даже сам этот ничем не прикрытый порыв — отдать свою тоненькую папку, чтобы кто-то ее раскрыл и узнал ее содержание.

Так не хотелось отказывать кому-нибудь. Набрать бы огромный курс, и пускай себе учатся все, кто хочет...

Даже в выходной день и по ночам в глазах стояли эти молодые лица и множество *по-детски открытых глаз*.

В уме я уже сочиняю учебную программу. Чему надо научить молодых актеров? Первое — это способности ощущать целое. О чувстве целого так часто говорят, да и сам я это так часто повторяю, что имеет смысл как следует над этим задуматься и проверить на молодых, что я сам под этим понимаю.

...Давным-давно, лет двадцать пять назад, я однажды уже попробовал стать педагогом. Вернее, меня обязали им стать. Строгий директор Центрального Детского театра К. Я. Шах-Азизов вызвал меня и сказал: «Толя, надо преподавать в нашей студии. Все режиссеры должны быть педагогами».

Курс был уже набран, и я, как положено, стал делать с ребятами отрывки. Но потом в театр явился А. Хмелик с пьесой «Друг мой, Колька!», мы эту пьесу в студии прочитали, и весь мой интерес к отрывкам пропал, потому что показалось гораздо увлекательнее сделать спектакль, в котором девчонок и мальчишек будут играть не травести, а компания совсем молоденьких студийцев. Никакой театральной подделки тут не будет. Студийцев наших невозможно было отличить от школьников. Школьную жизнь они еще не забыли, только что от нее отошли и совсем еще не превратились в актеров.

Всегда интересно наблюдать непредсказуемость поведения ребенка. Когда он не затуркан воспитателями, чувствует себя свободно, он стихийно артистичен и предельно активно выражает себя в каждую минуту. Этой стихии надо было придумать удобную форму. Поэтому, когда художник Б. Кноблок предложил вместо декорации устроить на сцене что-то вроде спортивной площадки с множеством снарядов, это было счастливое решение.

В театре к нашей затее отношение было различным. Известные актрисы-травести лишились ролей и, конечно, ворчали. Кроме того, мы нарушали правила учебного процесса. Тогда совсем не принято было запускать неоперившихся юнцов в репетиции, в подготовку спектакля. И голос у них не поставлен, и на уроки «движения» они неаккуратно ходят, и дикция не та и т. п. Но уж очень совпала пьеса «Друг мой, Колька!» с их общим состоянием, так что в итоге спектакль получился хорошим и нам простили все нарушения.

Возможно, чему-то я не успел научить тогда актеров, но чувство целого они тогда каким-то образом обрели, это несомненно. И что-то осталось во мне от того опыта — тоже, вероятно, ощущение целого.

Когда в ГИТИСе ребята показали свои первые этюды, я был ошеломлен. Во всяком случае, восхищен их абсолютной свободой. На сцене они вели себя смело, безбоязненно прыгали, хохотали, падали на пол, умирали, спасались, летали, пели, влюблялись и т. д. И все — с естественностью зверюшек. Обычно учение, школа всю эту взерошенность, вихрастость причесывают, упорядочивают, утихомиривают. Ребята приходят вольными, а выходят обремененными множеством правил. Но правила хороши, наверное, только тогда, когда, прибавляя мастерства, не убивают молодость и вольность.

Привлекательна была и их бессознательная пристрастность к преувеличению, гротеску. Темы выбирались существенные, и средства выражения были не столько правдоподобными, бытовыми, сколько именно гротескными, театральными.

Ребята — играли. И в этой игре не боялись ничего. Не боялись преувеличений. Потому что им казалось, что если надо сыграть, скажем, испуг, так его надо сыграть так, будто повод для испуга был огромный, невероятный. Чтобы и я и все остальные поняли: было страшно! Стихийно рождался гротеск, хотя ребята еще и не знали такого термина.

Внутреннее преувеличение — обязательная составная часть детских игр. Ребенок еще не знает реальных соотношений между собой и миром, который его окружает. Этот мир кажется ему то очень маленьким, с козявку, то огромным, бесконечным, и тогда или смутная тревога посещает детскую душу, или появляется желание стать великаном, чтобы чьей-то огромности соответствовать.

Эти смены детских и полудетских настроений отражались в студенческих этюдах так чисто и ясно! Какая-то

модель *игры* как очень важного, может быть вечного, состояния человечества просматривалась через свободу, с которой молодые люди играли, когда им сказали только одно: играйте!

Они устремились в театральный институт, потому что хотели играть и знали, что играют именно в театре. Действительно, а что же еще мы в театре делаем? Играем! Только уже перестав быть детьми, утерав и свободу и естественное стремление к гротеску.

В умах людей театр всегда есть прежде всего игра, а уже потом старшие прививают молодым нечто другое, помимо их природного ощущения театра как игры.

Эта игра молодых актеров не была только внешней, она почти всегда оправдывалась изнутри, согревалась чувством, была игрой в общем-то психологической. Только иногда внешнее преобладало над внутренним, и тогда больше, чем нужно, открывалась придумка, выдумка. Но чаще любая выдумка оправдывалась сердечным исполнением. Я все время думал: как бы мне тут учебой чему-то не повредить. Конечно, потом возникнут сложные вопросы, которые без мастерства не разрешить. Но пока — естественность и вольность поведения молодых людей меня очаровывали.

Большинство будущих актеров обладало необходимым для этой профессии простодушием. Оно позволяло им как бы забывать о самих себе и бросаться в невероятные сценические проделки. Не многие играли этюды с оглядкой, с некоторым неудобством перед собой. Это был, может быть, признак недостаточного таланта или того, что студент не почувствовал еще игровой стихии и стесняется ее. Когда играют в волейбол, никто не думает о себе и нет этой чуть неловкой улыбочки — вот какой, мол, ерундой приходится заниматься. Люди полностью отдаются игре. В этом смысле сценическая игра ничем не отличается от любой другой игры. Она даже более азартна, чем все другие.

Во многих этюдах поражала ясность и законченность.

Почти ни разу мне не хотелось закричать: хватит! Все сами прерывали игру даже чуть раньше, чем было нужно, и это чувство меры тоже впечатляло. Лишь изредка кто-нибудь уходил в ненужную болтовню, растягивая этюд за счет необязательного объяснительного текста.

Откуда бралось это стихийное чувство меры? Может быть, тоже из детства? Нормальный ребенок, поведение которого не продиктовано капризами, ощущает нутром, что игровая ситуация исчерпала себя. И он бросает ее. Или переходит к следующей, или вообще меняет занятие. Он не будет искусственно растягивать игру и, тем более, не будет объяснять, почему он ее тянет. Он просто кончит играть, потому что игра сама собой кончилась. В ней есть свое начало и есть свой конец. Все это ребенок чувствует. Есть ли способ детское подсознание перевести во взрослое, профессиональное? Если можно нащупать какой-то мостик между тем и другим,— прекрасно. Только я никогда о таком волшебном мостике не думал. И даже у Станиславского не читал. А он, как известно, все время занимался именно подсознанием.

Ребята резвились, сочиняя себе то, что их интересовало. Они выискивали повод для той игры, которая их возбуждала и радовала. И тогда они становились легкими как пушинки и что-то придумывали азартно, не уставая.

Как сохранить, однако, вот такую легкость, подъемность, такую вот инициативность, когда актер начнет делать не только то, что сам в этюде придумал, а должен исполнить роль в пьесе Мольера, Толстого или Чехова?

Как остаться свободным в чужом материале?

Для пробы я предложил разыграть мольеровский «Версальский экспромт», чтобы можно было понять, какая разница между собственным этюдом и исполнением настоящей, серьезной пьесы.

Тут волей-неволей и начинается тот самый процесс сковывания, против которого я только что так восставал. Надо внимательнее присмотреться к тому, как и отчего

возникает это сковывание. В театре, когда мы этюдным методом разбирали «Ромео и Джульетту» (началось это в ЦДТ, а завершилось на Бронной), я знал множество способов перейти от этюда к точному действию уже с шекспировским текстом. Но там, в театре, целью было или освоение интереснейшего способа работы, или уже создание спектакля.

А тут меня пока что занимало одно: когда молодой человек, может быть, впервые в жизни прочитавший Мольера, споткнется об этого Мольера и о чем-то задумается. Что произойдет в этот момент — возникнет сковывание или что-то совсем другое?

Вначале это тоже были этюды, но только уже не на свободную тему, а на тему «Версальского экспромта». Некоторые фантазии забавляли. Чаще всего это были этюды на тему творчества вообще. Студенты вешали на стену составленный из кусочков портрет Мольера, надевали на себя какие-то бумажные кружева. Кто-то лихо болтал якобы по-французски, а один молодой человек отчего-то даже стукал на пишущей машинке. Видимо, это был сам Мольер. Его труппа как бы репетировала что-то. Все смешно изображали разногласия. Недоумевали, грустили. Лица участников были серьезные, фигурки — изящные, тоненькие. Смотреть приятно. Большинство в этюдах брали за основу «Версальский экспромт», но когда приближались к содержанию, слишком огрубляли его, обытовляли.

Схватить сущность чужого материала и ярко выразиться в этом чужом труднее, чем сделать что-то абсолютно свое. Эта первая истина была продемонстрирована сверхнаглядно.

Несколько часов мы разбирались, как же все-таки попасть в точку. Фантазия заключается не столько в том, чтобы придумать что-то вокруг, сколько в том, чтобы схватить *сердцевину чужого*.

Мольеру по пьесе нужно немедленно начать репетицию. А у актеров возникает чувство протеста. По их мнению, не следует играть перед королем новый спектакль. Безопасней показать старый. Начало «Версальского экспромта» очень простое, можно даже сказать — примитивное, но воспроизвести его трудно. Множество коротких отдельных реплик должно слиться в ясную общую картину. В этой картине — и серьезность и лукавство Мольера. Если осилить хотя бы одно это начало, то уже пройдешь большую школу. Я говорю студентам, что одно дело просто брэнчать на пианино, другое — взять несколько моцартовских нот и соединить их в простую, но именно моцартовскую мелодию. Одно дело — свободная театральная фантазия, другое — попытка сыграть Мольера.

Может быть, заниматься столь сложной задачей рано? Но ведь все равно когда-то придется столкнуться именно с такой вот работой. Не лучше ли начать сразу с нее? *Учиться ощущать свободу в заданности.*

Актеры явятся к Мольеру, чтобы выразить ему свой протест. Впрямую это начинается, может быть, только с пятнадцатой фразы, а перед тем Мольер вызывает каждого, и один за другим актеры выходят на его вызов. Как связать эти их театральные выходы со всем дальнейшим? Даже когда кажется, что теоретически все понял, практически долго ничего не получается.

У меня нет другого выхода, как все-таки попробовать что-то еще лучше объяснить.

И вот мы чуть ли не со второго дня, взяв «Версальский экспромт», стали заниматься подробнейшей репетиционной работой. Такой работой, какой потом придется заниматься всю жизнь. Я решил: хотя передо мной совсем дети и я только что любовался их детством, я не буду в репетиции искать для них какой-то специальный «детский» язык. Во-первых, я такого языка не знаю, не придумал (кто-то, может, и придумал?), а во-вторых, произойдет (что самое плохое) то, что я сам потеряю естественность. Нет уж,

пусть мы будем вместе подбираться к Мольеру, я ведь тоже еще не совсем понимаю, что такое «Версальский экспромт»...

Студенты начинают фантазировать. Фантазируют вокруг и около, во все стороны. Но задача фантазии — конечное попадание в цель, а не разукрашивание всего, что придет в голову. Задача фантазии — угадывание истины.

К истине идешь на ощупь. Значит, надо воспитывать в себе интуицию.

Вот первые фразы «Версальского экспромта»:

«Мольер. Ну, живей, живей, господа, в насмешку, что ли, вы так копаетесь? Да выйдете ли вы наконец, чума вас побери? Ну же!»

Это начинается *театр Мольера*, а не просто какая-то комедия. Комедия у Мольера всегда содержит в себе трагедию, а в трагическом положении у него всегда есть оттенок смешного. Театр Мольера — сплав трагедии и комедии. К этому сплаву надо подбираться одновременно и «снизу», от предельной конкретности, и «сверху» — от общего понимания того, что из себя представляет театр Мольера. Если идти только «низом», мы окажемся мелкими, в лучшем случае — мелко правдоподобными. Если идти только «сверху» — оторвемся от реального. Попробуем идти сразу и «сверху» и «снизу». Я упорно твержу о трагическом комизме Мольера, пытаюсь на глазах у студентов взять верно первую же ноту в первой же мольеровской фразе, а потом, несколько устав, перекладываю свою роль на одного из молодых исполнителей — пусть он с ходу попробует побыть Мольером в ситуации «Версальского экспромта».

Студент бросается выполнять задание легко, весело, но, очевидно, вспомнив о затравленности Мольера, тут же пытается стать серьезным, «затравленным». Я вижу, что участники работы что-то поняли, но только головой, не сердцем. Может быть, им вообще рано и не по силам пони-

мать сердцем то, что было с Мольером? Но я отбрасываю эту мысль и опять что-то объясняю.

«Бургундский отель» переманивал актеров Мольера, и Мольер от этого очень печалился. Тогда актеры пришли к нему и сказали, что не покинут его. (Кажется, я все же прибегаю к «детскому» языку? Но в объяснении жизненных, даже самых сложных ситуаций такой язык — не грех. Не грех с его помощью пересказать иногда и великого Шекспира, и сложнейшего Достоевского. Правда, тут еще очень важна интонация. Надо найти ту, самую прекрасную и простую интонацию, с которой рассказываешь ребенку сказку.)

Итак, к Мольеру, один за другим, являются его актеры. Мольер — хозяин, он их вызвал, и вот они входят. Это актеры, которых все знают. Давайте представим себе, как на вызов режиссера входят Неёлова, Юрский... Не «вообще» актер, а данный знаменитый актер. Тут надо идти «снизу», от конкретной фантазии. Интонация Мольера продиктована властью, ибо он хозяин, но и печалью, потому что он гений, он сверхпрозорлив и многое знает наперед.

К Мольеру являются его актеры. В этом моменте, наверное, должна быть какая-то торжественность, ведь перед нами открывает себя *театр!* Сидел один Мольер, а постепенно сцена заполняется пышными костюмами, лицами... Вызов Мольера — выходы актеров. Это *первый момент*, который надо очень точно сделать. Торжественность момента — дорожка, на которую все должны вступить. И не ошибиться, не сделать ни шага в сторону. Тогда будет верное *начало*. Дать этому началу объем — зависит от Мольера, потому что от него исходит некая внутренняя печаль и *знание*.

А потом начинается «театр», начинается репетиция. Реплики актеров: «А если мне не будут аплодировать?», «А если я провалюсь?», «А я вообще не знаю текста!» и т. д. — это высшее кокетство мастеров. Это выходы акте-

ров к своему мэтру и — одновременно — к публике. Настоящий актер чувствует публику, даже когда ее нет. А тут собралась такая великолепная компания мастеров, тут у каждого, когда он что-то говорит, ощущение роскошного зрительного зала...

Разобрав примерно таким образом сцену из «Версальского экспромта», я предлагаю ее сыграть. Но начинается такая бестолковщина и такая наивная показушность, что лучше урок прекратить. В момент моих словесных объяснений студенты хоть и слушали, но совершенно потеряли собранность. И вышла на сцену какая-то разболтанная банда, а вовсе не потрясающая мольеровская труппа.

Не знаю, поняли ли меня, когда я сказал, что репетиция — это *отрешенность*. Отрешенность — это высшее достоинство артиста. Надо это чувственно в себе воспитать. Никакие мои призывы тут не помогут. Только не надо передо мной в следующий раз играть в «отрешенность» — эту игру я разгадаю в одну минуту. Надо научиться подлинной отрешенности. Если эта наука будет освоена, значит, артист готов к работе, он ее любит, он ее ждет.

С «Версальским экспромтом» мы возились довольно долго. Мне не хотелось отступать, хотя я видел, что современным девчонкам и мальчишкам Мольер труден. Но ведь тут дело не только в возрасте. Мольер вообще труден современному актеру. Он, если говорить строго, требует высшего профессионализма, а у нас плохо с низшим.

Молоденьким студентам мешала проникнуть в Мольера не только их жизненная и актерская неопытность, но какой-то крошечный житейский опыт, который они неизвестно как накопили. Я постепенно стал это понимать и, как сейчас вижу, понял одну из самых главных опасностей на пути нашего театра. Это — *бескультурие*. Внутренняя, унаследованная или приобретенная, плебейская закваска.

Дурная простота. Простецкость. Не знаю, откуда она берется, из школы, из семьи, с улицы, но она чувствуется в тех приспособлениях и красках, к которым прибегают молодые актеры.

Я могу стереть вульгарную краску, высмеять ее, и весь курс расхохочется. Но нет никаких гарантий, что на следующем уроке та же простая, аляповатая краска не проступит в ком-то другом, и если на нее не обратить внимания, никто ничего не заметит.

Довольно скоро я понял, чему хотел бы научить своих учеников. Я хотел бы научить их ненавидеть то, что ненавижу сам.

Главная задача, мне казалось, сделать мольеровский текст *своим*. Может, оттого этюды на вольные темы были привлекательнее, что там такой трудной задачи не было. Вдруг подумалось, что ведь и в мольеровской труппе ее не было: Мольер сам писал, у него были *свои* актеры, знавшие все пьесы Мольера наизусть и все его требования. А тут, у моих сегодняшних студентов, — *чужой* текст, и больше ничего.

Когда чужое становится своим — это и есть наше искусство. Значит, надо научиться очень хорошо понимать, где заканчивается одно и где начинается другое. Вот мелькнул вдруг, на одну минуту, какой-то дух «Версальского экспромта», вернее, какой-то один элемент — и тут же исчез. Интуиция наткнулась на него, но не зафиксировала. И Мольер куда-то исчез. Началось обытовление, огрубление. Началось плохое *свое*. Когда от современного молодого актера идет только это «свое» — плохо, скучно, как в ПТУ. Все-таки театр — это не ПТУ, даже там, где искусству театра только еще учатся. И мои ребятки не должны быть простоватыми юнцами — как им все это объяснить?!

Надо погрузить их в классическую пьесу, а не читать мораль. Разберем еще раз — что, собственно, происходит в начале «Версальского экспромта». Торжественность выходов — да, это нельзя упускать, но пока про нее забудем. Простодушие, мудрость, хитрость Мольера — да, это так, но и это еще не собирает сцену воедино.

Происходит, если разобраться, нешуточный конфликт между хозяином театра и его актерами. Мольер обещал королю новую пьесу. (Действие происходит — страшно сказать — в приемной короля, король где-то тут, рядом.) Он, Мольер, зависимый и затравленный, хозяином чувствует себя только среди своих, и вот этих своих ему нужно перебороть, заставить во что бы то ни стало отрепетировать новую пьесу. Если это получится, Мольер угодит королю, а его многочисленные противники будут посрамлены, а может, и наказаны.

И вот Мольер зовет своих актеров. А они не идут. Он зовет их на помощь, а они не идут. Мольеру надо срочно, немедленно начать репетицию, а актеров все нет и нет.

Исполнителю роли Мольера надо даже не войти, а *вбежать*. Он вбежал, потому что внес сюда, в приемную короля, срочное дело, которое надо немедленно начать осуществлять. Надо *начать* репетицию, сдвинуть этот воз! Надо собрать гусей, а они разбегаются: «А я вообще не знаю текста!», «А если я провалюсь?» и т. д.

Нельзя скандалить с гусями, иначе потеряешь время, нужно победить в этом конфликте, чего бы это ни стоило!

А актеры протестуют: «Сами играйте!» Этот протест отчасти как бы и за Мольера: «Мы опозоримся, сегодня нельзя этот спектакль играть, мы не готовы!» Мольер: «Король будет рад, потому что мы учли его просьбу сыграть новый спектакль!» Актеры: «Король только так говорит, а мы опозоримся!» Короче, Мольер хочет начать репетицию, а актеры — нет. И неизвестно, кто кого больше мучает.

Это муки *физические*, в театре их непременно нужно через физику выразить. Не только через словесные препирательства, но через физику. Предельная ситуация (а она в данном случае предельна) требует предельного же физического выражения.

Как это сделать? Как подтолкнуть актера к тому, чтобы его психофизический аппарат мгновенно отреагировал? Во всяком случае, надо не расслаиваться за партами, как на лекции, а быть готовыми к действию...

Я готов сыграть Мольера. Я так знаю этого человека, так понимаю о нем все, что, кажется, прожил его жизнь. И любую ситуацию, с ним связанную, я мгновенно делаю своей. Мне не надо для этого никаких усилий.

Но одно дело — я, и совсем другое — мой двадцатилетний студент. Остается смирить собственный опыт и ни на кого не сердиться. Нужно набраться терпения. Педагогика требует терпения и особого запаса сил. Силы у меня пока еще есть, а вот с терпением хуже.

Самым терпеливым и талантливым педагогом из всех, которых я видел, была Мария Осиповна Кнебель. Те, кто застал ее в ГИТИСе только в последние годы, совсем не представляют себе, каким блистательным педагогом была эта замечательная женщина. Думают, что она была мудрой, опытной, терпеливой и т. п. Все это так, и раньше было так, но когда я учился в ГИТИСе и когда мы все бегали на ее уроки — какой блеск таланта мы видели! Я очень любил А. Д. Попова, но, сказать честно, и Алексей Дмитриевич нередко тускнел перед тем, что творила рядом с ним Кнебель. Это был блеск точности, блеск мгновенного отклика, секундного понимания чужой ошибки, а главное — сверкающий, ослепительный анализ! Анализ отрывка, анализ этюда! Анализ характера! Анализ образный и остроумный, в высшей степени культурный и в такой же высшей степени — простой. И — необыкновенно зарази-

тельный. Потому мы все тогда и помешались на этюдном анализе, что нам его показала Кнебель.

Когда что-то так ярко, так увлекательно показывают, сразу хочется самому попробовать. Это как ребенку позарез хочется сесть на велосипед, если кто-то рядом прекрасно катается. И если ребенок не упадет, а каким-то чудом поедет — все в порядке! Можно, конечно, и по-другому — трусцой бежать за малышом на велосипеде, вцепившись сзади в седло и давая указания. Но Мария Осиповна так ни за кем не бегала на своих уроках. Она заражала тем, чем владела в совершенстве. Вот и весь главный секрет ее педагогики.

И еще, конечно, — терпение. Этому я у нее не научился. А значит, не научился и педагогическому совершенству. Утешать себя можно только тем, что у Кнебель училось множество людей, а чему-то научились — единицы. Но это плохое утешение. То, что мы соприкоснулись с высочайшим уровнем педагогики, — правда. Но правда и то, что слишком мало взяли у своих учителей.

Снова студенты показывают этюды, и снова этюды эти далеки от точного понимания того или иного отрывка пьесы. Очень и очень трудно верно понять то, что происходит на сцене. Люди как будто бегут от самого простого и понятного прочтения. Самое нормальное и простое они чем-то подменяют. Но усложненное восприятие — это вовсе еще не богатая фантазия. Приходишь к выводу, что богатство фантазии прежде всего заключается, пожалуй, в том, чтобы увидеть предмет таким, какой он есть.

Даже тогда, когда я сам стараюсь разобрать для студентов сцену, мой разбор они фиксируют тоже неточно. Слова, которыми мы обмениваемся, к сожалению, можно толковать с большим или меньшим отклонением от существа. Кажется, что тебя уже поняли, более того, ты все показал, а не только объяснил. Но нет! Все время выполняется что-то не совсем относящееся к заданию.

Это, наверное, проблема слуха, как у музыкантов, или

точного зрения, как у художников. Остроту нашего слуха и глаза, возможно, как раз и следует все время развивать. Увидеть и услышать именно то, что сказано у писателя, а не то, что тебе показалось, — труднее ничего нет.

Проведя очень сложный урок, я заметил в глазах некоторых студентов легкую тоску. Одна милая девочка, всегда очень живая и подвижная, сидела как-то чересчур тихо. Ей, вероятно, хотелось веселиться, играть, бегать, а тут такая арифметика. Это утомило ее, а может, и разочаровало.

Срочно нужно было менять что-то. Пускай, подумал я, выберут что хотят, что им самим по душе, то, в чем они, по их мнению, могли бы полностью выразиться, и это сделают без всяких правил.

Отрывки из пьес, которые ребята мне показали, все без исключения были сделаны, конечно, на уровне самодеятельности. Схватывалось какое-то общее, поверхностное впечатление и преподносилось грубовато и односложно.

Титания из «Сна в летнюю ночь», просыпаясь, влюбляется в Осла. Так придумал Шекспир. Девушка изобразила, что проснулась, затем бросилась к «ослику», обняла его и что-то лепетала о любви. А у Шекспира там целая буря чувств, и не только буря, а сложная гамма. Ребята, конечно, еще не знают, как эту гамму выразить, да и просто не могут понять ее, хотя бы теоретически в ней разобраться. Но разобраться надо.

Итак, Титания, проснувшись, увидела Осла и влюбилась в него. Если не найти природу этой сказочной шекспировской ситуации, получится ерунда. Но какое чутье нужно выработать в себе, чтобы эту природу улавливать! А потом, уловив ее, найти внутренний сюжет, внутреннее движение.

Титанию заколдовали. Оберон мстит ей, влюбив ее в Осла. На сцене это может получиться совсем глупо, по-детски, если не уловить внутреннюю патетику этой истории. Легко, однако, сказать «патетика», когда эта патетика вовсе не внешнего порядка. Шекспир показывает, каким удивительным образом могут преобразовываться чувства людей. Мы в жизни нередко этому поражаемся. Успеваем сказать только «ну и ну!» — и торопимся по своим делам. Разбирая пьесу Шекспира, не надо торопиться. И играя ее, не надо торопиться. Иначе будет некая «поэтическая» бессмыслица.

Вот Титания проснулась. Волшебник Оберон приговорил ее влюбиться в первого, кого она увидит. И она увидела (вернее, сначала услышала) поющего Осла. Первое, что она произнесла: «Меня среди лилий пробуждает ангел». А Осел поет свое, нечто странное на первый взгляд. Но ведь в поющем Осле и заключено нечто странное, не правда ли? Тем более что в Осла превращен ремесленник по имени Моток и он сам еще до конца не понял, что стал Ослом. Он распевает что-то в лесу, чтобы его приятели не думали, что он испугался. И в этот момент просыпается Титания. Прочитаем повнимательнее текст:

«Титания:

О милый, сладостный, спой еще, молю!
Мой слух влюбился в твой певучий голос,
Мой взор пленился образом твоим;
Мне красота твоя велит поклясться,
Едва взглянув, что я тебя люблю».

Далее следует первый забавный диалог с Ослом. Эту сцену можно интересно разыграть, а можно и проскочить. Но мы в ней лучше разберемся. Попробуем в этом крошечном кусочке обнаружить его структуру. Из каких моментов состоит сцена? Каков их порядок? Каково развитие?

Сначала женщина услышала звук голоса, но не увидела человека. Это — первое. Потом увидела и просит повторить звук — это второе. «Ой, ушел!» — третье. «Не уходи, останься со мной!» — четвертое.

Целых четыре момента заключены в этой сцене. Они будут в ней всегда, каким образом ни трактовать этот момент, подчиняя его общему решению спектакля. Четыре момента, накрепко связанных, следующих друг за другом, — это и есть *структура сцены*. Четыре изгиба проволочки.

Но в сцене действуют двое. Женщину заколдовали, и она влюбилась в Осла. Того тоже заколдовали — к нему вдруг стала приставать какая-то лесная жительница. То есть с обоими произошло нечто невероятное. Если мы упустим тут некий *процесс*, то и невероятное не возникнет. Давайте разберем свое поведение, когда внезапно мы наталкиваемся на что-то невероятное. Допустим, я сижу рядом с мужчиной, он за моей спиной, я его видел, чувствую, как он там двигается, дышит. Оборачиваюсь, а вместо мужчины сидит женщина! «О,— говорю я себе,— покойно! Не может этого быть! Или во мне что-то не так, или вокруг меня...»

Начинается *процесс* постижения невероятного. В данной сцене он разный у каждого. Осел при виде Титании оценивает не себя, а того, кто на него реагирует, и еще вспоминает тех, кто обещал из него сделать Осла.

А у Титании свой процесс — влюбленности. Здесь ни в коем случае нельзя торопиться, потому что начинается поистине чертовщина. Когда чертовщину проживают натурально, подробно, то возникает сюрреализм. Нечто сюрреалистическое, *наверное, и должно возникнуть в этой сцене*, потому что у Шекспира подробно описано впечатление, ошеломившее Титанию, — очарование от удивительного знакомства. *Рассматривание*. Что-то произошло. Что? Посмотрите, какими удивительными словами Шек-

спир заключает эту сцену. Эльфы уводят Осла как своего господина, а Титания говорит вслед им:

«Луна как будто влагой залита,
И с нею плачет всякий цветик стройный
О том, что чья-то гибнет чистота».

То есть пришло время пороку, луна плачет о нашей чистоте. Невероятный вывод после невероятной сцены.

Как легко все это отдать на откуп театральной декламации или каким-нибудь трюкам! Нужен ход к поэтичности Шекспира, нужно обязательно войти в этот волшебный и страшноватый мир...

Иногда на уроке возникают споры по поводу общего взгляда на пьесу. Один студент затеял вдруг разговор о том, что «Сон в летнюю ночь» — мрачная, зловещая вещь. Навязывать ему свою трактовку желания не было. Но и соглашаться с нелепостью тоже не хотелось. Я стал с жаром доказывать, что «Сон» — вещь светлая, что тут волшебники сеют добро. А теперь пускай как хотят думают, если я не смог их убедить.

Молодых в искусстве часто тянет к мрачному, а тех, кто постарше, — к светлому. Думаю, что последние правы в том, конечно, случае, когда их светлые мысли не просто бездарный лепет. У современной режиссуры (особенно молодой) есть одна опасность. Хочется изобразить жизнь точно такой — грубой, ужасной, — какой она иногда представляется. Эта удручающая нас низменность действительно существует, и отлакированное псевдоискусство давным-давно совершило очень простой жест — сделало вид, что ничего страшного, никаких неразрешимостей не существует вообще. Молодым хочется доказать свое: существует! Они еще не научились демагогии и лакировке, не хотят этому учиться, и правильно делают. Каков же их

жест? Какова их цель? Поставить прямо перед жизнью зеркало. Изобразить все грязное и низменное впрямую. А в классике разглядеть то, чего в ней, может быть, и нет.

Тогда в спектакле «Три сестры» Соленый хоть и влюблен в Ирину, но в дверях будет тискать Наташу. В чеховских героях тоже окажется немало низменного и грубого — это реакция на то, что театр в свое время Чехова лакировал. Какие-то возвышенные слова о будущем, мечты о разумной жизни! Да кому все это нужно?! Время показало, что в течение почти ста лет после Чехова люди не стали лучше и разумного в них не стало больше. Значит, надо высмеять этих людишек — может, они своей высокопарной болтовней тоже немало чему способствовали... Примерно таков бывает ход режиссерских мыслей. Но мне он чужд. Хотя от несовершенства жизни я, мне кажется, болею не меньше других.

Мне ближе взгляд Брука на ту же пьесу «Сон в летнюю ночь». Его решение — печальное, но светлое — трудно превзойти. Оно было таким, что после спектакля актеры со зрителями братались и все вместе говорили «до свидания!» друг другу. Брук попал в самую точку. Люди сейчас истосковались по чему-то главному. Главное все же — в братстве, в милосердии, а не в раздорах и ужасе. Не в разъединении, а в объединении. Не в иллюзии объединения (цену всяческим иллюзиям мы знаем), но в художественном, поэтическом призыве к этому объединению. Слово «призыв» тут неточно, но другого сейчас не подберу.

В глазах молодых очень глупо выглядят люди, которые к чему-то «призывают». Менее глупыми, наверное, выглядят те, которые способны на трезвый, глубокий анализ. Сами молодые, как правило, анализировать еще не умеют. Они ни к чему не призывают, кроме правды, ничего не хотят, кроме получения себе каких-то прав, но и правду и права понимают с достаточной долей инфантилизма.

Надо увлекать их анализом и постоянным движением вглубь — в глубь жизни, психологии, в глубь той же классики, где нет лжи, но всегда есть загадка. И — красота.

Сейчас все молодые драматурги пишут стр-р-рашные пьесы. У меня в комнате лежит целая гора таких пьес. Про алкоголиков, про жуликов, про извращенные отношения между мужчинами и женщинами. Алкоголик в них написан так, что, если его сыграть, будет еще один алкоголик — и все. Театр таким образом просто добавит еще одного алкаша к тем, которые уже существуют. Нет в этих пьесах намек на ту художественность, которая так или иначе возвышает и зрителя и театр. Был бы намек — была бы ниточка, за которую можно было бы потянуть.

Так как же все-таки отразить нашу жизнь, нашу *духовную* жизнь? В ней много намешано и светлого и темного, но светлое чаще всего подавлено. Нельзя уходить от сложности этой смеси. Сегодня пишут страшные пьесы, но Чехов, по-моему, писал страшнее всех. А какой он при этом красивый!

Я уверен, что «Сон в летнюю ночь» имеет к нашей внутренней жизни прямое отношение. И пьеса эта совсем не про то, что «сон разума рождает чудовищ». В пьесе этой — невероятная путаница отношений, люди совершают массу ошибок. Но торжествует в итоге мудрость жизни, которую очень чувствовал Шекспир.

Легче легкого в чем-то обвинить классика. Сказать, например, что Шекспир глуп и поэтому его надо переделывать, вывернуть наизнанку, впихнуть в него *наше* понимание нелепостей и безысходности происходящего. Но если внимательно исследовать канву шекспировской пьесы, окажется, что глупы и невежественны мы. А Шекспир обязательно приоткроет нам свою мудрость и в конце концов поведет за собой, как умный взрослый человек ведет детей. Мы — дети, Шекспир — взрослый, потому что он гений. Можно это открыть для себя и проверить. Проверкой будет история культуры.

В пьесе «Сон в летнюю ночь» всех запутывают Пек и Оберон. Если этих персонажей сделать злыми (чтобы получился по-современному «жестокий» спектакль), то это будет не высокая философская жестокость — не знаю, существует ли вообще такое, — а только раздражение. Сквозь шекспировскую ткань проступит раздражение создателей спектакля.

Шекспир, возможно, и не знал, как распутать многие ситуации. Поэтому он и пьесу написал про то, что люди легко запутываются. Так запутываются, что вот-вот произойдет какой-то ужас. Но волшебники на то и существуют, чтобы все распутывать.

Могут сказать: да где вы их видели, этих волшебников?! А я и Воланда не видел, но Булгаков мне его дал так, что я его и увидел и поверил в него. И в печальный способ «распутывать» жизнь нашу, способ, который этот Воланд продемонстрировал, я тоже поверил. Значит, нет другого способа, если нужен Воланд.

Короче, Шекспир прекрасен. Он при любой, самой трагической ситуации *ласков*. Сколько шекспировских спектаклей прогорает, потому что режиссеры и актеры не знают, что такое ласка, что такое мудрый и нежный взгляд на людей. Это не сентиментальность, нет, это нежность гения — нежность Пушкина, Шекспира, Булгакова.

Хорошо бы шекспировскую комедию поставить и не мрачно, и не шутовски, а как-то ласково, тепло, по-домашнему, что ли. Шекспировские комедии давно уже не имели у нас достаточного успеха, потому что никто не может сделать их родными для публики.

В «Буре» очаровательны отношения Просперо и Ариэля. Но студенты изображают пока что Просперо так, как в театрах положено. Просперо у них величественно-строгий и безжизненный. А он, возможно, экспансивный добряк. Я уже писал, как однажды Настя Вертинская заявила, что хочет сыграть Ариэля. Ариэль, по ее мнению, должен кататься на роликах. Вертинская сказала, что она

специально достанет ролики и будет учиться. Как было бы хорошо: стремительно пролетающий на роликах Ариэль и разъяренный толстяк Просперо, который решил отомстить своим врагам, но когда они полностью оказались в его руках, то плюнул и простил их...

Когда студента похвалишь за не очень хороший этюд, совесть потом не мучает. Ну, похвалил и похвалил — ничего страшного. Вообще приятнее кого-то хвалить, нежели ругать. Особенно если есть хоть капелька того, за что можно похвалить. Когда-то Мария Осиповна внушала мне эту науку: надо обязательно разглядеть капельку, которую стоит похвалить. А потом уже можно критиковать. Молодой актер (и не только молодой) почувствует, что его не сбивает с ног критика, он все-таки за что-то держится. Мария Осиповна замечательно пользовалась этим секретом. Поэтому и отношения у нее с актерами в общем почти всегда были ровными, не таили в себе возможных взрывов.

Но если бы знали эти юнцы студенты, как я сам переживаю, если выругал кого-то зря! Уйдешь с урока раздосадованный и вдруг поймешь, что выругал от непонимания, от того, что самому слишком дорога собственная точка зрения, а в чужую не смог проникнуть. Это неприятно. Даже в какой-то степени мучительно.

В голову все время приходят одни и те же не слишком оригинальные примеры, с помощью которых я пытаюсь объяснить студентам, как ничем не сдерживаемая, так называемая общая, абстрактная фантазия отличается от фантазии, относящейся к делу.

Представьте себе, что человек подходит к роялю и беспорядочно, не зная нот, не имея слуха, бьет рукой по клавишам. Для него не имеет значения, что клавишей много и

что каждая из них что-то значит. Он просто извлекает из рояля некий хаос звуков. Не исключено, конечно, что этот человек окажется гением и, не зная ничего, вдруг что-то прекрасное сыграет. Но это, как говорится, отдельный случай. А остальным придется все-таки объяснять — и что такое рояль, и как нужно держать руки на клавишах, объяснять, что есть ноты, мелодия и т. д. Да и слух следует развивать. Но при всем том, разумеется, постараться не убить ту индивидуальную искру, которая в человеке есть. Бурное воображение все время должно сочетаться со знанием законов искусства. Точная структура — один из таких законов.

Человек, допустим, читает сцену Ариэля и Просперо и воображает ее вовсе не так, как она написана. «Фотоаппарат», находящийся в его мозгу, не запечатлеывает сцену, как она есть. Пленка, что ли, плохая? Или оптика бракованная? Изображение еле-еле проглядывает или, напротив, чересчур контрастно. Хороший фотограф иногда может что-то сознательно изменить, сделать контрастнее или бледнее. Но ведь это не оттого, что он не умеет фотографировать. Напротив. Он что-то сознательно меняет только тогда, когда знает все особенности своего аппарата и того предмета, который он хочет сфотографировать.

Нужно научиться схватывать самую сущность сцены, ее структуру, ее построение. Все ступени развития внутри даже очень маленького кусочка. Но проделывать это не сухо, а включая воображение. Воображение, как уже, вероятно, сто раз было сказано, не просто богатая рамка для картины, а сама картина.

Пока что ребята не вполне понимают меня. Они проделывают делать этюды, в которых внешняя фантазия перевешивает их чуткость к внутреннему содержанию сцены. Они не понимают не оттого, что плохие, а оттого, что понять это не так просто. Еще слишком малый срок про-

шел с начала учебы. Хотя есть молодые люди, которые почти сознательно уходят в сторону от точного восприятия. Они спешат навязать что-то свое, еще не успев разобраться в том, что предлагает конкретная сцена. Спешат со своей трактовкой, не успев еще понять, в чем, собственно, дело. Они называют трактовкой свою нечувствительность к материалу. Я говорю им, что, возможно, это вообще одна из самых распространенных болезней в жизни. Люди спешат что-то друг другу навязывать, вместо того чтобы постараться понять друг друга.

Когда я попросил ребят перестать забавляться и попробовать приблизиться к тексту, чтобы хоть немного расшифровать его, они приготовили новые работы. Этот показ отличался от прежних тем, что был скучнее. Студенты даже усомнились: а может ли такой психологический, аналитический способ работы раскрыть Шекспира? Они теперь познакомились как бы с двумя полюсами. Один — веселая, но далекая от существа выдумка, другой — скучная, не согретая пылким воображением конкретность. Тогда я разобрал им одну сцену, чтобы показать, что я сам понимаю под так называемым прочтением текста. Настоящее внимательное прочтение не похоже ни на свободное фиглярство, ни на скучную арифметику. Я не готовился к разбору, а хотел именно при них, без всякой подготовки пройти весь путь от незнания к знанию. Чтобы продемонстрировать, что же такое более или менее точное «фотографирование» шекспировской сцены. Когда твой «фотоаппарат» работает исправно, то в сцене схватывается и суть, и темперамент, и вся конструкция, и стиль. Через одну только маленькую сцену должен быть ошутим весь автор.

На несколько уроков мы разделили студентов на режиссеров и актеров. Одни должны будут заняться линией

ремесленников из «Сна в летнюю ночь», другие — линией влюбленных. Режиссеры приготовили сценки, в которых ремесленники репетируют спектакль для герцога. Во взгляде на пьесу у них преобладает пародийность. Ремесленники у них — косые, кривые, шепелявые, горбатые. Все это получается смешно, но у Шекспира юмор, мне кажется, не такой примитивно-балаганный. В шекспировской грубости — своя *изысканность*. Ведь это именно у Шекспира в «Гамлете» есть знаменитые советы комикам.

В том, как ремесленники готовят спектакль, должно быть больше поэзии и увлеченности, чем неумелости и глупости. Глупость или, вернее, нелепость здесь другого рода: от незнания ремесленниками актерского ремесла. У них такие же трудности, как если бы мы, актеры, захотели сделать кому-то подарок и что-то стали бы конструировать из меди и стекла. Люди очень хотят произвести нечто, но у них по многим причинам ничего не получается. Сам спектакль, который они в конце пьесы показывают, — тоже не балаган. Позднее я узнал, что прекрасный польский режиссер Свинарский, ныне покойный, в своем спектакле сделал так, что публика плакала, глядя на эти старания ремесленников. Вот это да! А у ребят пока получилось, что дураки занимаются не своим делом. Но, во-первых, почему они должны быть дураками? И почему, во-вторых, так много трудясь, они не могут сделать ничего путного? То, что они подготовили, наивно, но по-своему должно быть прекрасно! А ирония герцога и его окружения по поводу их спектакля — не грубая насмешка, а такая ирония, какая бывает у взрослых людей, когда они смотрят детскую самостоятельность. Взрослый смотрит на детей с симпатией, но не может при этом удержаться от веселых реплик, которые являются признаком лишь общего хорошего расположения духа. Я иногда смеялся, когда смотрел отрывок про ремесленников, готовящих спектакль, но у меня попутно все время возникали сомнения, касающиеся вообще смеха в театре и того, чем сегодня можно рассмешить.

Попробовал потом рассказать ребятам про «Принцессу Турандот» в Вахтанговском театре, про то, каким был этот спектакль и каким стал. Была замечательная плеяда актеров, таких, как Щукин, Симонов, Мансурова, и был удивительный режиссер — Вахтангов. Он сделал с этими актерами сказочный, театральный спектакль, который до слез тронул Станиславского. До сих пор историки театра как-то не находят слов, чтобы объяснить этот удивительный случай — встречу Станиславского с «Принцессой Турандот».

А потом, хоть тот спектакль и восстановили, он выродился, он уже не был и не мог быть прежним. Притом что кого-то он и смешил и развлекал. Но, во-первых, у новых вахтанговцев, какими бы талантливыми они ни были, уже не было того великого простодушия и наивности, которые были у Щукина и Мансуровой. А у режиссеров, которые восстанавливали «Турандот», не оказалось того острейшего как бритва мастерства, которое было в режиссерском почерке Вахтангова. На лицах персонажей были нарисованы смешные брови, что-то наклеено, но казалось, что это мы уже видели в цирке. В чем же тогда заключалось прежнее очарование «Принцессы Турандот»?

Я почему-то думаю — в детскости. И одновременно — в аристократизме. Много написано о балаганной природе этого спектакля, о его революционной театральности. Но я думаю, что Вахтангов от балагана только оттолкнулся.

Точно так же и Шекспир от всего площадного лишь оттолкнулся, а как художник он был в высшей степени аристократичен. Увиденное на площади он перерабатывал в художественное. А мы теперь это художественное снижаем до увиденного вчера на улице. Юмор Шекспира — тончайший. Даже там, где у него разговаривают плебеи — ремесленники, слуги, солдаты и т. д. А мы, вместо того чтобы возвыситься до этого тончайшего юмора, кладем его на мускулы нашего современного уличного языка. Спектакль, где разыгрываются ситуации шекспировской комедии, но нет тонкостей шекспировского юмора, наскучит

через пять минут. Там будет *только смешное* — в лучшем случае. Если же почувствовать шекспировскую ткань в ее волшебной смысловой переменчивости, в ее неуловимых переходах от смешного к серьезному, это изменит сущность актерского юмора.

Когда я говорю об этом со студентами, не уверен, что они меня хорошо понимают. Тогда прибегаю к ближайшему примеру: вот Высоцкий. Ведь он раскрывает в своих песнях жлобство, и это смешно и страшно, как у Шекспира. Это — тонко, а не грубо. Потому что Высоцкий — личность. В нем сочетание маски и перевоплощения, отрешенности и слияния с его ролями. Кажется, что только в Шекспире существует такая сложная стилистика, но нет, это не так. Шекспир от вас далек — послушайте песни Высоцкого, только очень внимательно. Это поможет понять смех Шекспира.

Нельзя просто смешить со сцены, когда играешь гениального автора. Надо находить *эстетическое* содержание в житейском и низменном. *Надо научиться понимать, а не навязывать*. Актерские находки должны углубить мою душу, чем-то меня очаровать, а не просто посмешить. Вообще навязывать — это плохо. Ведь от этого насильственного навязывания весь мир мучается. Человек говорит: «Здесь надо построить завод!» Завод, может, и построим, а рыба вымерла. А может, надо сначала понять законы природы, а уже потом решать, где и что строить?

Актерская группа тоже показывала свои самостоятельные отрывки. Они были основаны на линии четырех молодых влюбленных из «Сна в летнюю ночь». Снова пародийный взгляд на вещи. Ни одно чувство, ни один поступок действующего лица никому не кажется искренним, настоящим. То, что ребята делают, — скорее, капуста на тему «Сна в летнюю ночь». Ни одно чувство не воспринимается ими как *высокое* чувство. Они отчего-то всё снижают.

Любовь низводят до похоти и т. д. Эта пародийность может быть защитой от неумелости, страхом перед откровенной, обнаженной игрой, природу которой они еще не освоили. И еще: все, как и прежде, играют что-то другое — не то, о чем говорится в сцене. Герцог, например, мечтающий о свадьбе со своей невестой, почему-то заинтересовывается другой девушкой. Все это у Шекспира баловство, не более. Но одно дело — озорничать, когда знаешь истину, другое — когда ее еще не знаешь. Два совсем разных «баловства». Мои молодые актеры хватаются, конечно же, за второе и отклоняются от главного смысла. Отклоняться, разумеется, можно, но зная, во имя чего. А иначе это то же, что пытаться придумывать швейную машинку, не зная простого и главного — иголки и ушка.

Я стараюсь объяснить им, что, не поняв этого у Шекспира, нельзя понять и «Любовь» Петрушевской. Ведь там подспудно происходят невероятные вещи, там у молодого парня удар может сделаться! А если не добраться до сути, то будет кухонная свара, больше ничего. Моторный, монотонный обмен репликами.

Учиться нужно только одному: дважды два равняется четырем, а не какой-то «дополнительной» фантазии. Подлинное мастерство именно через простоту и проявится. Как-то Прудкин хорошо сказал: «Главное — освободиться». То есть освободиться от лишнего, от ерунды, найти простую суть. Самое гениальное — просто. Надо выучить таблицу умножения. Не придумывать, как писать цифры по-новому, а выучить таблицу умножения.

В комедиях Шекспира — загадка на загадке. Нелегко понять даже то, что все положения комедии «Сон в летнюю ночь» нужно играть так же всерьез, как трагические положения. Я это понял, во всяком случае, только пересмотрев множество студенческих этюдов и отрывков. Как только ребята начинали сразу играть легковесную комедию, исче-

зал всякий смысл. Шекспир, как ни страшно это сказать, казался плохим драматургом, который наворачивает одну за другой какие-то несуразности. И лишь постепенно, отвергая все легкомысленные, построенные на внешней выдумке пробы, вдруг начинаешь чувствовать, какое прекрасное, высокое содержание заключено в этой путанице с эльфами, превращениями и любовными несуразицами.

Вот начало пьесы: герцог пригрозил двум молодым людям смертью, если они позволят себе послушаться отца. Молодые люди остаются одни. Молодой человек пытается расшевелить девушку. Он убеждает ее, что любовь всегда, во все времена была трудна, всегда окружена опасностями. Он перечисляет эти опасности, трудности любви. Каждый его пример воспринимается девушкой как ее собственное горе. Но внезапно молодой человек делает такое предложение: нужно удрать и где-то, подальше от этих мест, обвенчаться. Девушка дает ему клятву, что готова на все.

Сценка занимает не больше странички текста. Но это целая история преодоления двумя людьми страха, преодоления запретов и еще чего-то, что раскрывается перед ними как вечный закон жизни. Его не преодолевают, но *познают* в минуту отчаяния.

Вся пьеса состоит из ряда подобных новелл. В каждой из них Шекспир рассматривает какое-либо трагически безвыходное положение, из которого люди ищут и находят выход. У Шекспира всегда предельна концентрация мыслей и чувств. Иногда эта концентрация фантастична. Но фантастика у него — лишь самый острый способ выразить какое-то жизненное положение.

Вот текст:

«Лизандр

О друг мой, почему ты так бледна
И розы на щеках твоих увяли?

Гермия

Должно быть, потому, что дождь не хлынул,
Который в буре глаз моих таится.

Лизандр

Мне не случалось ни читать, ни слышать,—
Будь то рассказ о подлинном иль басня,—
Чтобы когда-нибудь струился мирно
Поток любви. То кровь была неравной...

Гермия

О скорбь! Высоким низкое запретно!

Лизандр

То получалась разница в летах...

Гермия

О горе! Старость — юности не спутник!

Лизандр

То требовалось одобренье близких...

Гермия

О ад! Любить, чужим глазам доверясь!

Лизандр

То,— если даже было одобренье,—
Война, болезнь иль смерть любовь губили
И делали ее мгновенной звука,
Проворней тени, мимолетней сна,
Короче молнии во мраке черном,
Когда она осветит твердь и землю,
И раньше, чем успеешь молвить: «Гляньте!»,
Пожрется челюстями темноты,
Так быстро исчезает все, что ярко.

Гермия

О, если все, кто любит, злополучны,
То, стало быть, таков закон судьбы.
Приучим же и наш удел к терпенью,
Затем что скорбь с любовью неразрывна,
Как сны, и грезы, и мечты, и вздохи,
И слезы, спутники печальной страсти.

Лизандр

Бесспорно, ты права. Так слушай, Гермия,
Есть тетка у меня...» —

и далее молодой человек предлагает выход: бежать, венчаться где-то «у тетки» и т. д.

Эту коротенькую сценку мы разбирали множество раз, ее играли несколько актерских пар, предлагая разные варианты решений. Если кому-то кажется, что это «разговорная» сценка, где два актера, стоя, лишь обмениваются печальными репликами, — посмотрели бы они, как мы разбирали эту сцену, в каком движении!

Лизандру надо успокоить девушку, ведь та побледнела от волнения. Сколько есть возможностей такого успокоения? Десять? Сто! Можно успокаивать нежно, можно строго, можно страстно и т. д. и т. п. А что это за странные реплики, которыми девушка перебивает то и дело речь любимого? Он твердит ей свое, чтобы успокоить, а она — свое, но почему-то вовсе как бы и не к нему адресуясь. Она вторит ему, но мысль ее как бы отвлекается от их конкретного положения, — Гермия думает уже обо *всех* любящих, об устройстве *всего* мира. Это — Шекспир! Гермия сопереживает сейчас всем, кто равен с ней в горе. В высший пик драмы Шекспир дает своим героям вот такое замечательно просторное мировоззрение, лишенное эгоизма и узости. Не только с ней, с Гермией, беда, но в любой стране, в любой точке земли — такая же беда с другими. Молодой актрисе надо это мысленно представить себе и пережить — тогда изменится и физическое поведение, и статика исчезнет, и глаза станут другими. Шекспировские юнцы способны оценить мироздание. Именно так мыслила молоденькая Джульетта. Вот и тут, в короткой сцене, Лизандр и Гермия в поисках выхода из собственной беды успели поговорить о вещах невероятной высоты и важности.

В конечном решении Гермии — вызов, а не смирение. Лизандр представил ей все существующее как закон, на который глупо реагировать так, чтоб даже «розы на щеках твоих увяли». Тут обо всем мироустройстве речь, а ты бледнеешь... Но Гермия опережает его в своем решении. Раз так, примем на себя это мироустройство. Терпеть — не значит подчиниться. Примем условия этого мира. Положим их себе на плечи как крест.

Но тут лукавый Шекспир делает неожиданный ход. У Лизандра авантюрный ход мыслей: ты права, ты поняла закон жизни, но я придумал, что нам делать завтра, — бежим к тетке...

Итак, каково же содержание этой сценки? *Преодоление*. В данном случае преодоление закона, вечного закона бытия. Да, в каждой маленькой истории Шекспир создает некий «этюд о любви». И каждый этюд, как капля воды, отражает часть огромного мира любви. Вся пьеса — цепь таких этюдов. Или — сонетов. Кончился один (преодоление смерти), начинается другой. И нужно обязательно найти связь между ними и точный переход, как в музыке.

Сцена Гермии и Елены очень коротенькая, но трудная прежде всего потому, что нужно, во-первых, найти ее связь с предыдущей. А во-вторых, ни в коем случае не скатиться к перебранке соперниц.

Смотрите, что делает Шекспир. Только что Гермия осознала устройство мира, согласилась на опасное бегство из дома и т. п. и вдруг увидела давнюю свою подругу Елену и окликнула ее: «Куда спешишь, красавица моя?»

И Елена мгновенно произносит монолог, полный боли и обиды. Дело в том, что Гермия любима, а Елена — нет. И Гермия неосторожно задевает подругу словом «красавица». На разбор этой короткой сценки мы потратили несколько часов. Оказывается, что все в этой сцене для нас неизвестно. Даже то, например, куда и зачем идет Елена.

Девушка выходила на сцену, печально опустив голову, старательно изображая состояние нелюбимой. На самом деле это должно быть вовсе не так. Скорее всего, увидев подругу, Елена убегает внезапно и стремительно, потому что нет ничего неприятней, чем встретиться сейчас со счастливой соперницей. Она наткнулась на Гермия случайно и стремительно убегает. Гермия окликает ее без всякого зла. Она кричит вдогонку подруге, как обычно кричат: «Эй!» — когда кто-то увидит вдруг, что от него убегают прочь. Видимо, слово «красавица» ранит слух Елены. Прекрасна в этом случае не она, а Гермия, и Елена говорит ей, что столь нетактичной быть бессовестно.

Чтобы воспринять сцену такой, как она написана, приходится, оказывается, приложить уйму сил. Зеркало, которое мы ставим перед страничкой текста, не идеально, оно что-то искажает. Это наш неидеальный слух, наше неидеальное зрение, наше неидеальное ощущение смысла. Что-то ни к селу ни к городу выпячивается, что-то остается по непонятным причинам в тени. Смешно, но обыкновенный человек, непричастный к нашему делу, точнее иногда определит содержание диалога, чем мы, профессионалы. А мы всё что-то изобретаем, мудрствуем, придумываем.

Но, допустим, мы сцену поняли. Теперь ее нужно воспроизвести, воплотить. И это тоже оказывается бесконечно трудным. Все понятно, а начинаешь играть — ничего не получается. Восприятие — это слух, зрение, осязание, но услышанную мелодию надо еще сыграть. Вот мы хорошо запомнили мелодию, но попробуйте теперь взять скрипку и сыграть ее. Сколько уйдет времени, чтобы вы научились держать смычок и т. д. и т. п. Мелодия не скоро в вашем исполнении станет похожа на ту, какую вы слышите внутри себя, даже если у вас абсолютный слух.

Но и это еще не все. В сложном творческом процессе еще необходимо как-то победить самого себя, свои собственные данные. Даже окликнуть Елену, только лишь

окликнуть — дело непростое. У одной девушки это выйдет лучше *так*, у другой — *этак*. У одной слишком резко получится, у другой — слишком пресно. В каждом моменте нужно найти себя, но так, чтобы во всякий момент самому лучше выразиться. Для этого нужно хорошо себя изучить, видеть себя и слышать, понимать, что тебе меньше подходит и что — больше.

Я уже как-то писал, что если бы меня вдруг спросили, каков мой (далее громкое слово!) метод работы с молодыми людьми, я бы ответил так: прихожу к ним, как приходил бы к самым большим мастерам — к Смоктуновскому, Юрскому, Калягину, и делаю все то, что делал бы с мастерами. Так же начинаю разбирать сцену, как разбирал бы ее в настоящем театре. Требую того, чего требовал бы и от актеров.

Но тут вдруг выясняется, что молодой человек чего-то абсолютно не может делать, чего-то абсолютно не понимает. Тогда я начинаю заниматься тем, чтобы он понял именно *это* и сумел бы именно *это* сделать. Одним словом, я возвращаюсь к школьным вещам по мере необходимости. Таким образом, я не начинаю с «а», чтобы в конце обучения дойти наконец до «щ», а пробую сразу дать сложную задачу, самую сложную, и возвращаюсь к «а» только тогда, когда это кажется для всех необходимым. Про себя я такой метод (снова громкое слово) называю «комплексным».

Я думал начать с комедии Шекспира как с самого легкого, а закончить Чеховым как самым трудным. То есть начать с игрового театра, а закончить психологическим. Но играть Шекспира оказалось до невероятности сложно именно с психологической точки зрения.

Юноша не любит девушку, но во сне волшебник закапал ему в глаза какие-то волшебные капли, и теперь этот юноша, просыпаясь, влюбляется в нелюбимую. Можно,

конечно, все это быстренько изобразить, но получится нелепо, неуклюже. Такие неуклюжие спектакли на основе шекспировских комедий мы нередко видим. Публика смеется чему-то примитивному, но это смех пустой, от него потом остается только скука. Тут, вероятно, что-то должно быть иное.

Допустим, ты не любишь, не понимаешь Пикассо. Но вот ты заснул, а когда проснулся, взглянул на ту же картину Пикассо, которую сто раз видел, и она неожиданно поразила тебя. Ты вдруг понял, что она прекрасна. Великолепна по замыслу, точна по композиции и т. д. Это может быть целый процесс, хотя и очень короткий — процесс постижения прелести картины Пикассо. Пускай за несколько секунд, но ты вдруг должен открыть что-то новое.

А девушка, которую молодой человек так неожиданно полюбил, решает, что с его стороны это издевательство, розыгрыш, насмешка. Какая-то даже изощренная насмешка. Она оскорбляется. И это тоже целый процесс, пускай длится он секунды. Шекспировская пьеса скрывает в себе такой сгусток психологии, что все повороты игры в ней, пожалуй, сложнее осилить, чем в заведомо психологической пьесе. Раньше мне казалось, что, идя от комедии Шекспира к драме Чехова, я буду идти от простого к сложному. Теперь же я думаю, что если осилю хотя бы часть шекспировской комедии, то психологический театр покажется мне легким.

Предложу студентам послушать записи игры скрипача Менухина, с тем чтобы задать им такой вопрос: чему человек должен научиться, чтобы уметь так играть?

Вот мои собственные ответы на этот наивный вопрос.

Пришлось бы научиться читать партитуру. То есть, глядя на непонятные нотные знаки, научиться слышать за ними мелодию, уметь ее пропеть про себя со всеми ритми-

ческими и всякими другими нюансами, суметь за нотными знаками различить тончайшие мелодические повороты.

Прочсть нотные знаки может, впрочем, даже очень посредственный музыкант. Но настоящая игра отличается от плохой тем, что спрятанную за нотными знаками мелодию настоящий музыкант слышит не элементарно, не как общепринятую, банальную мелодию. Он слышит музыку не просто как обыкновенный человек, а как художник, способный проникнуть в самую суть слышимого. Он смотрит на ноты и умеет охватить весь композиторский замысел, даже ощутить все творчество того человека, которому эта музыка принадлежит. Настоящий музыкант не тот, кто имеет слух и умеет читать ноты, но аналитик и философ, глубоко чувствующий человек. И тогда даже простенькая мелодия наполняется для него глубоким сердечным содержанием.

Глубокое содержание музыки, вскрытое музыкантом, это не что иное, как его *трактовка* произведения. Она всегда в той или иной степени приближена к авторскому, то есть композиторскому, замыслу. Но, наверное, лишь такие музыканты-композиторы, как Рахманинов, в исполнении передавали тот замысел, который ими как авторами был в музыку заложен. Все другие гениальные исполнители (такие, как Менухин) постигали авторский замысел, стараясь проникнуть в его суть, в его сердцевину. Музыкант чувствует, что измельченная звуковая партитура подчинена какой-то существенной системе, он по-своему эту систему и постигает — это его цель и одновременно его *трактовка*.

Интересно после Менухина послушать чье-либо другое исполнение той же музыки. Разница была бы наглядной. И *трактовка* тоже.

Теперь о памяти.

Музыкант способен за нотными знаками не только услышать мелодию, но и запомнить ее. Он наделен профессиональной памятью. Он запоминает мельчайшие

нюансы, четвертьсекундные переходы, держа в памяти композицию всего произведения в целом. Он знает, как распределяются все части произведения, он чувствует все повышения и понижения, все убыстрения и замедления. Он знает, что в мелодическом рисунке должно остаться главным, а что должно проскочить мимолетно. Хотя и каждую мимолетность он слышит подробно и способен все эти подробности запомнить и выучить.

Наконец, музыкант, как истинный мастер, должен воспроизвести все, что слышит внутри себя. Он должен владеть техникой игры. Рука должна подчиняться ему. Не должно быть преград для передачи всего того, что он чувствует и слышит. Ни сложный ритм, ни опасный переход от одного момента к другому — ничто не должно его беспокоить. Беспрерывными упражнениями он добивается совершенства и легкости исполнения. В самые трудные моменты не должно быть заметно никакого усилия. Рука, держащая смычок, должна быть послушна чувству.

Владение техникой у настоящего музыканта как бы подразумевается. Самой техники не видно. Она не чувствуется. Есть только прямой ход от услышанного им к музыке, слышимой всеми.

Итак, первое — это восприятие. Восприятие целого и тысячи созвучий в этом целом. Не десять созвучий надо уметь воспринять, а сотни и тысячи.

Второе — умение чувствовать *систему* этих созвучий. Понимать и чувствовать некий закон, который их в данном случае связывает.

И третье — заполнить собой эту музыку, то есть воспроизвести ее. У Менухина рука неправдоподобно легкая. Кажется, она идет не от плеча, как у всех людей, а от чего-то другого. От сердца, может быть? Биение сердца, и сразу — какой-то сигнал руке.

...Станиславский говорил, что талант необходимо развивать упражнениями. Это верно. Но он сам эти упражнения сочинял, придумывал. Он не только упражнялся, он *думал*. И сама эта способность постоянно думать — может быть, лучшее упражнение для актера. Когда мы думаем, мы многое меняем в себе. Перестраиваем, а иногда, почти незаметно, — совершенствуем. Увы, актеры мало упражняются, а в великую роль «думания» не верят. В кино они не думают совсем. Исключений — единицы. На концерты Юрского не ходят, о Рихтере только слышали. У большинства наших актеров ум бытовой, ум бытового человека. Это житейский ум, а не художественный. Художественный ум — в постоянном напряжении, в постоянных вопросах к себе и ко всему окружающему.

Вот старушка везет коляску. Почему она это делает? Вот идет молодая пара, он — нетрезвый, самодовольный, она — тихонькая. Почему? Что этих двоих связывает? Вот я встал и абсолютно не хочу идти на репетицию. Почему? Что мне мешает помчаться в театр как на свидание? Вот я включил радио и услышал плохой джаз. Чем он плох, чем отличается от хорошего? Почему я так вяло, волоча ноги, иду по улице? А Менухин — йог. В шестьдесят лет он молод, красив, лицо его божественно.

Художник — это поэт. А поэт воспринимает *все*. У него не бытовое сознание, а совсем другое. Умение думать — это тоже вопрос техники. Надо, чтобы наши мельчайшие чувства соответствовали не просто быту и не только автору, но *культуре*.

Прочсть партитуру Шекспира, услышать в ней все созвучия и сыграть ее в полном объеме — это вопрос не вдохновения, но *школы*.

Головы моих студентов за последние несколько дней, по-моему, сильно распухли, потому что их загруженность все новыми и новыми заданиями невообразима.

Может ли начинающий пловец состязаться с рекордсменом по кролю? Настаиваю на том, что учиться следует не в несколько расслабляющей студенческой обстановке, а в обстановке напряженной профессиональной работы, какая бывает в серьезном театре, когда там осваивают новый материал.

Молодой человек говорит девушке, что ее лицо покрыла бледность. Студент произносит эту реплику мрачно, почему-то отходя от девушки. Я спрашиваю: зачем? Затем, отвечает он, что нужно понять, не изменила ли девушка своего отношения к нему из-за приказа отца. Сомневаюсь в правильности такого прочтения реплики. Думаю, что молодой человек крепче девушки и обеспокоен не столько ее отношением к себе, сколько ее бледностью. Он, скорее, смеется над этой бледностью, чтобы привести девушку в более спокойное состояние духа. Студент начинает это выполнять. Он подходит к девушке и успокаивает ее как-то скучно, нерельефно как-то. Может быть, потому еще, что не очень подходит к этой роли. Но, допустим, играть будет именно он. Тогда необходимо найти соответствующую краску, чтобы именно у этого студента получилось хорошо. Сколько способов, посредством которых люди выводят друг друга из состояния обморока! Нужно только расшевелиться и найти лучший способ для самого себя и своего партнера.

Очень многое зависит от того, насколько режиссер чувствует индивидуальность актера. Одному исполнителю идет такая краска, другому — вот такая. Что-то общее меняется от разницы актерских типов. Глупо натаскивать живого человека на что-то, даже очень правильное по отношению к пьесе, но не свойственное его природе. Тут есть тонкий, но существенный предел, который следует учитывать. Глупо ждать, скажем, от Николая Волкова бурного, открытого темперамента. И весь рисунок роли

Отелло, конечно же, был выстроен сообразно тому, как я понимал возможности данного актера.

Это не значит, что нужно трактовку пьесы приспособлять к актеру. Но нужно найти какой-то ход, чтобы и общий характер пьесы раскрылся, и правда во всем была, и чтобы все это подходило актеру, красило его. Чтобы не было насилия ни над автором, ни над исполнителем. Хотя путеводной звездой все-таки является автор. Тем более когда этот автор — Шекспир.

На площадку выходит другая пара. Рядом с молодым человеком тоненькая девушка с танцующей походкой. В быту она такая живая, милая, но на сцене, чуть более резкое задание, — и начинает фальшивить, ведет себя как-то «литературно». Проступает ее провинциальное представление о театре. Она не говорит, а поет, не ходит, а танцует. Кажется, что она когда-то училась в балетной школе, хотя она там и не училась. Жизненное ее очарование моментально улечивается. А на экзамене она прекрасно читала. Что-то нужно переключить в ее сознании.

Шекспировская героиня после драматического сообщения о том, что отец запрещает ей видаться с любимым, долго стоит убитая, а потом внезапно справляется с собой. Девушка, о которой я рассказываю, никак не может перейти от одного состояния к другому. Нужно что-то внутренне изменить в себе, а она делает ложный внешний жест и спешит произнести как можно более длинную литературную тираду. Я перестаю думать о каком-либо интересном решении этой сцены и только добиваюсь элементарной правды. Девушка должна найти себя в чужом задании. Нужно найти правду самой себя, природу своего темперамента. Необходимо в самой себе нащупать грань между правдой и фальшью.

Возможно, вначале этой девушке под силу будут только тихие и неторопливые психологические изменения.

Она должна как-то освоиться с самой собой. А когда освоится, то в ней, я надеюсь, откроется бурность, та бурность, что привлекла на экзамене.

На курсе есть толстенькая и вроде бы неуклюжая девочка. Но она может делать все. Буквально все. Она может выполнить самые трудные физические и психологические задачи, на сцене становится подвижной, легкой, ловкой, грациозной. Я говорю ей, допустим, что молодой человек хочет уйти от нее. Необходимо упростить его остаться. Эта девушка способна броситься на пол и так умолять, что вскрикиваешь от страха, — кажется, она расшибется. Да и просто так вскрикиваешь — от восхищения и изумления перед ней. Перед ее естественностью, реактивностью и абсолютным чувством правды. Однако нужно смотреть, чтобы она очень точно осознавала задание, иначе в разных отрывках она будет делать одно и то же. Лихо, но одно и то же, одно и то же.

Еще одна студентка. Все делает сразу и смело. В ней не существует никакой робости. Но делает она все абсолютно внешне. Все, что предлагаю, тотчас исполняется, но формально. Как переключить и ее с этого формального хода на истинный? Пока я только говорю: не так, не так, не так. Вижу — она начинает бояться, скисает. А была самая острая, смелая. Переборет ли она эти свои неудачи? Найдет ли верное сценическое ощущение самой себя? Я переживаю ее падения как свои собственные. Начинаю сомневаться в своих педагогических способностях. Скорее хочется попасть в театр и репетировать со взрослыми артистами, чтобы снова поверить в себя.

На двух занятиях я не был. Когда же снова пришел, ребята показали мне новую часть своих работ. Несмотря на мой разбор, они сделали все по-своему, и на этот раз почти каждый из вариантов был доказателен. Был и весе-

льный, беззаботный взгляд, был волшебный, земной, абсурдный и т. д. И то, и другое, и третье казалось возможным. Теперь я исходил уже не только из собственного разбора, но и из того, как тот или иной вариант выполняли сами студенты. Я только указывал на пробелы в их собственных трактовках.

Этот урок вообще показался мне чем-то качественно новым. Хотя, возможно, когда одну и ту же сцену я буду смотреть дважды или трижды, многое отпадет, так как ребята не умеют провести свою точку зрения через всю сцену. Их чаще всего хватает на какой-то общий интересный взгляд, но этот взгляд еще нужно провести по всем лабиринтам текста. Эти лабиринты для них пока не заманчивы и как бы закрыты.

Я думал, что сумею делать записи после каждого урока. Но впечатления от урока бывают чаще всего такие сложные, что не знаешь, как и записать. Студенты работают активно, ежедневно показывают много отрывков. Правильней всего было бы останавливать их на первом же слове и на деле пояснять разницу между тем, что есть и что должно было бы быть. То есть заниматься нормальной репетиционной работой. Но тогда многие отрывки оказались бы вне поля зрения. Кто-то без конца ждал бы своего часа. Мы бы занимались одной сценой, а другие стояли бы в очереди. Чаще поэтому приходится смотреть многое, а делать лишь общие замечания. Самые существенные и тонкие вещи, которые по ходу дела отмечаются сознанием, к концу показа выветриваются, даже если стараешься что-то наскоро записать. Читаешь собственные каракули, а объяснить толково то, что мелькнуло у тебя в сознании, уже не в силах. Точные мысли улечиваются. Выход в том, чтобы иногда смотреть все и ограничиваться общими вопросами, а иногда останавливать и подробно репетировать.

Общие советы, как правило, вот какие. Мы всегда

видим перед собой чужой текст. Нужно его разгадать. Нужно воспитать в себе чуткость к чужим словам и к сочетанию слов. Даже к пунктуации. Нельзя придумать свое, не вникнув подробно в чужое. Но как я уже говорил, студентам, как правило, не дается самое нормальное восприятие. Кажется, это так увлекательно — найти суть. Но ребята предпочитают что-то *придумать*, выдумать что-то необычайное, какой-то фокус. Тогда, по их мнению, это будет театр. А если ничего не придумывается, тогда они опускают сцену до сухого логического разбора, который действительно скучен. Попасть точно в цель трудно. Трудно услышать сцену так, как она Шекспиром написана. Трудно быть одновременно и эмоциональным и последовательно точным. Трудно сразу понять и образ, и жанр, и структуру. Для этого, как я уже говорил, необходимо воспитать в себе чутье. Должна родиться *интуиция*. По существу, я бьюсь именно над этим — пытаюсь помочь родиться этой интуиции. Родившись, она сама поведет актера куда нужно. Тогда мне можно отойти в сторону.

Как трудно удержать в молодых людях ту лепестковую прелесть, которая была на вступительных экзаменах. Легкость, свобода, с которой они «играли», стала превращаться во что-то другое. Она и должна, наверное, во что-то превращаться, но только не в то, что противоположно искусству.

Жаль, но почти все девочки подурнели. Что-то более определенное стало проступать в их облике, но эта определенность, увы, не обаятельна. В подростковом возрасте обычно привлекает именно неопределенность — как обещание, как загадка. И вот загадка как-то слишком примитивно разгадывается. Обстоятельства жизни влияют на молодого человека, и он к ним приспосабливается. Уже не милая, свободная неопределенность становится приметой облика, а связь с этими обстоятельствами.

У меня нет времени узнавать, как и чем живут мои ребята вне института. И даже если бы я точно это знал, вряд ли имело бы смысл бороться с чужим образом жизни.

Вообще глупо себя чувствуешь, когда начинаешь кого-то учить жить. Мне стыдно этим заниматься. Хотя, наверное, в режиссуре должен сочетаться профессионал и проповедник. Но иногда и проповедью не прорыть. Чем-то другим это надо делать. Образом жизни? Но кому в пример, допустим, мой собственный образ жизни? Я — фанатик театра. Так жалею время, что не умею отдыхать, не хожу в гости. Если есть свободных полчаса — пишу, если пятнадцать минут — сплю. Репетирую один спектакль, а три следующих уже в голове. Для кого привлекателен такой образ жизни, если для меня самого он иногда мучителен? Но другого я не знаю. Я верю только в то, что надо находить с людьми (даже молодыми) общий язык в профессии, в деле. Люди живут по-разному, и пускай так живут. Живут как хотят. Но — есть профессиональный язык. И на его освоение нужно очень много сил и терпения.

Конечно, мне хочется привить своим студентам какие-то собственные представления о хорошем, о том, что украшает профессионала. И наоборот, отвратить их от того, что, на мой взгляд, не украшает. Например, в театральном институте студенты преувеличенно громко разговаривают, в их поведении много показного. Иногда это даже симпатично. Но молодой Москвин, наверное, был позадумчивее. И это сказалось на его профессии и таланте. Алексей Дмитриевич Попов говорил, что он редко видел задумчивого студента.

А в общем я понял, что для меня педагогика — более сложное дело, нежели задача поставить спектакль. Печалью оттого, что надо очень много терпения и выдержки: цветок надо вовремя поливать и ждать, чтобы он вырос, не тянуть его вверх. А я иногда тяну.

Кроме того, убивает окружающая обстановка. В помещении ГИТИСа заниматься искусством — это примерно то

же, что ставить «Лебединое озеро» в зале ожидания на вокзале. Поразительно все-таки, насколько ухитрились развалить и испакостить за последние годы даже само здание нашего театрального института. Если есть пример неэстетического зрелища — это ГИТИС. И все привыкли к этому, вот что ужасно. Идет какой-то нескончаемый и бестолковый ремонт. Не работают там, где раньше всегда работали. Фанерой что-то прикрыто, грязными досками заколочено, одна дверь наглухо забита, другую невозможно закрыть. Все — настезь, вокруг грязь. Трудно себе представить, что по этим лестницам еще при мне поднимались Завадский и Попов. Совершенно несовместима с их обликом эта хроническая сегодняшняя грязь и помойка. Я уж и не вспоминаю о том, что, говорят, в этом здании было то самое Филармоническое училище, где Немирович-Данченко репетировал с Книппер, с Москвиным, с Мейерхольдом, а потом передал своих лучших воспитанников в Художественный театр. Какая обстановка, какие аудитории были в том Филармоническом училище? Не знаю, не видел. Но совсем не могу себе вообразить Владимира Ивановича Немировича-Данченко в коридорах нынешнего ГИТИСа или в нашей «педагогической» раздевалке.

Работаю со студентами в репетиционном зале Малой Бронной, с трудом отвоевывая эту возможность в своем театре. Скандально с пожарниками, выпрашиваю у кого-то ключи, ругаюсь с директором. А кому в Театре на Малой Бронной нужны эти мои занятия? Никому. В прежние времена, может, и забрел бы на мой урок какой-нибудь особо заинтересованный артист, а сегодня никто не заходит. И толкутся мои студенты жалкой кучкой у служебного входа, пока я не выпрошу ключ и не приглашу их войти в театр, где, по их понятиям, я — художник, а значит, хозяин. Но я тут совсем не хозяин. Только дерусь из последних сил, чтобы доказать, что есть какие-то права у художника.

Недавно перед самым спектаклем так поскандалил с директором из-за проклятого ключа, что долго не мог начать урок, так билось сердце. Пришлось кричать, и это было ужасно. Не помню уже, чем я грозил (чем я могу грозить директору?!), но я орал как сумасшедший, и это слышали входящие в театр зрители. В конце концов ключ я получил, урок состоялся, и ничего плохого от этого в помещении театра не произошло. Нужно было только проследить, чтобы стулья и столы в комнате были поставлены так, как они стояли раньше. В конце урока я даже увлекся Шекспиром и сосредоточился. Но глаза директора, полные холодной ненависти, забыть не могу.

В «Буре» два заговорщика договариваются об убийстве нескольких спящих людей. Студенты, укрывшись на полу грязным половиком, о чем-то стали перешептываться. Было ясно только, что один другого уговаривает что-то сделать. А тот не сразу соглашается. Ребят было плохо слышно, и на полу они устроились как-то малоинтересно. Неэстетично как-то. Пыльный половик, нескладные позы и т. д.

У Шекспира это разговор подробный. Там вся суть в том, каким образом одному заговорщику удастся убедить второго. Тот, который является зачинщиком, нашел слабое место своего собеседника. У Шекспира интересен процесс разговора, его последовательность: что один предложил другому, отчего тот, другой, пока что бездействует, что предпринимает тогда первый, отчего второй соглашается на его предложение и т. д. У Шекспира дана подробная *психология заговора*. Это похоже на то, как в «Отелло» Яго вселяет ревность в мавра. Там целый психологический сюжет. А студенты что-то бормотали, схватив лишь общее — один в чем-то убеждает другого. Но — в чем? И — как? В какой последовательности все это происходит? Вот за чем мы должны были бы с интересом следить. А тут

приходилось долго смотреть на двух некрасиво лежащих и о чем-то перешептывающихся людей.

Кстати, о позах. В жизни могло бы быть и так, как это изобразили студенты. Лежали бы двое и о чем-то тихо шептались. Но это, пожалуй, как-то нетеатрально. Хотя бы потому, что две лежащие на полу фигуры плохо видны. Да и текст подавать неудобно. В театре приходится искать свойственные именно театру средства выражения. Эта театральная подача иногда, правда, бывает слишком нарочитой, придуманной. Тут нужно найти такой театральный ход, когда не пропадет и житейское. В театральности всегда дорога житейская сердцевина. Как оправдать то, что заговорщики могут находиться друг от друга на большом расстоянии? Где при этом должны быть остальные спящие? Как связать одно с другим, чтобы впечатляло, чтобы смотреть было интересно, чтобы было слышно и чтобы при всем том не пропадала бы жизненность? Чтобы была найдена какая-та натуральность и при этом не потеряна театральная выразительность. В связи с этим я вспомнил, как замечательно у Брука придумана декорация в «Сне в летнюю ночь». Там множество сцен связано со сном, со спящими людьми. Где они должны спать? Ведь не на полу же? И не видно будет и не слышно. Обычно придумывают какие-то нелепые бугры, покрытые некрасивым ковром, изображающим траву. А у Брука подвешено на тросах огромное павлинье перо, и там так удобно располагаются спящие, так красиво свешиваются их руки и головы. А волшебники качаются вокруг этого пера на трапециях. Вот вам и лес!

Для одной и той же сцены находится множество вариантов. В шекспировской комедии молодой человек утешает девушку после того, как герцог запретил им любить друг друга. Оказывается, можно эту сцену толковать по-разному. Один вариант такой: молодой человек

шутит, дурачится, чтобы вывести девушку из состояния подавленности. Текст позволяет подобную шуточность. Второй вариант, напротив, заключается в том, что молодой человек после сцены с герцогом сам удручен не меньше, чем девушка. Успокаивая ее, он, скорее, успокаивает себя, и девушка хорошо понимает это. Я мог бы назвать еще множество вариантов, совершенно непохожих друг на друга. Если пришлось бы ставить этот спектакль не со студентами и не в учебном порядке, нужно было бы, вероятно, строго остановиться на каком-то одном решении, наиболее выражающем твой общий взгляд на пьесу. Но с учениками допускаешь всевозможные точки зрения. Следишь только за тем, чтобы, во-первых, точка зрения не была глупой, а во-вторых, чтобы она была последовательно проведена по всей сцене. Чтобы одно хорошо сочеталось с другим, чтобы между частями установилась бы взаимосвязь. Могут быть самые неожиданные психологические повороты, но какой-то закон, взятый в основу сцены, должен быть строго соблюден. Когда смотришь сцену, спрашиваешь: на чем она, собственно, построена? В чем закон этой сцены и что этому закону противоречит? Где ошибки, где пропуски внутри того или иного решения?

Итак, взгляд на сцену может быть разным; исключается только нелепость, то есть восприятие, совсем уж не соответствующее тексту, чересчур головное, придуманное. А дальше должна осуществляться подробная, последовательная проверка каждого изгиба: насколько он соответствует предложенному общему взгляду. Должна быть ясность, внятность, целесообразность — при всех неожиданностях решения.

Способ, которым я пользуюсь при начале репетиций, я хотел бы назвать «структурным анализом». Только должен добавить, что это эмоциональный «структурный анализ», а не просто логический. Я привык к тому, что, читая сцену,

уже вижу, из каких элементов она состоит и какова последовательность этих элементов.

А ведь у Шекспира все короткие психологические изменения, когда в них вдумываешься, и выразительны и полны юмора. Даже самое крошечное изменение в психологической структуре сцены. И я стараюсь каждый раз для себя прояснить все это и графически выстроить. Вернее — эмоционально-графически. Графика не должна быть просто графикой, она должна быть подсказана эмоциями и фантазией. И должна рождаться в каком-то азартном импровизационном процессе. И все же это «структурный анализ», структурное построение.

Часто после репетиции разбираюсь в собственных сомнениях. А может быть, хорошо найденный зрительный образ заменяет все изысканные изменения психологии? К примеру — может, просто нужно найти удачный внешний образ того, как небольшая группа любителей занялась сочинением спектакля для герцога. Найти какой-то общий скульптурный характер того, как они вошли, где устроились, как друг с другом ведут себя. В кино-то уж точно не нужно подробной внутренней разработки. Нужно хорошо выстроить группу — какая она, где стоит, каков общий характер разговора. В кино очень часто зрительный образ дает больше представления о внутренней жизни персонажа, чем сама разработка этой внутренней жизни. И в театре часто так может быть. Иногда мне кажется, что точно и интересно найденный внешний образ важнее подробностей «структурного», психологического анализа.

Но, скорее всего, следует уметь делать и то и другое. Скульптурный образ и в театре и в кино должен поразить каким-то невероятным по остроте жизненным наблюдением. Как у Висконти в фильме «Смерть в Венеции». Финал этого гениального фильма явно не потребовал никакого «структурного» анализа, просто сработала

интуиция великого режиссера. Пляж, песок... Далеко-далеко пустые кабинки. Курорт опустел. Вдалеке, в верхнем углу кадра — человек. Это главный герой. Пробегают двое, что-то рассматривают. Разбросанные шезлонги. Хаос... Компания русских что-то поет, звучит русская песня, очень странная тут. Герой — англичанин. А умирает в Венеции... Бред какой-то. Прошел один мальчик, другой. Мать их забрала, увела с собой. А у одного шезлонга двое суетятся. Потом по самому дальнему краю пляжа уносят человека, который умер. Таков финал фильма. В театре так не сделаешь — не будет ни пляжа, ни бескрайней пустоты кругом. Но о скульптурности образа все равно заботиться нужно.

Отрывки из «Сна в летнюю ночь» перемежаются с «Бурей». Вот еще одна неразгаданная, непоставленная пьеса Шекспира! Мы прикасались к ней время от времени. Она все больше и больше притягивала к себе.

Кажется, все началось с того, что студенты показали отрывок, сцену Просперо и Ариэля. Всемогущий Просперо вызывает своего помощника. Ариэль — это некий дух, неведомое волшебное существо. Рвущийся от Просперо на свободу, он получил приказ: устроить на море бурю. В эту бурю попадает корабль с людьми, которые когда-то жестоко обидели Просперо.

«Просперо

Сюда, ко мне, слуга мой и помощник!

Я жду тебя! Приблизься, Ариэль!

Появляется Ариэль.

Ариэль

Приветствую тебя, мой повелитель!

Готов я сделать все, что ты прикажешь:

Плыть по волнам, иль ринуться в огонь,

Иль на кудрявом облаке помчаться.

Вели — и все исполнит Ариэль!..»

Все как будто просто: господин зовет слугу — слуга является и готов служить. Но если остаться в пределах этого житейского психологизма, то и сам психологизм окажется скучным, и к тайне шекспировской поэзии мы не прикоснемся. Нет, тут какое-то лукавство и какая-то игра прочитывается в отклике Ариэля. Он ведь знает, что сейчас получит второе задание и послушаться ему нельзя. Он и послушен, и рвется на волю, он и забавляется тем, что действительно *все* может исполнить. Есть очарование двух замечательных людей, вернее существ, в этом диалоге. «Эй, Ариэль, иди сюда, я дам тебе задание!» Это игра двух волшебников. Ариэль: «Я здесь!» Ответил и появился — чуть виден. Он — очаровательное существо. Может быть, Просперо ведет себя с ним как дедушка с внуком? Кстати, какого пола и какого возраста Ариэль — совсем не ясно. Это как бы и не важно для Шекспира. Но каким-то образом Ариэля без «материи» нам надо сыграть, то есть изобразить и очаровать зрителей. Задача почти невыполнимая. Сразу вступают в силу тюзовские штампы изображения гномов, эльфов и т. п.

В появлении Ариэля должна быть внезапность — мгновенная ослепительная вспышка. Если ее найти, потом можно некоторое время ничего не делать, только наслаждаться паузой.

А может быть, Просперо — вовсе не старец, может, он молод? Ведь его дочери лет шестнадцать, не больше. И тогда он очень энергично спрашивает: «Где ты? Я жду тебя!» Ариэль тут же возникает, но затевает свою игру. Он смеется и, может быть, несколько смущен тем, что сделал. «Где ты?» — «Я здесь, но не повернусь к тебе лицом. Я тут набедокурил...» — «Ну, расскажи, что ты сделал». — «Помою, я уничтожил их всех».

Еще загадка — монолог Просперо, когда он открывает дочери, кто она и кто — он. Это ни в коем случае не бытовой «рассказ». Вообще в этой пьесе совсем нет быта и не годятся привычные бытовые оправдания. Просперо гово-

рит, но — даже не дочери, хотя та, пораженная, внимает каждому его слову. Он и не среди толпы, его слушающей. Это монолог, обращенный в «мировое пространство», — монолог очень доброго человека, который был страшно оскорблен. Он был почти распят.

В «Буре» есть что-то библейское. «Я был среди вас, я всех вас любил, но такова ваша природа — вы отплатили мне злом...» Перед нами добрый и всемогущий человек, который сейчас может свершить суд над своими обидчиками. Такая замечательная, почти нереальная торжественность есть в этом человеке. Он должен сейчас сделать что-то окончательное, совершенное в своей истинности. Он должен убедить нас своей высшей справедливостью. Он подошел к минуте возможного возмездия. Может быть, он долгие мучительные годы ждал этой возможности и призывал ее. А может, просто верил в возмездие. Минута суда приближается, но перед этим он еще кое-что увидит: его дочь полюбит сына того человека, который повинен в судьбе Просперо, и эти новые Ромео и Джульетта успеют влюбиться, тут же повздорить и помириться. И еще раз вспыхнет злоба и ничтожество Калибана. Калибан — это раб, которого научили говорить, но не сделали человеком. И возникнет еще один заговор среди тех, кто чудом уцелел в буре, — видимо, без заговоров и интриг люди не могут, — даже только что спасшись от смерти, они начинают опять интригу. Все это — любовь, рабство, заговор — возникает на пустынном острове, как только туда попали люди.

Просперо всем дает проявить себя — и своим обидчикам, и влюбленным, и рабам, и заговорщикам. Он — Мастер, который заставляет всех раскрыться, а сам стоит и ждет...

«Бурю» хочется сделать *нежно*. По-моему, эта пьеса — самая добрая на свете. Мы очень мало знаем о том, каким был сам Шекспир. Он был, и его как будто не было. Его по-настоящему никто не знает. Написал много страшных

пъес про кровавые распри, изучил, кажется, все злые дела на свете — войны, убийства, дворцовые и домашние злодеяния, а потом написал «Бурю». Будто сказал в ней: «Я, Шекспир, сейчас соберу всех вас, всех злых и жестоких, вы посмотрите на себя, и я вас всех отпущу. И зрителей отпущу. И брошу свой волшебный жезл».

Меня почему-то всегда ругали за перетрактовку классики. На самом деле я учусь ее понимать, осмысливаю ее структуру, содержание. Суть в том, чтобы понимать прекрасное, а не приносить в него черт знает что.

Мир должен быть добрым — это выстраданная мысль Шекспира. Мы разучились радоваться и играть. В «Буре» Шекспир нас этому учит. И оттого, что научить этому трудно, на пьесе лежит тень печали.

На роль Просперо нужен был бы идеальный актер. Неправдоподобно прекрасный, мудрый, опытный. Ничего от ремесла, все — от искусства. Во всеоружии техники, но чтобы ни о какой технике никто не думал. «Буря» не выходит из головы, и мысленно я назначаю на роль Просперо то Калягина, то Смоктуновского, то Юрского. С любым из них я бы «Бурю» поставил, но — в каком театре? Реальный план репертуара есть некая данность, и помощников нет, а гастроли того или иного актера-мастера в театре — непростое дело.

Вдруг каким-то чудом — предложение. В ряду «Декабрьских вечеров» в Музее имени Пушкина сам Святослав Рихтер предложил мне поставить «Бурю», используя для этого музыку Пёрселла. Музыка была написана в XVII веке. Я для собственной «Бури», наверное, искал бы что-то совсем другое, но сейчас это не важно. Верю Рихтеру — он что-то подразумевал. Ведь он — Рихтер. Надо попробовать.

Это не должно быть спектаклем в полном смысле слова. На это нет ни времени, ни средств. Но может получиться любопытный эскиз «Бури». Можно позвать моих студентов — они подвижны, азартны, поддаются на любое задание. Можно с музыкой Пёрселла соединить неожиданные звуки какого-нибудь современного ансамбля. «Буря» позволяет соединять несоединимое. Там возможен любой хаос, только этот хаос необходимо сделать художественным. Чтобы он как-то воссоздавал ту дисгармонию, которую имел в виду Шекспир. *Дисгармония мира, упорядоченная гармонией высшего суда, высокого и печального*, который вершит Просперо.

Можно хорошо «обжить» Белый зал музея, в котором собраны великие произведения искусства. В музей часто заходят обычные люди с улицы — те, которые курят, роются в сумках. Они оставляют в гардеробе свои тяжелые пальто и сумки и попадают в мир цивилизации, в мир прекрасного. Этот мир здесь кто-то сохраняет и охраняет. Это мир прекрасной живописи. Мы на один вечер добавим в этот мир еще что-то свое — от музыки, от театра. Добавим мудрость шекспировского слова.

Но мы — тоже современные пришельцы, толпа девочек и мальчишек, которые отличаются от посетителей музея только тем, что уже как-то приобщились к шекспировской «Буре» и в ней играют. Надо показать это наглядное временное приобщение и вернуться в ту же толпу зрителей, из которой мы все вышли. А музыка и Шекспир должны остаться в наших душах.

Зрители вошли в Белый зал. Увидели поппиты. Как будто здесь сейчас будет музыкальный вечер. Но увидели и станки-конструкции. На них, как воробьи на ветках, будут сидеть молодые люди, целая ватага. Сначала они появятся в проходе, между рядами. Появятся шумной, забавной толпой — в джинсах, в смешных современных кофточках. Они ведут себя вольно, но потом выстраиваются в виде академического хора и под руководством

одного парня-дирижера начинают хоровые упражнения, в которых звучит название спектакля: «Буря» и имена: «Пёрселл» и «Шекспир». Этими словами ребячья ватага играет как мячиками. Шуткой надо настроить зрителя на определенное условие игры — серьезнейшая пьеса и прекрасная старинная музыка будут заявлять о себе в атмосфере как бы несерьезной. Но когда выступит серьезное поэтическое начало, оно наглядно укротит, усмирит все, что шуточно.

Когда ребячий хор выстроился, мы должны рассмотреть лица — живые, хорошие лица современных ребят. Их можно толкнуть на улицу и оставить там, но можно показать, что они способны понять Шекспира и классическую музыку. Они, эти ребята, должны уметь слушать. Слушать друг друга, слушать музыку и жить с ней в ладу. Слушать Просперо. Вступать, если надо, в шекспировский сюжет и свободно выходить из него, оставаясь в массовке.

Мы сделали, еще до появления настоящего хора и настоящего оркестра, свою «увертюру». Это была чья-то хорошая придумка: ребята надувают разноцветные воздушные шары, и если пальцами проводить по резине, возникает забавный звук — так имитируется треск ломающихся мачт, крик чаек и шум ветра. Одним словом, *буря!* Детская забава, игра, но в ней отголосок разбушевавшейся стихии. Стихия на глазах возникает, нарастает, доходит до кульминации, а в это время сзади появляются хор и оркестр, солисты. Они занимают свои места, музыканты готовят инструменты, эти звуки тоже присоединяются к шумовому хаосу, но не сливаются с ним. Мы рассматриваем и слышим всё вместе, но — и отдельно. Это и хаос, но и особый порядок, точно отлаженный, срепетированный. «Академизм» не мешает дерзкой игре, а игра таит в себе загадку, предвестие чего-то серьезного. Наглядный хаос различных фактур: лица профессиональных музыкантов — и лица ребят, концертные смокинги — и джинсы, треск лопающихся шариков — и первые звуки настраиваемых инстру-

ментов. В этом веселом и странном увертюрном хаосе — мысль о вечности Искусства, о его свойстве соединять настоящее и будущее.

Почему Анастасия Вертинская получает право вступить в этот хаос как некое ведущее и главное начало?

Я помнил ее желание сыграть Ариэля и кататься на роликах по какой-нибудь большой сцене. В Музее имени Пушкина фактически нет сцены, невозможны ролики, но какой-то камертон к нашей «Буре» мне был дан именно Вертинской. Как хорошо, когда актера не сковывают академические привычки и ему еще хочется хулиганить и фантазировать! У Вертинской легкая, изящная фантазия. Она вообще очень изящная актриса. Это внутренняя грация, не только внешняя. И это очень смелая актриса, она не боится резких, неожиданных предложений. Почему в итоге именно она у нас играет Просперо? Да потому, что все мало-мальски пригодные к этой роли актеры-мужчины по разным причинам отпали. Нет худа без добра — мы стали изобретательнее и смелее. А почему, в самом деле, не решиться еще и на такой шаг — Вертинская сыграет и Просперо и Ариэля? Мы найдем ей способ «раздваиваться» на глазах у зрителей, переходить из роли в роль, намеком обозначая этот переход.

Она делала это в итоге мастерски, прекрасно. И в голову не приходило, что Просперо обязательно должен выглядеть мужчиной, — ничего «мужского» не было в Вертинской. Она лишь актерски убрала в себе реальную женщину — короткие волосы гладко очертили голову, черный легкий плащ и черное трико сделали театрально-абстрактной фигуру. Остальное было делом отточенного актерского мастерства, которое в этом качестве Вертинская, кажется, еще не демонстрировала. Она нашла какие-то свои, особо властные интонации для Просперо и свои, лукаво-детские — для Ариэля. Эти два существа то сливались в актрисе, то разводились ею в разные стороны. Просперо звал Ариэля на помощь — голос Вертинской

замечательно звучал под куполом Белого зала, и казалось, что это действительно один волшебник зовет другого. Именно тут, в соседстве с музыкой и с ее помощью, они вдвоем могут творить свои чудеса.

Такое представление не требовало строгой последовательности событий, которая непременна в пьесе. Весь художественный строй спектакля — импровизация, построенная на смещениях, повторах, отклонениях от сюжета. Тут возникает свой музыкально-поэтический сюжет, как бы извлеченный из шекспировской «Бури» или, напротив, наложенный на нее. Зрители явно не помнят пьесы — и не надо. Важно передать ее суть и очаровать загадочными отклонениями и раздвоениями. В данном случае это можно, потому что музыка тоже строится на отклонениях от темы, разработках ее, повторах мелодий, смене звучания инструментов и т. д. Тогда линию любви можно свести к двум сценам и дать сыграть их двум разным молодым парам. Первая играет начало любви — знакомство, мгновенно вспыхивающее единение. Как в «Ромео и Джульетте». Вторая пара — другой, такой же вечный, всегда сопровождающий юную влюбленность момент. Это любовный поединок, в котором страстная нежность разжигает отношения до ссоры, и вот уже за спиной девочки — бурно поддерживающая ее толпа, а за спиной юноши — другая толпа... Все это умиряет музыка. По мановению чьей-то руки она возникает — и рождается любовь, а потом стихает ссора. Музыка творит чудеса в этой «Буре», а Просперо как бы и творец этой музыки и подвластен ее законам.

Три раза в это зрелище вступает реальное зло — это монолог раба Калибана, диалог заговорщиков и поединок Калибана с Просперо. Мы не будем прибегать ни к какому гриму, ни к каким бытовым приметам. Вертинская, слушая монолог Калибана, появилась в проходе, держа в руках тяжелую веревку, и, дав рабу свою отповедь, ловко набросила петлю ему на шею. Эта яростная физическая схватка

мгновенна и достаточно страшна. Рабство неискоренимо, Шекспир (и Просперо) презирают эту стихию, но воспринимают ее как данность. Сцена укрощения раба — неожиданный и жесткий штрих в образе Просперо. Но он нужен.

А потом будет разыграно торжественное действо, его по сигналу Просперо сотворит музыка — в честь счастливых влюбленных. Просперо в прощальном монологе скажет, что он всех отпускает на свободу, и бросает свой волшебный жезл. Все, что мог, он сделал. Никаких поучений, никакой морали. Ариэль отпущен на свободу. В финале звучит его драматическая ария. Ее поет необычайно высокий, неземной красоты альт — волшебный дух отлетает с Земли, прощается с земными страстями. Он — свободен.

А все участники представления вместе с Вертинской усаживаются тесной группой на помосте и легким покачиванием сопровождают этот музыкальный финал. Смиряются волны, смиряются люди. Звучит только голос Ариэля.

Я никогда не ставил таких спектаклей. Что-то обдуманное на учебных занятиях, наверное, вошло в эту «Бурю», но закрепила и определила все, конечно же, музыка. Я, честно сказать, не знал до этого музыки Пёрселла. Но какое же, оказывается, наслаждение иметь в работе такого мощного союзника — ему можно верить, и он куда-то поведет, только надо очень внимательно его слушать. Я получал удовольствие, наблюдая, как параллельно нам и рядом с нами работает со своими музыкантами, хором и солистами дирижер Юрий Николаевский. Ах, эта вечная моя мечта о партитуре, о нотах, которые не допускают фальши, о дирижерской палочке, которая обретает власть не потому, что деспотична, а потому, что ей свою власть как бы передоверила музыка... Волшебный жезл.

Несбыточные мечты о музыкальной слаженности драматического театра. Не могу не мечтать об этом, не могу не стремиться к этому.

«Буря» была поставлена чудом — безо всякого особого расчета. Она прошла два раза, всего два представления. Кончилась программа «Декабрьских вечеров» — кончилась и наша «Буря». Ее снимало телевидение. Потом размагнитили пленку. Как будто прекрасная бабочка пролетела — и исчезла...

Надо обязательно поставить «Бурю» в театре. Совсем по-другому. Нужно придумать по-другому и бурю и корабль. Найти исполнителей на все роли, кроме Просперо, — не проблема. Увы, это так же легко, как найти актера на роль Лаэрта. Нет Гамлета, вот что плохо. И нет Просперо.

Нужен актер-аристократ. Актерский аристократизм — это не только «порода», хотя, когда есть такая «порода», как у Вертинской, это замечательно. Кстати, это во многом и позволило нам не чувствовать себя в Пушкинском музее дворняжками. Но актерский аристократизм — это еще и количество разнообразных знаний, переработанных глубоко внутри. Это жажда знаний, которая формирует и облик человека и образ жизни.

Может быть, тут не вполне уместно слово «аристократизм», но для меня оно почему-то удобно. В нем — некий идеал. Тем более что сам я себя не чувствую аристократом. Все мы в разной (или в равной?) степени оторвались от аристократизма и извратили представление об этом понятии. Говорим «аристократ» почти всегда с насмешкой. А почему? Притом, когда вдруг среди нас аристократ откуда-то со стороны появляется, — смолкаем. Присматриваемся — с любопытством и с отчужденностью. Отчуждение от аристократизма — чуть ли не в крови. Почему? Почему в сфере искусства не культивировать это понятие, не прививать к нему уважение? Разве лучше культивировать в себе дворовые замашки, уличный стиль поведения,

безвкусицу? Не есть ли все это — приметы того самого рабства, которое хорошо бы выдать из себя?

Аристократизм, о котором я говорю, — это не просто хорошие манеры (хотя и по хорошим манерам мы тоскуем, без них плохо). Это еще и внутренняя манера поведения по отношению ко всему, что на первый взгляд отдалено и чуждо нам. Отдалено географически, непонятно по языку. Мы иногда отталкиваем новые впечатления, не задумываясь, ничего не прочувствовав, как отталкиваем кого-то в очереди. А никакой «очереди» в искусстве нет. Мы не научились той предрасположенности к чужой культуре, которая в идеальном виде была свойственна Пушкину. Оттого так нелегко даются современному актеру и Шекспир, и Мольер.

Однажды я попросил своих студентов прочитать пьесу Уайлдера «Наш городок». Они не видели спектакля, который в свое время произвел на нас такое сильное впечатление, — американский театр привез его в Москву. Это была работа режиссера Шнайдера, театр назывался «Арена Стейдж». Играли американцы в новом мхатовском здании на Тверском бульваре. Оно громоздкое, несколько нелепое, и его трудно согреть со сцены каким-то теплым художественным впечатлением.

Но американцы это сделали. Не помню, как этот спектакль анализировали в прессе, но был повод поговорить о том, что некоторые устойчивые взгляды ошибочны. Например, мы привыкли считать, что наше искусство — самое сердечное и душевное, что именно наш Станиславский открыл тайну «жизни человеческого духа» на сцене и т. д. А американцев мы привыкли поругивать за голливудскую роскошь и холодноватое деловое ремесло. Все эти привычные, прописные истины весьма относительны. Не знаю, сокрушал ли Шнайдер какие-то традиции или продолжал их, но «Наш городок» был одним из самых сердечных и

мудрых спектаклей, какие я видел. Притом что в нем не было невероятных актеров, которых видишь в лучших американских фильмах. Не было и никакой особо эффектной режиссуры. Не было никакого «американизма», который, как мы привыкли о нем думать, ослепляет, но не греет.

Американский театр дал нам урок сердечного искусства, далекого от всякой шумихи. Лично я проплакал весь спектакль, с первого появления человека, который у автора назван Помощником режиссера, и до последней минуты. На сцене все было очень реально: провинциальный городок, две семьи, обычная жизнь. Но с первых слов Помощника режиссера стало понятно, что эта жизнь уже куда-то ушла, ее нет. Пожилой человек рассказывал о своем городке и его жителях, ходил по сцене, но его почему-то не замечали другие действующие лица. Они никак не соприкасались с ним, а он не касался их, хотя было понятно, что он очень любит этих людей и прекрасно знает все мелочи их быта. Быт — самый обыкновенный (кухня, дом, школа, взрослеют дети, свадьба и т. д.), никаких социальных взрывов, все мирно. Но что-то пронзительное и тревожное было в этом мирном течении жизни. Какая-то тайная мысль автора руководила его неторопливостью. Именно неторопливость завораживала. Я не читал пьесы и не знал, чем и как это все обернется. Да и чем может обернуться этот мирный быт? Войной? Какими-нибудь распрями? Вряд ли. Ничто не предвещало даже тех потрясений, которые, мы знаем, бывают в американских городках. Ничего этого и не было. Было только одно: нас заворожили чудом самой обыкновенной жизни, а потом показали, как она коротка. Вот и все.

Я предложил моим студентам не просто прочитать пьесу Уайлдера, а подумать, не взять ли ее для работы.

«Какая-то не родная пьеса,— сказал один студент.— Не пронзительная. И ролей интересных нет. Хочется сыграть чью-нибудь судьбу, а здесь только какой-то туманный общий смысл».

Второй стал рассуждать о том, что бытовая вязь у Уайлдера в конце, конечно, взрывается смыслом, но до конца целых два акта — на чем их держать? Что в них играть? Может, надо как-то изменить композицию? Начать прямо с финала, чтобы «дать по мозгам» зрителю, а потом уже играть остальное? А потом можно повторить финал, слегка видоизменив его...

Третий студент стал глубокомысленно размышлять о том, что жизнь — это, разумеется, некий конвейер, об этом конвейере и написана пьеса, не случайно ее написал американец. Кто-то еще добавил, что психология Уайлдера погружена в быт, а я-де их (студентов) всячески отвлекаю от быта, так что они даже и не умеют этот быт создавать.

Одним словом, интереса пьеса не вызвала. Я еще раз почувствовал, как трудно проложить для молодого человека ту тропинку, которая должна стать для него привычной. Это тропинка, по которой идешь к смыслу, к сути.

Перед этим уже были отрывки из «Утиной охоты» Вампилова. Довольно долго плутали вокруг и около, пока не стало ясно, что пьеса — о пустоте, которую нечем заполнить. Если этого не понять, любой отрывок будет тоже бытовым — и только. У Вампилова за бытовой тканью — своя тайна. Своя огромная драма жизни. У Уайлдера — это другая тайна, иной художественный ракурс. Он в данной пьесе совершенно особый, даже сравнить его не с чем.

Ну как его разгадать? Как поймать этот ни на что не похожий тон, как понять, почему именно этот тон автор выбрал? Есть вопросы, на которые не ответишь точной, жесткой формулой. Но они встают, им надо дать возможность встать в сознании. Я читаю Уайлдера и думаю — что есть жизнь и что есть смерть. Это — не хорошо и не плохо. Это — данность. Только жизнь — данность *чарующая*. Секрет пьесы именно в этом. Поток прелестной, сверкающей, наивно-прекраснодушной жизни. Такой, какой она представляется, когда мы вспоминаем детство, маму, свою детскую кровать, почтальона, первую влюбленность, то

есть когда все это берется в одном прекрасном слове: *жизнь*.

Вот мальчик увидел в окне собаку, а мама оттащила его от окна — и все. Короткое, мгновенное воспоминание, где все хорошо. На сцене это очень трудно передать. Станиславский сумел это сделать в «Синей птице». Тарковский передал это в «Зеркале». Феллини во многих фильмах вдруг касается именно этого. А трудно потому, что из сложного хитросплетения жизни берется только сердцевина, где самая суть и ничто еще не замутнено. Режиссер (или автор) тут как поэт, он находит мгновения, извлекает их из своей памяти и воссоздает, оберегая их чистоту, прозрачность. И вдруг оказывается, что все помнят это — как торопиться в школу, а на столе остался невыпитый кофе... Или — бежит женщина по аллее в каком-то невероятном платье, оглядывается, а в траве кто-то сидит... Что это? Мгновения жизни. По странной прихоти нашей памяти именно эти мгновения почему-то остаются в нас как знак того, что все кратковременно, все неизбежно исчезает.

Сверкающая, прелестная живая жизнь имеет конец. А смерть — это вечность. Когда думаешь о подобных вещах — это осознание бытия. Тогда вдруг задумываешься о драгоценном даре — жить.

Трудно создать существо той жизни, в которой получаешь удовольствие от утреннего умывания, от завтрака, от того, хочется идти на работу или нет. Собственно, это и есть *мелодия жизни*, она прозрачнее, чем тела и интонации актеров. Но если не понять, что она есть, — непонятно, что слушать, где искать. Надо, например, выйти к столу детьми, то есть в собственном поведении найти незамутненность. Вспомнить эту незамутненность — ведь она была. Не бытовизм, но очарование — человеком. Так целых два акта, а потом — стоп. Вечный покой. И фантазия, то есть возвращение умершей девушки назад, в тот дом, где она жила, к людям, которых она любила, а они любили ее. Она вернулась — и ее объял ужас от того, что

жизнь движется без нее, она (жизнь) так закодирована, что бесконечно идет, движется...

Мы не слышим, как растет трава. А Уайлдер, кажется, слышит. Он чувствует, то есть слышит и видит, тончайшие переливы, перемены, которые есть движение жизни. Доступное одному человеку движение — мимолетно, стремительно, и оно закончится. Жизнь мгновенна.

Я рассуждал вслух обо всем этом, глядя в глаза студентам. Иногда чувствовал, что перехватывает горло, не могу говорить. Тогда я делал вид, что смотрю в окно и ищу точное слово.

Когда я замолчал, один студент сказал, что ему в пьесе не хватает драматизма.

Но ведь драматизм бывает разный. Одно дело — шекспировские страсти и взрывы. Совсем другое — мысли и чувства Уайлдера. Его структура, если ее выявить и понастоящему воссоздать на сцене, — не менее драматична. Но тут свои изгибы проволоочки, и даже сам металл, из которого сделана проволоочка, особый. Мальчик стоит на подоконнике, входит мать, мальчик слегка покачнулся, еще не упал, а мать уже крикнула... Это уже изгиб проволоочки, и даже не один. Такая кардиограмма — по всей пьесе. Надо воссоздать ее так, чтобы от любого зубчика замирало сердце. Но нигде не нажать, не надавить. И тогда чужая жизнь станет твоей, тогда приоткроет себя тайна жизни и тайна искусства.

В ответ на все это я услышал, что мое восприятие пьесы совсем иное, чем у них, у студентов. Что восприятие мое основано на умилении жизнью. «Где нам брать это чувство, если его у нас нет? Жизнь нам его не дает», — возражали мне молодые люди.

Что я мог им сказать? Говорил, что это вовсе не умиление. Это, может быть, ностальгия. Очень конкретное чувство. Оно знакомо каждому, только люди его в себе затаптывают. Я не верю, что нас так разделяет возраст. Дело не в возрасте.

Нужно разрабатывать в себе самые многочисленные и разные способы восприятия жизни. Иначе — глухота. Современный человек слишком многим оглушен и ослеплен. Он теряет способность воспринимать оттенки. Такова болезнь конца века. Но если искусство в целом потеряет это — тогда катастрофа. Нельзя в самом себе заглушать тоску по нормальной, естественной жизни. А эта естественная жизнь состоит из тысячи мелочей — вот и в пьесе Уайлдера как бы тысяча больших и маленьких кочек, по которым каждый день идешь. И пьеса зовет быть внимательным к каждому дню жизни.

Вы говорите, что нет драматизма, нет характеров. Есть ли характер у Помощника режиссера? Тут не нужна характеристика, но нужен *характер автора*. Это мудрый и объективный реставратор — из города, которого уже нет. Из Помпеи... Его сценическое существование почти призрачно. Это так: я не упираюсь в вашу плоть, а вы, общаясь со мной, проходите сквозь меня. Я реставрирую жизнь, которой уже нет, людей, которых уже нет... Это так грустно! Но при том я могу и шутить, ведь шутки, смех, радость — все это *было* в нашей жизни! Я это знаю, пережил и могу кое-что вам рассказать. Идет восстановление прошлого, рассказ из небытия, обращенный к тем, кто в этом маленьком городке или в других, может быть больших, городах еще имеет счастливый дар жить...

Ностальгия — это тоска по тому, чего нет. Чувство острое, иногда болезненное, но очень человеческое. Мне кажется даже, что оно — одно из созидательных чувств, то есть необходимых человеку, чтобы жить.

Немирович-Данченко когда-то дал классическое определение «Трех сестер»: тоска по лучшей жизни. Было принято считать, что он имел в виду будущее. Кто-то недавно саркастически пошутил, что Немирович в 1940-м году имел в виду совсем не будущее, а прошлое, прошедшее.

Так или иначе, по лучшей жизни — будь она в прошлом, в будущем, в детстве, в краткие счаст-

ливые моменты — человек всегда тоскует. Это тоска по *нормальной* жизни. Тоска возрастает и обостряется, когда возрастает ощущение окружающей тебя ненормальности.

Вот где обнаружился водораздел между мной и студентами.

Призывать ли их к моему мироощущению или оставить в покое? Уайлдер от них, видите ли, далек, нет в нем драматизма. Договорились ведь до того, что «не родная» это пьеса. Забаррикадировались.

Самое страшное, когда ты взялся кого-то выращивать, — вырастить узколобых головастиков. Я говорю даже не о том рационализме, который всегда мешает актерской профессии, а об отсутствии сердечности. О нехватке широты взгляда — и на искусство и на жизнь. Впрочем, может, и правда, все дело в возрасте? Тогда подождем.

Я почему-то всегда был убежден, что во мне умирает хороший педагог. Преподавал на режиссерском факультете в институте лет пятнадцать назад и с тех пор все думал: как же это меня не приглашают на преподавательскую работу, ведь я же врожденный педагог! Сколько мыслей, сколько навыков я внушил своим актерам, с каким разным актерским опытом имел дело, — ведь все это в каком-то очищенном и вновь обдуманном виде я могу передать молодым, разве не так? Теперь, когда меня наконец позвали в ГИТИС и прошло уже более трех лет обучения, я вижу себя совершенно в ином свете.

Мои студенты живут разобщенно, единая художественная вера не объединила их. Ничто не объединило их и человечески. Роковым образом их коснулось «время разъединений». А когда-то я думал, что из этих ребят организую свою студию. Чтобы было куда уходить, отдыхая от напряжения театра. Чтобы видеть глаза верящих мне и ждущих меня. Чтобы шутить вместе, но одновременно и

делать что-то серьезное, не боясь рисковать, не думая ни о каких запретах и трудностях.

Видимо, я мечтал о несбыточном. Потому что реальная жизнь, крайне сложная и противоречивая, точно так же окружает молодых студентов, как и актеров-профессионалов. Лишь на короткое время влияние этой жизни как бы отступает — под напором человека, который этому влиянию (чаще всего пагубному) способен противостоять. Я только на репетициях (и то не всегда) держу актеров в своих руках, но трачу на это всю свою волю и все силы. Точно так же, только на уроке (и то не всегда), я держу внимание своих студентов. Остальное время те и другие, и актеры и студенты, — вне моего поля зрения, под множественными другими влияниями. Во время урока (как и во время репетиции) огромное количество сил тратится на спор и борьбу с тем, что в словах иногда и не формулируется. Просто внимание человека уходит в сторону — и все тут. Отвлёкся ли он подобно ребенку, которому наскучила игра, или к общей «игре» уже не может быть привлечен по более серьезным причинам, — это вопрос сложный. Каждый человек тут — загадка. Но режиссер обязан ее разгадывать каждый день. Мне казалось почему-то, что мальчики и девочки, которые с самого начала, с первого же дня обучения будут, что называется, у меня под боком, — это тот случай, который многим загадкам облегчает решение. Выяснилось, что это не так.

Плохо ли, хорошо ли, но я учил их чему-то, во что верю сам. И вот теперь среди них найдется всего три-четыре человека, которых я хотел бы забрать в театр. Забрать с собой, чтобы там, в театре, была какая-то молодая, пусть маленькая, но надежная опора, которую не разрушили бы разного рода внутритеатральные болезни. Всего три-четыре человека...

Может быть, все это нормально и нет повода печалиться? В конце концов, ни у одного режиссера нет большой группы преданных ему актеров, тем более — молодых.

Есть зависимость, есть (у опытных, немолодых) привычки, есть, разумеется, и человеческие привязанности. Есть, наконец, надежды и некоторый деловой расчет. Все это в порядке вещей и отражает обычные отношения между актерами и режиссером. Видимо, я мечтал о чем-то необычном. О чем-то, что противостоит «обычному».

Меня не расстраивает то, что сейчас я не вижу у молодых людей основательности художественных взглядов. Меня расстраивает то, что этих взглядов вообще нет. Мне слишком часто предъявляют некое жалкое подобие «собственных взглядов» — потому я все это и говорю. Предъявлять стали со временем — на первом курсе этого не было. Была очаровательная наивность, свобода. Было бездумное желание во что-то поиграть. Я противопоставил этому только одно — *труд*. Ту самую работу над собой, о которой говорил Станиславский и о которой мы, вслед за ним, привыкли что-то болтать, чаще всего не вдумываясь в собственные слова. В итоге мне поверили и пошли за мной единицы. На одной руке хватит пальцев, чтобы их пересчитать. Настоящий труд большинству оказался чужд. Даже — враждебен. Я вижу, что к моей возрастающей требовательности (а как она может не возрастать, если идет время, идут годы), к этой требовательности большинство относится как к личному проявлению моего характера, и только.

Чему же, собственно, я хотел научить? Я часто спрашиваю себя об этом.

Прежде всего, — я уже говорил об этом, — хотелось научить их ненависти к чему-то, что сам ненавижу. (Я мог бы начать с любви, но в данном случае одно рядом с другим, вплотную.)

Говорят, что ребенок, пока не дотронется до горячего чайника, не понимает, что такое *горячее* и почему это горячее — опасно. Он бесстрашно тянет руку, а потом ее отдергивает. И это уже какой-то опыт. Вот я и хотел, чтобы мои студенты прежде всего знали, от чего надо

отдергивать руку, что надо обходить стороной, где — опасность.

Для нас такой опасностью всегда является дилетантизм, любительщина. Это понимал Станиславский, он это чувствовал всем своим существом и именно с дилетантизмом всю жизнь яростно сражался. Победил ли он? В пределах старого Художественного театра — да. И это была такая победа, перед которой меркнут достижения и победы всех остальных режиссеров. Потом, после смерти Станиславского, вступили в действие многие силы, разрушавшие и в конце концов почти разрушившие реальное, конкретное дело его жизни — его театр. Это говорит не о слабости Станиславского, но о серьезности враждебных искусства сил, которые никуда не исчезли и не исчезают, но множатся и, видоизменяясь со временем, всегда сплачиваются. Притом что нередко, как говорится, не знают друг друга в лицо.

Сегодня театр стоит не на том фундаменте высокого профессионализма, который когда-то закладывали Станиславский и Немирович, а на непрочной, размытой многими водами основе. Это даже не основа, а какая-то неплодоносная, нередко отравленная или совсем высохшая почва. Другим словом, нежели *дилетантство*, я ее назвать не могу. И тут происходит странный союз: сверху — размытые, стертые критерии, в которых хорошее путается с плохим, профессиональное с любительщиной, а снизу — та же убогая любительщина, не одухотворенная ни большой идеей, ни значительным содержанием. То, что сверху, смыкается с тем, что снизу. Одно в другом находит поддержку. Разорвать этот союз трудно. Но разорвать его необходимо, другого выхода у искусства попросту нет. Иначе оно задохнется и погибнет вовсе. Волей многих обстоятельств, о которых не ведал Станиславский, театр отброшен куда-то вниз — к тем ложным представлениям о профессии, которые восте когда-то в нем бытовали и с которыми Станиславский вступил в борьбу.

Скажи сейчас первокурснику: сыграй Гамлета, и он с легкостью лихо сыграет Гамлета. Но что это будет за ужас, что за безвкусица! Это будет или претенциозность, или беспомощность. А чаще всего — смесь того и другого. Только для претенциозности сегодня больше оснований, потому что и тот стиль надоел, и этот уже видели, и тот старомоден, и этот вроде бы тоже набил оскомину. Но ведь дело не в стиле, не в том, что якобы когда-то было. Надоело это — давай совсем другое! Сейчас все можно — так давай! И вот молодые «дают», оставаясь убогими дилетантами. А мы, которым по разным причинам надоел наш старый театральный опыт, мы этот уличный дилетантизм готовы поддержать как некое свежее слово.

Дилетантизм бывает разным — иногда робким, а иногда наглым. Иногда он не претендует на место в профессиональном театре, а иногда это место агрессивно завоевывает. Иногда он себя ничем, кроме как «самодеятельностью», не именует, а иногда находит таких мощных покровителей, что только держись. Сегодня существует целая огромная армия дилетантов. И если студент выходит из института с тем, с чем пришел, — можно считать, что в полку дилетантов прибыло.

Как трудно, оказывается, убедить молодого актера в том, что, прежде чем сыграть Гамлета, нужен анализ, нужно высокое мастерство вчитывания в текст, нужна способность разгадывать и угадывать, то есть развитая интуиция. А затем еще нужно умение отбирать краски. Нужна художественная вера. Это может прозвучать высокопарно, или слишком общо, или быть понято как призыв к какому-либо одному направлению в театре. Но я говорю совсем о другом, употребляя слова «художественная вера». Мне хотелось и хочется убедить молодых только в том, повторю, что нужен анализ, нужно умение вчитываться в текст, нужно понимать разницу между пустотой и содержательностью, богатством оттенков и вульгарной прямолинейностью. Вот, собственно, и все.

Большинство самостоятельных студенческих работ, которые приходилось видеть вначале, строилось на случайности. Все придумывалось, как говорят, «от балды». Или от случайных полужнаний. Где-то что-то слышал, что-то читал, что-то видел, в чем-то был полууверен и вот уже зачем-то полез на столб, произнося при этом «Быть или не быть». Масса «фантазии», уйма «выдумки»! Огромное количество всяческих дополнений и обрамлений. Как будто в сверхалюповатой, разухабисто сделанной раме показывают жалкую, плоско нарисованную картину.

Бывало и нечто противоположное по внешнему виду — ни рамы, ни картины. Просто кто-нибудь выходил и стерто, скучно читал — стерто говорил, стерто воспринимал.

Почему я и начал с ненависти — мне казалось, что надо прежде всего выработать в студентах какую-то безразличность ко всей этой ерунде.

Но, вероятно, я делал это недостаточно убедительно, ибо большинство ребят как не отличало дурное от хорошего, так и не научилось отличать.

Для себя все виденное я делил на две категории: «под реализм» и «под фантазию». Надеюсь, понятно, что и то и другое слово я употребляю в определенном смысле, специально снижая их смысл. Первая категория — бедная, убогая. Жалкий намек на жалкую психологию. Вторая категория чаще всего — баловство, иногда забавное, только уж очень детское, драмкружковское. Правда, вдохновенное тем, что сейчас «все можно».

Подавляющее большинство пьес состоит из диалогов, и никуда не денешься от необходимости разгадать эти диалоги, понять, на каких законах каждый из них держится. А детская фантазия, минуя эти законы, приделывает к диалогам лишь забавные виньетки. Она украшает текст, вовсе в нем не разобравшись. Так, впрочем, часто случается не только со студентами, но и с достаточно взрослыми художниками. Особенно в последнее время я вижу нашествие

этого «украшательского» театра — украшательской режиссуры и увлеченных детскими забавами актеров. Пошли в ход термины «коллажное мышление», «сюрреализм», «метафоризм» и т. д., между тем как внутри такого явления — *пустота*.

Я бы хотел привить своим ученикам ненависть к пустоте. Еще и потому, что пустоту, если кому-то это понадобится, можно заполнить каким угодно содержанием, то есть направить в какую угодно сторону, может, и в самую страшную, бесчеловечную. Вот и получается, что опасность дилетантизма гораздо серьезнее, чем кажется на первый взгляд. Незаполненность содержанием в нашем деле — *сигнал общественной опасности*, если уж расширять этот разговор. И возникает опасность там, где профессия только еще начинается, только складывается какое-то о ней представление.

Прекрасная вещь — свобода! И вот один студент показывает мне отрывок из «Утиной охоты».

Зилов выползал на сцену голый, в одних трусах. За ногу у него был привязан шнур, на котором тащился телефон. Зилов еле дотягивался до магнитофона и включал его. Оттуда доносилось монотонное чтение авторских ремарок. Я смотрел на все это со смешанным чувством. С одной стороны, восхищала детская смелость и бесшабашность. Ползать голым на грязном полу — какой актер на это решится? С другой стороны, я испытывал чувство жалости: вот это считается фантазией?! Ведь раскованность, свобода должны выражаться прежде всего в дерзком осмыслении материала, размышлял я. И тут же думал — как бы не испугать, не надавить слишком на молодого парня. Ведь надо очень осторожно разобраться в том, что он понимает под свободой и т. п. Осторожно, безо всякого нажима разобраться и дать человеку повзрослеть.

Но проходило время, а студент оставался при своем понимании раскованности, сколько я ни спорил с ним, ни ругал и ни высмеивал его. Он был убежден: то, что я

прошу у него,— это все он умеет и это неинтересно. Интересно ему именно то, что он делает. Я был и ласков, и резок, но ничего не помогало.

И так не с одним, так со многими.

Уже на последнем курсе кто-то захотел показать мне «Мизантропа». Шепнул перед показом, что решил вывести «Мизантропа» на улицу. «Интересно»,— подумал я и вспомнил, как Станиславский перенес действие «Женитьбы Фигаро» на задний двор и одним махом, одним гениальным жестом дал новое решение старой пьесе. Но уличный «Мизантроп» выглядел так: несколько мальчиков, откуда-то приглашенных, пришли с гитарами. Они пели. А рядом происходило неизвестно что. Вернее, ничего не происходило, потому что никакой мысли в этом представлении не было даже в намеке. Вот и вся «улица». В общем, действительно — *улица!* Она удручала, как иногда удручает неубранная, бесхозная современная улица.

Кстати, когда на Таганке родился «Добрый человек из Сезуана», мы радовались тому, что уличная брехтовская эстетика так празднично вступила на сцену и омолодила ее. Только, кажется, не все поняли, что это именно *эстетика*, то есть некое преломление «улицы» и всего «уличного» — преломление, перевод в искусство. Не все поняли это и в Высоцком. Не поняли, с каким ощущением изящного он работал с «уличным» материалом. Оттого даже ранние его песни мы слушали с радостью, с чувством открытия, а не какой-то фиги в кармане. Все дело — в высоте собственной позиции. Может, эта высота поначалу не осознается и многое строится на равенстве — на равенстве «улицы» и художника. Но потом художник неизбежно нащупывает, находит свое место — и оно, ручаюсь, вне «улицы», над нею.

Однажды один из студентов предложил мне познакомиться с современным искусством — с новыми картинами, авангардной музыкой и т. д. Я сразу заинтересовался, но потом увидел, что студент этот чуточку пьян. Шли дни, я

ждал, что он вспомнит о своем предложении. Он не вспомнил.

Мне кажется, молодому человеку все время настойчиво, воинственно вбивают в голову одно весьма неконкретное слово: современность, современность, современность... Этим словом ему буквально забили все клеточки мозга. Он является в театр или читает критические статьи и всюду слышит: современная пьеса, современная роль, современный человек, современные ритмы...

Как расчистить ему голову от всей этой привычной словесной шелухи? Как сделать так, чтобы он сам, самостоятельно подумал, что же это такое — современность и в каком смысле, на каком основании он, молодой человек, представляет в искусстве от имени этой современности.

Что это такое, он не знает. То, что он молод, — факт. Но само по себе это еще бесконечно далеко от того, что в искусстве современно. Чаще всего молодой человек бречит на гитаре то, что современно было лет тридцать назад. Но знает об этом не он, а тот, кто чуть постарше и поумнее.

Кроме того, есть в нашем искусстве — во всяком случае, в музыке, в литературе, в живописи — многое, что еще обнаружит и утвердит свою современность, как утвердил ее Шостакович. Тогда в театре (вполне возможно — молодыми силами) вдруг откроет глубокое, новое содержание такой «несовременный» автор, как, скажем, Шекспир.

Как-то, принимая абитуриентов, поступающих на заочный режиссерский факультет, я придумывал, что бы такое спросить у них, чтобы услышать интересный ответ. Не придумал ничего лучше, как спросить о сквозном действии и сверхзадаче Гамлета. Услышу все-таки, что молодые люди думают о Гамлете. А заодно о таких терминах услышу, как «сквозное действие». На всякий случай постарался сам себе ответить на эти вопросы.

Почти все отвечали как-то воинственно. Что, мол, Гамлет мстит за отца или что-то в этом роде. А один из поступающих сказал, что на роль Гамлета надо найти актера-супермена, потому что только такой актер сегодня может выразить современный смысл пьесы.

Я же почему-то думал, что сквозное действие Гамлета — познание мира. Шекспир посылает в Датское государство человека, который как бы еще не сталкивался со злом. Гамлет в каком-то смысле ребенок, он — чист. И вот каждый из жизненных поворотов открывает для него мир. Если так смотреть на пьесу, ничто в ней не пропадет, ни одна строчка. Сохранится *содержание* трагедии. Не будет пустот — ни в роли, ни в спектакле.

Итак, после большого перерыва я вновь приступил к педагогической работе и по ходу ее очень реально ощутил своего противника. Это народившаяся в нашем деле (или в жизни) пустота. Она заполняется демагогией, украшательством. Она подменяется всякого рода пижонством и виньетками.

Многие пишут сегодня о такой опасности, как бездуховное существование. Мне бы не хотелось присоединяться к этим рассуждениям. В них слишком много риторического. Тем более что я не теоретик. Просто я на практике встал перед серьезнейшим вопросом. И мое дело — думать о том, как в практической работе лично я могу его для себя решить.

Не переходя на личности

Существует мнение, что я не люблю критиков. Это неверно. Просто у меня такой характер, что я постоянно ввязываюсь в драку с теми, кто, мне кажется, не помогает, а мешает театру. Другие молчат, не хотят портить отношений. Но все испорченные отношения можно забыть в один миг, услышав вразумительную и честную речь критика. Просто очень мало таких речей я слышу, и это досадно. Но, говорят, грядут перемены!..

Когда я был молодым режиссером, у меня был большой круг товарищей-критиков. Возможно, оттого, что все мы были моложе и по-настоящему дружили, мне казалось, что критика в то время играла огромную роль в творческом процессе. Я уважал многих критиков, любил их не только за профессиональные, но и за человеческие качества.

Я неоднократно говорил и писал о том, какое влияние на нас, молодых режиссеров, оказывал такой критик, как Владимир Саппак, и целый ряд группировавшихся вокруг него людей, пишущих об искусстве. Почему именно вокруг Саппака? Он был человеком талантливым, исключительным, добрым, внимательным, милой личностью. Он был тяжело болен, сидел дома, но общаться с ним всегда было наслаждением. Его умные и тонкие высказывания об искусстве все слушали с вниманием. Его окружало множество интересных критиков, которые до сих пор работают в искусстве. Эти и некоторые другие люди определяли тогда, как мне казалось, ход всего искусства.

Я и сейчас хорошо помню статьи, которые они писали. Помню статью Майи Туровской о дурной «испанизации» западных пьес. С тех пор, пожалуй, многие западные пьесы ставятся совсем по-другому. Почти нет этой дешевки, над которой все мы смеялись.

Критика звала вперед, и молодое поколение режиссеров очень к ней прислушивалось. Я знаю, что Олег Ефремов всегда был под впечатлением этих людей, что «Современник» создавался с их участием. Думаю, что и драматург Александр Володин рос и развивался под воздействием теоретических взглядов и дружеской помощи этих критиков. Быть может, это молодость давала ощущение, что есть у нас *общее дело*.

Оно было не только общим, но и *красивым*. Может быть, я ошибаюсь, — не настаиваю на своих впечатлениях, — но у нас, кроме интересов искусства, других интересов не было. Не было подсиживания друг друга, не было групповщины. Не было политиканства. Возможно, те, кто не участвовал в нашей общей работе, оценивали все иначе. Но жизнь доказала, что ведущими стали те режиссеры, которые тогда создавали новое, и те критики, которые поддерживали это новое. Товстоногов, Ефремов, Туманишвили, Львов-Анохин, Хейфец — все, кто сейчас составляет старшее поколение, выросли, поливаемые живой водой из «лейки» этих критиков.

Критики тоже обогащались в общении с режиссерами. Они не были снобистски высокомерными и совсем не считали, что знают все. И вообще не было такого разделения — «они» и «мы». Я всегда считал, что критики так же участвуют в процессе создания моего спектакля, как и актеры, как и я. Вот такая идиллическая картина представляется мне по прошествии времени.

Меня тогда очень многие ругали. То записывали в неореалисты, то в модернисты, то в антимхатовцы. Поэтому не могу сказать, что скучаю по тому времени от-

того, что меня хвалили. И все же мне кажется, что это было время умной театральной критики,— начало 60-х годов.

Хотя и тогда существовала другая критика — та, которая строила свою работу не по критериям искусства. Эта критика в качестве образцов выставляла такие пьесы и спектакли, которые через год исчезали, забывались. Не хочется называть имен, но ведь кто-то же в свое время хвалил ужасные пьесы! И эти люди не понесли никакой ответственности, никак не раскаялись, никак не искупили своего прошлого. Переметнувшись в «другой лагерь», они продолжали писать, забыв о том, что писали раньше.

У таких людей никогда не было (и сейчас нет) *своего* мнения. У них нет эстетического слуха, эстетического вкуса. Эстетический слух ничем незаменим, как и слух музыкальный,— он либо есть, либо его нет. Критикой нельзя заниматься людям, которые не обладают эстетическим чутьем. Есть люди, которые обладают чутьем политическим, конъюнктурным, газетным и разными прочими «чутьями», которыми, возможно, следует обладать. Но только они не критики, так как не знают, что такое чутье эстетическое.

Критика должна быть *этичной*. Этика вообще лежит в основе любого искусства. Сквозь строчки критической статьи виден человек, тип личности. И если он фальшив, лжив, изворотлив,— мне он отвратителен и человечески и профессионально.

Сегодня все очень осложнилось. Дело в том, что в годы, о которых я говорю, была очень ясна смена направлений в искусстве. Она была *наглядна* — потому что в театре все наглядно. Вместо искусства мертвого, в плохом смысле официального, ложного, помпезного приходило на смену другое искусство — более реальное, более живое. Приходили Розов, Володин, создавались «Современник» и Театр

на Таганке. Этот бой тогда был ясным. И распределение сил было ясным.

Сейчас ситуация другая. Где старое, а где новое, понять гораздо сложнее, и потому в критике страшное расслоение. Кто раньше был на передовых позициях, вполне возможно, находится в арьергарде. А те, которые защищали черт знает что, под старость лет стали работать лучше. Я стараюсь не тянуть в настоящее старые свои отношения, я смотрю заново и заново оцениваю людей.

Сейчас, как никогда, развилась личная почва для оценок спектакля. Раньше бой между старым и новым, как я уже сказал, был очень открытым. Теперь нет такой открытости и никто ясно не скажет, что такое старое, что — новое. Многие критики занимаются «светской жизнью» больше, чем своим прямым делом. Они погрязли в кулуарных разговорах и слишком знакомы с закулисной жизнью.

Например, читаю я статью о своем спектакле. Она вся пронизана подтекстом, который, вполне возможно, широкая публика и не поймет. Подтекст ясен тем, кто близко знает меня, мои отношения с актерами, мое сегодняшнее психологическое состояние. Скажем, я поссорился с артистами. Выходит статья о спектакле, который не имеет никакого отношения к взаимоотношениям режиссера и артиста. Однако там будет подтекст: Эфрос сегодня в ссоре с артистами.

Допустим, у меня состояние души беспокойное. Я, как всякий художник, переживаю моменты спада и взлета. Наверное, неправильно, что я этого не скрываю и вслух говорю о своих сомнениях и находках. Некоторым критикам этого абсолютно нельзя говорить, так как они тут же начинают рассматривать мои спектакли только с точки зрения моего плохого самочувствия. Меня начинают отождествлять с героями моих спектаклей. Отождествляют,

например, с режиссером, потерявшим веру, из спектакля «Директор театра». И хотя критик видит мой спектакль хорошо, его внимание к кулуарным делам *мерзко*. Спектаклем я хотел отразить общие явления в искусстве, а не решать какие-то свои личные вопросы.

Ставлю я «На дне». Ситуация изменилась — и общественная и моя лично. Тот же критик пишет статью и рисует меня «наглецом», «изувером» и т. п. Когда читаешь такие статьи, то очень хочется написать оскорбительное письмо критику. Воздерживайтесь от таких писем, не унижайтесь!

Любопытство к тому, что стоит за спектаклем, превращает критиков в сплетников, разносящих слухи, не соответствующие реальности. Получается, что статьи пишутся для своего маленького кружка, чтобы похихикать на кухне. Очень часто этим занимаются женщины или мужчины с женским характером. В мужчинах-критиках оформились черты кухонных сплетниц или светских дам.

Существует еще одна тенденция — критики видят спектакль, замечательно описывают сцены, просто радуешься, но дают такие странные толкования, что только плечами пожмешь. Так, выходят в один день две статьи о моем спектакле «Наполеон Первый». В одной статье критик видит только Ульянова, который, по его мнению, затмил всех остальных. В другой статье написано, что я так «выставил» Яковлеву, что даже бедного Ульянова не видно. И тот и другой авторы статей утверждают, что это и есть мой замысел. Рассуждения о замысле основаны на расположенности одного критика к Ульянову, другого — к Яковлевой. Я же специально пригласил Ульянова, чтобы уравновесить Яковлеву. Яковлева на Бронной — одна, так же как Ульянов — один в своем театре. Я ведь мог и не приглашать Ульянова. Разве не ясен мой замысел, мой художественный расчет?

Свои примеры я привожу только потому, что любой человек моей профессии живет тем же самым. Это не есть моя личная обидчивость. Знаю по этому поводу мнение Волчек, Захарова, Товстоногова. Эти явления — не случайность. Режиссеры заранее предвидят, какой критик их будет ругать или хвалить. Разве так можно и разве это помогает развитию театра? Разве интересно читать нам такие запрограммированные статьи?

Для того чтобы критика могла *воздействовать* на реальный театральный процесс, представители этой профессии должны быть умными, этически безупречными, несуетными. Критика в идеале должна быть выше нас. Сегодня же самоощущение критики («выше режиссера») зачастую не подкрепляется профессиональным мастерством. Начинается «профессорство». Критики знают литературу, знают историю и как бы снисходят до оценок живого театра.

Сложилась ситуация, в которой режиссер и критик не заинтересованы друг в друге. Для того чтобы положение изменить, мне кажется, необходимо критикам более трезво оценивать себя и знать, что мы живем в сомнениях, в напряженном труде и иначе не можем. Мы не выдаем, как считают критики, абсолютных истин. А критики, даже те, кто знает кое-какие организационно-театральные дела, совсем не знают нашей работы, ее мучений.

Однажды у нас в театре было совещание с критиками по поводу одного спектакля. Я выступил с предложением не раздавать оценок артистам и мне, режиссеру, а рассмотреть нашу работу как бы в более широком пространстве: «Представим, что еще неизвестны очертания земного шара. Неизвестны очертания Африки, неизвестно, где находится Япония и какова ее отдаленность от Испании. Посмотрите на наш спектакль с точки зрения летящего в самолете человека. На каком отдалении он от Японии, от работ, допустим, Куросавы, к чему он близок,

каковы его очертания по сравнению с земным шаром?» Я просил вписать наш спектакль в большой мир искусства, определить там его место. Поставить большие вопросы, а не оценивать буквально игру актеров или «концепцию» режиссера. Никто не смог так посмотреть на нашу работу. Нет культуры подобного широкого взгляда. Жаль.

О чем интересно писать сегодня? Да о том, где стык старого и нового. Дело в том, что прогнозы, которые делает критика, с моей точки зрения, часто неверны. Был, например, такой момент: увидели привезенный из-за рубежа спектакль «Игра в бридж» и решили, что новое слово в театре, новое движение в искусстве — это маленькие психологические театры. Хотя очевидно, что совсем не жанр определяет новое. Новым может быть и маленький психологический театр и огромный театрализованный спектакль.

Есть еще одно правило, которое должен знать критик, — если требуешь идеального, то сам должен близко к нему стоять. А если сам пишешь казенно, плохо, то какие бы мысли ни были высказаны, такая критика не может быть действенной.

Есть ряд критиков, которые начинали с активного участия в театральном процессе, а потом в ходе своей жизни как бы разочаровались в театре и стали заниматься чем-то другим. Пишут книжки, не всем интересные, просто спасаются от того театрального процесса, который им не нравится. Это понять можно, но дело в том, что огромное количество актеров и режиссеров тоже не удовлетворены театральным процессом. Однако они каждый день участвуют в нем и стараются сделать его лучше. Они не понимают тех критиков-чистоплюев, которые ни в чем не хотят участвовать. Такие критики перестают быть нужными искусству. Они нужны только небольшой группе людей, далеких от живой и сложной жизни театра.

Ко мне часто приходят журналисты, пишущие о театре. Это очень забавно. Приходит хмырь — малообразованный, нечесаный, неопрятный. Как ни странно, представляет большую газету. Приходит другой — интеллигентный парень. По их облику я могу судить о газете, о редакторе. В первом случае — сомневаюсь, что газета может быть центром культуры, тогда как цель ее — поднимать и поддерживать именно культуру.

Я бы отметил некоторое опрощение, обмельчание людей, которые занимаются вопросами культуры. Ведь помним же мы Маркова, Бояджиева, Анастасьева. Обмельчание — это страшный процесс. Если раньше театральную культуру представлял Станиславский, то теперь — Тютюкин. Критика должна писать об этом, и тогда мы, режиссеры, будем стараться не быть похожими на Тютюкина. Обмельчание, опрощение опасно как во внешнем облике, так и в плане идей, знаний. Плохо, если мы сейчас не знаем того, что знал Станиславский. А люди, занимающиеся критикой, должны знать в четыре раза больше нас, а не в четыре раза меньше.

Короче — *критика должна быть выше нас*. Тогда люди театра будут к ней прислушиваться. Перемены? Вот в отношении критиков какие я хотел бы видеть перемены.

Из театрального альманаха пришло предложение написать о критике. Но только, как было сказано, «не переходя на личности». Затронуть общие вопросы. Но, конечно, с какими-то конкретными примерами. Я написал, но все-таки перешел на личности. А как же — брать конкретные примеры, а на личности не переходить? Это показалось невозможным. Почему не назвать имен тех судей, перед судом которых ты чувствуешь и себя и других не только беззащитными, но ложно приговоренными? Я, конечно же, пустился в полемику. А сейчас перечитал собственную статью, и стало смешно. Вернее, возникла какая-то смесь

грусти и смеха: кому нужна вся эта полемика, кого она исправит? Она только как-то отразит нас и наше время. Пройдут еще годы, и мой внук, прочитав все это, может быть, пожалеет меня, а может, и посмеется. Так или иначе, спустя только два года я уже подумал о том, что, как сказано у Чехова, «грядет на всех нас какая-то буря», надеюсь, освежающая, и уберет она с дороги будущих поколений многое.

Исчезнет, вполне возможно, тип мнительного, затравленного художника, каким я себя иногда чувствую. Всем режиссерам будет предоставлено право ставить то, что они хотят, а драматургам — писать то, что им хочется. Исчезнут и забудутся ярлыки, которыми мы были обвешаны, а в нашей работе куда-то исчезнут штампы. Все будут свободны и раскованны. Образуется какой-то совсем другой тип режисера и совсем другой тип критика. Каков он будет — не знаю.

Но для того чтобы все плохое исчезло, нужно приложить огромное количество усилий. Это я знаю. Нужно в плохом как следует разобраться, потому что одним жестом все это не выкинешь на свалку. Наше время формировало не просто плохих или плохо работающих людей. Наше время формировало определенную психологию. А психология устойчива.

Напрасно я в той статье перешел на личности. Время стирает многие имена. Надо было не спорить с конкретным лицом (тем более что это верный способ нажить себе врага), а задуматься о типах судей, то есть критиков. Устойчивы гены, а не человек. Устойчива психология, взращенная в определенной системе нравов.

Я бы хотел, чтобы исчез или хотя бы потерял свое положение тип критика, который в наши времена писал театральные обозрения.

Сколько таких обзрений мы прочли за всю жизнь! У меня на полке стоят старые номера журнала «Театр» — еще 60-х годов. Иногда от нечего делать я беру их и просматриваю. Всегда номер начинается с передовой, а потом следует обозрение — иногда совсем общего порядка, иногда с конкретным уклоном в какую-нибудь тему. Допустим, о «производственных» спектаклях или о военно-патриотических. Или — так называемое «обозрение театрального сезона». Нет скучнее жанра. Скользнешь по обязательным словам, потом застреваешь на списках имен — сначала на положительном перечне, потом — на отрицательном... Можно проследить, как те же имена перекочевывают из одного списка в другой. Не столько потому, что у другого автора другая точка зрения. Просто конъюнктура несколько сменилась. Когда время проходит, все это так видно! Унылое чтение, надо сказать. Хотя и принято думать (и я сам это говорю), что 60-е годы были в театре оживленнее, чем 70-е. Сейчас на дворе уже вторая половина 80-х, а обозрения все пишутся, пишутся... Тон их, правда, изменился. Авторы позволяют себе некоторые вольности. Они задевают «неприкасаемых», подчеркивают собственную независимость и т. п. Но за всем этим такая прежняя несвобода, такой очевидный комплекс самоутверждения! И такое прежнее равнодушие к нашей работе.

Как сделать из равнодушных людей — неравнодушных? Можно ли надеяться, что циник перестанет быть циником?

Я бы хотел, чтобы исчез тип критика-циника. Он очень опасен в искусстве. Помню, как на первом представлении «Трех сестер» на Малой Бронной, когда мы с актерами жили только волнением премьеры и не предвидели, чем история этого нашего спектакля кончится, ко мне в антракте подошел один маститый «левый» критик и, иронически улыбаясь, сказал: «Огромные буфы у сестер похожи на бюстгальтеры. Что это — сексуальная метафора?» Мне вдруг стало жутко от этого пошлого взгляда,

походя брошенного на спектакль. И я подумал: ну вот, началось. И действительно — началось. Началось с циничного, пошлого взгляда. С кулуарных разговоров, где к маститым всегда кто-то прислушивается.

Когда сейчас я слышу воспоминания о том, какому разгрому наш спектакль подвергся со стороны административного начальства и хранителей мхатовских традиций, я всегда вспоминаю того «левого» критика. Пройдя через разные и сложные времена, он впустил в себя цинизм и, подспудно, глубочайшее равнодушие. Отсюда беззастенчивость в оценках. Этот маститый критик считал себя мастером убийственно иронических суждений, а так как люди не любят подобных о себе суждений, то опасались они и данной судьбы. Следовало бы разобраться в его психологии — хотя бы для того, чтобы понять ее вред, ее растлевающее влияние.

Представьте себе: долгие годы жизни и вращение в самых разных театральных ситуациях вырабатывают в умном и образованном человеке не мудрость, не внутреннее спокойствие опыта, а злую многоопытность, которая скептически ставит под подозрение любые чужие движения. Такой взгляд на искусство лишен чистоты. Он и в других всегда высматривает тоже нечистоту. Начни я тогда как-то оправдываться по поводу покроя чеховских костюмов, — мол, мы ничего «такого» и не думали, — следовало бы рассуждение о «выявлении подсознательного» и т. п. Этот интеллектуальный цинизм — смесь образованности с пошлячеством — достаточно распространен в околотеатральной сфере. Как ни стараешься держаться от него подальше, он все равно доносится каким-то гнилым запахом. Это запах давних времен, давней гнилости, его нелегко выветрить, но и жить в нем — задохнешься.

Сегодня валят вину на чиновников, на бюрократов и администрацию. Но мне более страшным представляется многолетнее психологическое сращивание наших интеллектуалов с этой администрацией. Тут противостояние

было только внешним, а внутри была потребность друг в друге. Все мы знали, что иной начальник просто не в состоянии сформулировать ни устно, ни письменно доводов того или иного запрета. Так кто же их формулировал? Иногда — инспекторы управления или министерства. Топорный стиль этих бумажек и приказов был известен. Но нередко стиль был иным, он определялся как бы даже эрудицией и какой-то особой иезуитской изощренностью. Значит, к бумажке допускался интеллеktуал — его попросту *покупали*. Приближали, так сказать, к начальству. Предоставляли место около начальства. И он цинично, расчетливо на такой союз шел, отдавая свой ум, свое перо в услужение грязному делу.

Такой механизм действовал в нашей критике многие годы. Если он будет ликвидирован, если в театральной интеллигенции победят достоинство и независимость, — прекрасно. Тогда исчезнет тот тип интеллеktуального многоопытного пошляка, который своей многоопытностью способен растлить молодых.

Не «обозрений» сегодня не хватает, а серьезной аналитической статьи хотя бы по одному из важных вопросов. Критикам следовало бы сосредоточиться и разобрать как следует, глубоко и по-настоящему, какой-то один вопрос театральной культуры. Я как режиссер могу назвать таких вопросов по меньшей мере десять. И если статьи будут глубоки и содержательны, буду их внимательно и с уважением читать.

А галопирование по премьерам ничего путного не дает. Ни вчера не давало, ни сегодня не дает. Как бы ни обновлялся стиль такого верхоглядства, как бы ни вбирал в себя новые, пущенные в ход термины, толку от него не было и не будет. «Раскрепощенный» иронический стиль, может быть, кого-то заденет, обидит, обиженный захочет ответить, и, вполне возможно, ему ответить дадут, и он будет

соревноваться с критиком в иронии, но ничего, кроме атмосферы коммунальной перепалки и сведения счетов, все это не создаст вокруг искусства.

Обычная болезнь людей, не умеющих профессионально работать, — слов много, а точности в том, чтобы схватить суть дела, никакой. Когда начинается конкретный анализ, обнаруживается наивность и бездоказательность. «Островский сейчас выполняет очистительную функцию, — пишет автор одного из «обзрений», — он выворачивает то, о чем мы горячо спорим между собой дома».

О чем же мы сегодня спорим дома? Оказывается, о том, «о чем читаем в газетных фельетонах», и потому, мол, зритель смеется на реплику «о железных дорогах, по которым повезут жуликов». Но разве мы об этом горячо спорим дома? Может быть, об этом спорят в тех домах, где жили эти жулики, но ведь не в наших же домах, где жуликов никогда не было! Но самое главное — разве пьесы Островского посвящены этой теме?

Одобрив таким образом появление пьес Островского, критик одобряет и то, что одна из пьес классика поставлена сразу в двух московских театрах, — тоже потому, очевидно, что тема Островского совпадает с острыми газетными статьями. Не хотелось бы мне, как постановщику классической пьесы, заслужить такое одобрение. Тебя, режиссера, погладили по головке, а тебе хочется сбросить эту руку со своей головы. Не надо, лучше не гладьте, мы совсем не для того работаем!

Почему редактор, печатающий такую чепуху, не видит этого и не может сказать критику: приди в себя! Наведи какой-то порядок в своих словах и мыслях, ведь тебя будут читать не холопы, не дураки-чиновники, а художники, те, о ком ты пишешь. Но нет, редактор почему-то ничего такого не сказал. Хотел бы я знать — почему? Потому что работает спустя рукава или потому, что не хочет связываться? Возникает, таким образом, какая-то неразрываемая, достаточно прочная цепочка странного повиновения,

странного отсутствия независимости. Правда, критик как раз уверен, что он независим. Ибо ему позволено. Почему?

Раньше театр получал различного рода министерские циркуляры. В них говорилось, что вот это надо делать так, а вот это — не так. Само по себе это было бы смешно, если бы за этим не следовали всякого рода поступки со стороны инспекторов и начальников. Инспекторы следили за выполнением циркуляров, а начальники — за тем, как следят за этим инспекторы. И если подключалось ко всему этому какое-либо высшее начальство, считающее своим долгом проявлять высшую бдительность по отношению к циркулярам и подчиненным (а подчиненным был прежде всего театр), — тогда быть беде.

Если система действия циркуляров кончилась — прекрасно. Но я сейчас говорю не о ней, а о циркулярном стиле критических статей. А еще точнее — о циркулярном мышлении.

Стиль не существует сам по себе. Говорят, что стиль — это человек. Тогда я думаю: какой же человек сегодня пишет стилем циркуляра? Что это за неискоренимый тип, не устающий указывать нам (ведь уже от собственного имени!), что именно надлежит делать, а чего не надлежит. «Всеобъемлющие» патриотические формулировки, беспелляционные суждения всегда есть результат отсутствия собственной мысли. А эта пустота может быть чем угодно — заботой о национальных ценностях, любой демагогией и т. д. и т. п.

Циркулярный тип критика характерен невероятной самоуверенностью. Колебаться, что-то искать — это, мол, дело художника. А от критика исходит некая истина, в соответствии с которой всем следует жить. Но я, человек, принадлежащий театру, совершенно не хочу слушаться такого критика и не понимаю этих указанных циркуляром законов. Прежде всего потому, что такая критическая

статья — скучна. Указующе-министерский тон разговора с художниками, надеюсь, уходит в прошлое. Во всяком случае, его не имеет смысла брать на вооружение критике. Это не то наследие и не те традиции, которые надо беречь. Напротив, с ними лучше попрощаться, и как можно скорее.

А то ведь под этот тон, под этот суд попадают живые люди. Хорошо еще, если это уважаемые всеми мастера, способные побороться или, что еще лучше, не обратить внимания на циркуляр, попросту выбросить его в корзину. Хотя и мастера ранимы. Им, может, и трудно сломать хребет, но испортить настроение, а значит, помешать их работе — очень даже можно.

Я не о себе сейчас говорю, а о других и поэтому чувствую себя сравнительно легко. Хотя, когда по привычке ставлю себя на место другого, легкость исчезает. Хорошо, если и Товстоногов, и Захаров, и Ефремов не обратят внимания на все эти обвинения и уколы. Но я почему-то обращаю. Даже когда колют не меня. Уж очень грубы эти уколы. Никакого согласия они не вызывают, ни по форме, ни по существу.

«...А оправдались ли наши общие надежды на него как на руководителя главного театра страны? — пишет циркулярный критик о Ефремове. — Посильна ли ноша?» Ах, как легко написать на бумаге такую фразу. И как трудно строить театр. Между легкостью начертания вот таких фраз и тем нечеловечески трудным делом, которое есть «ноша» Ефремова, такая вопиющая разница! Между тем коварный вопрос заброшен в чье-то сознание. «Посильна ли ноша? Оправдались ли наши общие надежды?» Хотел бы я прочитать у того же критика, какими словами он в свое время выражал эти «наши общие надежды», когда Ефремов переходил во МХАТ. Понимал ли тогда, что означает для руководителя «Современника» оставить свой театр, что значит для него новая «ноша»? Мне со стороны видна вся тяжесть указанной ноши, и я, зная МХАТ не только снаружи, но и изнутри, могу лишь с сочувствием

смотреть на то, как живет и работает Ефремов. Я вижу его промахи и неудачи. Я радуюсь, когда вижу его стойкость. Иногда мне страшно за него, иногда я удивляюсь его упрямой мхатовской закваске. Но вопросов, которые так легко публично задает критик, я не посмею задать, не имею права их задавать. Однажды Ефремов в интервью сам рассказал о своих трудностях. Я читал и думал: насколько же рассуждения режиссера понятней, глубже, наконец, *человечней* рассуждений критика. Пытаясь охарактеризовать данный тип критика, я назвал его мышление циркулярным. Но это, в общем, то же, что сказать: оно *бесчеловечно*.

Неужели мы так видоизменились, что уже совсем не можем понять друг друга? Критик не может понять режиссера-человека, режиссер не в состоянии расслышать в статье критика живой человеческой речи. Так как я ежедневно имею дело с актерами и им адресую свое слово, я обязан думать о том, чтобы меня слышали и поняли. Но если критик этим совсем не озабочен,— зачем он?

Еще хотелось бы, чтобы в прошлое ушел критик, который почти всегда зол. Бывают, конечно, спектакли, на которые невольно приходится злиться. Но постоянно пребывать в состоянии злобы или раздражения вряд ли полезно. Это как-то ослепляет человека, застилает ему зрение.

Самого себя со стороны не видишь, поэтому легко обвинить в слепоте другого. Есть, допустим, критик, который всегда раздражен мной. Я начинаю читать любую его статью и уже жду, что попадет именно мне. Тут ничего не могу сказать, потому что, возможно, я таков, каким *кажусь* этому критику. *Но вот статья о спектакле совсем другого режиссера, и у меня появляется возможность сравнить этот спектакль с его оценкой. И тогда я понимаю, что дело вовсе не во мне, а в том, что давняя и постоянная привычка критика, скажем, к так называемому героиче-*

скому театру, любовь к монументально-патетическому стилю, романтизму давних лет и прочим подобным вещам — все это застилает зрение, мешает оценить то свежее, что где-то пробивает себе дорогу.

Только поэтому я говорю в данном случае о типе критика.

В Грузии есть очень хороший режиссер — Михаил Иванович Туманишвили. Это не только прекрасный режиссер, это удивительная личность. Все, кому приходилось видеть его спектакли или встречаться с ним самим, уносили в душе что-то светлое. Когда-то он руководил Театром имени Руставели и вырастил там большую группу людей, являющихся сегодня гордостью грузинского театра. Потом он возглавил (вернее, создал) другой, маленький театр, состоящий из его новых учеников. Там вот уже несколько лет царит дух настоящей творческой лаборатории. О такой лаборатории мечтает, наверное, любой мастер. И любой знает, как нелегко именно такой театр создать, а потом удерживать в нем соответствующую атмосферу.

И вот этот коллектив поставил мольеровского «Дон Жуана» и привез в Москву. Когда-то я тоже ставил эту пьесу и не один день ее обдумывал. Иногда трудно отрешиться от собственных видений. Но с каждым мгновением спектакля я понимал, что в искусстве нет ничего раз и навсегда установленного. И что, в частности, Мольер каждый раз дает радостную возможность для импровизации. Спектакль, установленный в довольно жестких рамках общего решения (совсем нового для меня), давал, кстати сказать, актерам право прекрасно импровизировать. Трудно было не попасть в плен очарования, столь редкого в нашем театре. Было очевидно, кроме всего прочего, что достичь такого состояния эти актеры смогли, только пройдя особую школу, и не в течение двух-трех лет, а в гораздо больший срок. Да, перед нами в мольеровском спектакле приоткрывала свою силу определенная школа, и это было прекрасно. Мало-мальски опытный в

профессиональном отношении глаз не мог этого не оценить.

Трудно было предположить, что где-то со мной на том же спектакле сидит человек, который рассуждает так: это плохо потому, что я это не люблю.

Ведь художественный мир так обширен, так богат. А наши личные привязанности часто такие узкие. Неужели нельзя раскрыть душу для новых впечатлений? Кажется, это входит в обязанность критика. Иначе каждый прирос бы к чему-то одному, и точка. Это обеднило бы каждого, разве нет?

Но в зале все-таки сидел такой «приросший» критик. И вышла статья о «Дон Жуане». И критик заговорил с режиссером, проработавшим в театре почти сорок лет, как с мальчиком, некультурным и мало о чем думающим. Критик стал поучать провинциала с высоты положения московского интеллектуала.

Он усомнился в том, например, читал ли режиссер Стендаля, писавшего мудрые слова о Мольере. Странные эти критики! Они почему-то думают, что имеют дело с темными, некультурными людьми. Стендаля режиссер, конечно, читал, но притом ставил перед собой какие-то задачи, которые критику следовало бы понять хотя бы потому, что перед ним работа мастера.

С мастером тоже можно не соглашаться и спорить — но как? В данном случае весь вопрос в том — как, потому что дело не в вежливости интонации и, конечно же, не в обязательном приятии чужой концепции, но в понимании (если уж я употребил слово «концепция»), что не только у критиков рождаются серьезные мысли о классике, но и у художников, у практиков театра. Они рождаются (особенно у мастеров) не так легко и, тем более, не легко реализуются, но ведь на то и дан нам театр как трудная работа.

Если бы я не видел спектакля, а только читал о нем, то подумал бы бог знает что: бегают по подмосткам какие-то дурацкие персонажи в подштанниках, раздеваются,

устраивают ни к селу ни к городу стриптиз и т. п. Но ведь все это совсем не похоже на грузинского «Дон Жуана». И так не похоже на художественный стиль Туманишвили. Его творчество всегда простодушное, чистое, легкое, нельзя не видеть этого, если ты — критик-ценитель, а не ханжа, не унылая классная дама, взнервленная проделками своих непослушных подопечных.

Как-то плохо одно с другим соединяется — культура, широта возможностей режиссера с узостью взгляда критика, его странным неведением, глухотой. И это у критика, статьи которого всегда отличаются «интеллектуализмом». Видимо, подлинный интеллект критика — не только в словесной эрудиции, не только в терминах.

Меня всегда удивляет это щегольство терминами. Такие слова, как «экзистанс», становятся как бы приметой хорошего тона. А где, собственно, этот тон хорош? В каких таких светских гостиных? Пишут будто бы не для нормального читателя, а друг для друга, для самих себя. Но ведь это тоже какое-то сужение задач профессии, какая-то ее специфическая болезнь, изъян. Может, это своего рода комплекс, один из тех, от которых трудно избавиться? Но я знаю случаи, когда человек выдавливал из себя какой-то мешающий жить комплекс. Только надо как следует осознать — это именно мешающий жить комплекс, а не что-то другое, что помогает жить тебе и другим. Впрочем, легко давать советы со стороны.

Со стороны, например, очень видно, как достоинства человека превращаются в его недостатки. Или под влиянием общественных обстоятельств недостатки становятся публичными, а достоинства, наоборот, прячутся для узкого круга. Такую эквилибристику проделывает иногда и психология человека и психология критика.

Вот пример. Если вдуматься — грустный пример *двойной жизни*. От природы критик (как человек) наделен великолепным чувством юмора. Это юмор пародиста, который, наблюдая жизнь или что-то читая, тут же схва-

тывает смешные стороны чужого характера, ситуации, стиля и мгновенно сочиняет на все это некую пародию. Я никогда не понимал, как этот критик пишет серьезные проблемные статьи, которые читать до того скучно, что почти смешно. Казалось, что и серьезные эти статьи — пародийны. Но тут уже надо быть каким-то сверхнасмешником над самим собой, чтобы так писать. Например, статья о драматургии называется «Тревоги на марше». Ладно, пускай развитие драматургии кому-то представляется маршем. Только — кому? Ведь не автору статьи, автора-то я знаю! Этот критик так остроумно умеет высмеять подобные названия и всех, кто таким образом о драматургии судит, что только перья летят! Но ведь это факт — статья перед нами, и под ней фамилия критика. Прямо-таки гоголевская ситуация. Ведь буквально — два человека в одном. Что-то нереальное, фантастическое. В «Тревогах на марше» критик уже в который раз говорит о «производственных» пьесах. И нам читать скучно, и автору писать невесело, но, совершая какое-то насилие над собой, автор все же пишет, пишет... Пишет о разных пьесах, но не как об уникальных вещах, непохожих на другие, а как о единственно «нужном» современном направлении.

Когда в театральный обиход были введены рубрики, которые стали обязательной принадлежностью репертуарных директив, указаний, это определило и характер критических статей (обзоров особенно). Тогда все разучились судить трезво и здраво о художественных достоинствах пьесы и спектакля. «Нужная тема», «главное направление», «магистральная линия» — вот какие были указатели.

Личность критика сведена на нет. Личность распалась, ее распад перед нами. У человека нет личного суждения. А если есть, то — для дома, для семьи. Все остальное — от команды, от директивы.

Сегодня этот тип критика ощущает растерянность. Потому что стало труднее ориентироваться в командах.

Потому такой сбой, такая путаница появилась в оценках, когда Гельман вдруг написал «Скамейку», а Дворецкий — «Веранду в лесу». Критики прикрепили этих авторов к «производственной» теме, а авторы вдруг проявили своеобразие. И вот кто-то ругает «Скамейку» как мелкопсихологическую пьесу, а «Веранду в лесу» — как перепевы чеховских мотивов. Не прощается отступничество. Раньше, мол, драматурги через Чешкова и Потапова боролись за истину, а теперь не борются.

Можно бороться за правду через Потапова, а можно — через фарс. Мольер, например, писал о жеманницах, но тоже боролся за правду. Если этой простой истины не понять, возникает много несуразиц. Желая доказать, что герои «производственных» пьес Гельмана были замечательны, а теперь, в «Скамейке», стали неоригинальны, можно сказать что угодно, любую чепуху. Например, что герой «Скамейки» напоминает вампиловского Зилова, а героиня — Джульетту Мазину. Ну ладно, пускай Зилов. А Джульетта Мазина тут причем?

А если говорить всерьез, то и Зилов тут ни при чем. Гельман написал что-то совсем *другое*. Это *другое* следовало бы и разгадать, а не подкалывать новую пьесу к старому «делу». У некоторых актеров бывает такая привычка: совершенно новую для себя роль играть так, как уже играл предыдущую. Так и критик иногда. Читая новую пьесу, он разгадать ее не может, ибо по привычке видит старый образ, им же когда-то проанализированный, — и только. У художника проглядывает какой-то новый опыт, новый строй мыслей. У критика — только опыт старый. Это псевдоопыт. Псевдоопытность. Так даже самых лучших наших драматургов (а их не так много) псевдоопытные критики пытаются загнать обратно в загоны, из которых живой автор стремится выбежать. Ему еще куда-то хочется заглянуть, еще что-то хочется увидеть. Ему вдруг вся жизнь открылась в новом ракурсе, и он попробовал это выразить. А критик твердит свое: производственная пьеса, производ-

ственная тема... То в кавычках, то без кавычек. Одно и то же, одно и то же.

Но вдруг в критике, известном своим житейским остроумием, совершенно некстати просыпается привычка рассказывать смешное. И рассказывается старый и не очень занимательный анекдот про человека с бородой, которого пригласили сниматься в кино, но он побрился и его не взяли. Почему-то критик видит что-то общее между этим анекдотом и судьбой драматурга Гельмана, который перестал писать на «производственные» темы. То есть, острит критик, Гельман сбрил свою драматургическую бороду и стал неинтересен. Так что же получается? То, что так расхваливалось в Гельмане,— всего лишь «борода»?

Злополучная «Скамейка», наконец, сравнивается еще и с Олби, с той его пьесой, где два человека тоже сидят на скамейке и разговаривают. Только, по мнению критика, у Олби пьеса «остросоциальная», а у Гельмана «всего лишь тонко-психологическая». Но когда существует тонкая психология — это не «всего лишь», а очень много. Правда, у Гельмана, на мой взгляд, эта тонкая психология делает еще и сложный виток — в фарс, в гротеск. Это тонко-психологический гротеск, если угодно. И остросоциальный притом. Хотя вопросы в нем, естественно, поднимаются совсем другие, чем у Олби.

«Увидев, что ее герои не «утверждены» критикой в ранге нарицательных персонажей, «производственная» пьеса начала 80-х годов резко сменила ориентиры». Таков финал рассуждений. И в нем совсем уже какая-то чепуха.

Значит, Дворецкий написал «Веранду в лесу» только оттого, что его Чешков не был «утвержден» критикой? Но он был утвержден и даже переутвержден. И вообще, разве нет более существенных причин, по которым автор меняет тему или направление? Скорее всего, ему что-то новое подсказывает жизнь и его собственный художественный опыт.

Герои «Веранды в лесу» в противовес Чешкову названы «вялой интеллигенцией». Но, между прочим, в «Веранде в лесу» действуют в основном женщины. И уже этим они несколько отличаются от Чешкова. Почему-то Дворецкий написал именно женщин, притом непохожих ни на Комиссара из «Оптимистической трагедии», ни на тех «командирш производства», о которых писали другие. Героини Дворецкого не менее, чем Чешков, любят свое дело и по-своему непреклонны в своей жизненной позиции. Присмотреться бы к этим женщинам и к характеру их поведения повнимательнее, может, и очеловечилась бы как-нибудь и наша критика и вся наша жизнь. Хотя это наивное пожелание, наивные я пишу слова.

Почему был так любим нашей критикой «непреклонный» герой и всякий отход от «непреклонности» толковался как отступничество? Если автор рисует человеческую душу, полную тревог и сомнений, то это совсем не означает, что автор этот ушел назад от «производственной» темы, за которую его хвалили. Я думаю даже, что он, напротив, пошел *вперед*. Сейчас с производством, с экономикой такие завариваются дела, что еще совсем неизвестно, какой явится завтра правдивая пьеса на «производственную» тему. Ни я этого не знаю, ни Гельман, ни критик. Все мы, если мы люди, полны и тревог и сомнений. И может быть, весь вопрос в том, о каких тревогах и сомнениях художник ведет речь.

Лично я признаюсь, что, хотя критика и хвалила, и ругала Чешкова за «непреклонность», меня этой чертой характера никто никогда убедить не мог. Ставя «Человека со стороны», я говорил актеру А. Грачеву: играй этого сильного человека незащищенным и слабым, тогда будет объем. Так, между прочим, учил Станиславский. Короче — должен торжествовать объем. А объем торжествует, когда на сцене ставится и Олби, и «Скамейка», и что-нибудь еще очень хорошее, скажем, «Три сестры», с их как будто бы «вялой интеллигенцией». Эта «вялость», как известно, не

мешает «Трем сестрам» вот уже сколько лет волновать зрителей во всем мире.

Должен торжествовать объем и в критике. Объем — то есть свободное восприятие, ничем не запорошенное, не привязанное ни к циркулярам, ни к ученым терминам, ни к старым схемам.

Когда-то Станиславский, в общем не любивший критиков, сказал: «Критик воспринимает мозгом, а театр создан для чувств прежде всего». Это очень верно, хотя и слишком категорично, тоже доведено почти до схемы. (Я знаю зрителей, воспринимающих искусство исключительно «мозгом», но знаю и критиков, по-настоящему чувствующих.) И все же Станиславский прав — в том смысле, что обдумал и указал некий опасный водораздел. Мне же хотелось в типах критиков показать лишь некоторые болезни современного сознания, то есть «мозга».

Конечно, мы не так значительны, как Станиславский, театр наш не так хорош, как был прежний МХАТ. Так зачем же так долго и подробно рассуждать о типах критиков, имеет ли это смысл? Думаю, имеет. Потому что в руках у людей, пишущих о театре, — печатное слово. То, что *остается*. И я не могу сказать, что это слово в наши дни правдиво, свободно и что когда-нибудь оно поможет восстановить то, чем мы жили.

«Что за дом такой?..»

Театр окружен интервьюерами. Почти каждый день около моего кабинета кто-нибудь сидит и ждет или звонит по телефону и просит дать интервью. Раньше такое внимание к себе я чувствовал только в Америке или во время зарубежных гастролей. Но тут это, конечно, интерес не только ко мне, а к тому, как сейчас живет Таганка.

Есть просто любопытствующие, есть недоброжелатели, есть и те, кто добросовестно хочет вникнуть в ситуацию. Есть и советчики.

Один ученый-литературовед, в свое время близкий к театру, позвал меня к себе домой «для серьезного разговора»: «Я считаю своим долгом, Толя, дать вам один совет».

Ученый был доброжелателен, он хотел мне хорошего, и я приготовился внимательно слушать. «Вам сейчас нужен опыт Макиавелли». Возникла многозначительная пауза. Потом я спросил: «А кто такой Макиавелли?»

Ученый пропустил мимо ушей мою интонацию и продолжил размеренно и внушительно: «В этом театре надо разделять и властвовать, надо применять силу кнута и пряника. Надо учиться этой политической науке, потому что Таганка на этом замешана. Поверьте мне, я это знаю».

Разговор показался мне досадно нелепым. И я постарался его забыть. То лучшее, чем жила Таганка, то, что я любил в этом театре, было искусством, творчеством, а не

политикой. И творчество это надо было сохранить. Другой науки я не знал и знать не хочу.

Среди корреспондентов и те, кто любил Малую Бронную, и те, кто любил только Таганку, и совсем равнодушные к театру люди — просто представители прессы, нашей и зарубежной. Можно было бы и не пускать такое количество посторонних людей в театр, как-то закрыться — пусть себе судят о готовых спектаклях. Но почему-то в данном случае мне кажется это неверным. Пусть все будет открытым. Меньше будет слухов и сплетен. Хотя, с другой стороны, кто у нас особенно верит печатным интервью? Относительно Таганки, во всяком случае, все равно будут жить больше слухами, тем более что имя Любимова наши корреспонденты наверняка вычеркнут, хотя я его упорно произношу. Надеюсь, хотя бы в зарубежных газетах останется все, как я говорю.

Я не могу сказать, что все просто. Просто и быть не может. Знаю только, что *непрерывность творческой работы и отстраненность от какой бы то ни было конъюнктуры или политиканства — мое единственное спасение*. Думаю, что не только мое, но и театра в целом. Потому что театр в идеальном его виде — это искусство, а оно должно быть чистым. А развиваться оно должно, очищаясь от вышеуказанных вещей, а не наоборот.

Поэтому я как-то привык к корреспондентам. Пусть себе ходят по театру, пусть говорят со всеми. Я с ними откровенен — говорю примерно то же, что и актерам. Жаль, нет возможности проверить, что они из этого поняли и что потом напишут.

...Самая суть общего разговора с актерами Таганки — в надежде на понимание. Разговор может быть только один: какое найти продолжение вашему театру? Какое развитие может иметь его искусство сегодня? У меня по этому

поводу пока только разрозненные мысли, но я быстро ориентируюсь.

Вам очень повезло — двадцать лет вы имели свой театр. Теперь весь вопрос в том, чтобы не дать ему умереть. Нельзя дать умереть культуре и живым людям, если они художники.

Некоторые мысли о Таганке уже отстоялись. Я их не кручу перед корреспондентами как шарманку, но в зависимости от характера вопросов и обстоятельности разговора стараюсь предельно упростить ответы.

Чем проще и понятнее говорить, тем меньше будет возможности что-то перевернуть в печати. Иногда я вижу, что искренность как-то озадачивает интервьюеров. Они смотрят на меня как на дурачка. Или не верят, или думают, что я их разыгрываю, начинают спрашивать с подковыркой. Тогда мне разговор или надоедает, если собеседник неприятен, или, наоборот, становится даже интересен. Начинается какой-то поединок, для меня чаще всего смешной, забавный. Это своего рода разрядка после репетиции, напряжение которой ни с чем не сравнимо.

Я думаю, слушая интервьюера: какая чепуховая у тебя работа! Вот так, включая магнитофончик, ходить от одного режиссера к другому, что-то приносить в редакцию, печатать что-то с пленки на машинке, сдавать материал начальству — и это все?! А я сижу перед тобой абсолютно вымотанный, в голове у меня тысяча нерешенных проблем, в которых ты, если говорить серьезно, ничего не понимаешь, потому что проблемы эти уже конкретно касаются того, как делается искусство. Моя профессия — его делать, и я, как на грех, с годами стал понимать, когда в театре делается именно искусство, а когда — что-то совсем другое. И мне это *другое* делать уже нельзя, потому что стыдно, не по возрасту, не по опыту. А тебе я из всех этих сложнейших забот сейчас выберу что-то такое, что всем

понятно. Это даже полезно иногда — предельно упростить на словах то, что на самом деле сложно. Свести все к предельной ясности.

Спрашивают о моем самочувствии, когда я ставлю первый спектакль в новом для себя театре.

Так сложилось, что я уже не раз ставил первый спектакль в «новом для себя театре». Так было и в Ленкоме, и на Бронной. Везде надо было как бы сдавать экзамен в новых условиях. Новизна Таганки для меня относительна. Лет восемь назад я ставил здесь «Вишневый сад». Тогда все мы, участвовавшие в спектакле, волновались — каково будет его восприятие. «Вишневый сад» был поставлен в иной, даже противоположной манере, чем та, к которой привыкли зрители этого театра. Иначе и быть не могло — манеру эту заставлял искать Чехов, я шел за ним, а не за привычками зрителей. И мы, конечно, беспокоились о том, как будет принята недостаточно знакомая стилистика. Но ничего, обошлось. Спектакль выстоял, некоторые роли стали настоящими художественными созданиями — у Демидовой, у Высоцкого, у Золотухина. А самое главное, спектакль был в итоге принят как еще один новый ход к Чехову, еще один «новый Чехов». Так что я свой экзамен на Таганке уже сдавал.

Теперь еще раз мой опыт должен встретиться с опытом таганковских актеров. Я хотел бы научить их чему-то, чего они, может быть, не знают, и, в свою очередь, поучиться у них. Такая учеба возможно только на репетициях. Я физически должен пройти через их опыт, они — тоже физически — через мой.

Этот театр — что-то вроде хорошей плотницкой артели. Люди чувствуют жизнь, не удалены от нее всевозможными театральными и психологическими барьерами.

Я всегда восхищался определенностью, внятностью, смелостью их игры. Они не бывали равнодушны к мате-

риалу, не бывали «сытыми», благополучными. Хотя, конечно, годы простоя, отсутствия ежедневной работы — сказались. «Сытости» в таком состоянии не приобретешь, но измениться — очень даже можно. Сейчас нужно возвращаться в хорошую репетиционную форму.

Еще одна особенность актеров Таганки — они чаще играли инсценировки, чем пьесы. Это особенность художественного мировоззрения Любимова — он мыслит монтажно, в результате добываясь своей «музыки». В его спектаклях одно лишь монтажное сопоставление иногда звучало так сильно, что прощались несовершенства актерской игры.

Актерская работа в пьесе, тем более классической, требует много внутреннего психологического пространства, иной протяженности, иной глубины. Иного распределения всех сил. Это, конечно, своеобразная перестройка для актеров. Но я думаю, она не вредна, а полезна.

«На дне» для Таганки — точный выбор. Я не сомневаюсь в этом. Классика вмещает в себя очень многое. Надо найти в ней созвучное себе содержание. Переложить классику на свой сценический язык. Есть нечто абсолютное — это Горький, его пьеса. Но есть и мы, сегодняшние. Низы, которые живут так, что хуже нельзя, хотя жить лучше, но не знают, как это сделать. Посмотрите, как себя ведет дикое животное в клетке. Люди злобны от невероятно низменных падений. Объединяет их на мгновение только песня. Внезапное братство разрозненных, потерянных людей. Это финал спектакля, к этому все устремлено. Сценический язык спектакля — это не бытовая картина, как в старом МХАТе. Это на открытом пространстве мечущиеся в неясных нервных порывах люди.

Что надо найти в «На дне»? *Радостную эстетическую неожиданность. Игровое начало неигровой пьесы.*

Первый акт.

Начало: в пустой, затемненный двор вышел Барон.

В окне показался Актер: «Господа!.. Если к правде святой...» Что-то еще хотел сказать, но вместо этого медленно прикрыл окно.

Таинственный мир, как если бы речь шла о *Доме скорби*.

Загадочный, больной мир.

Оттого что больной, в чем-то и высокий.

Высота душевнобольных.

Высота и низменность страдающих. Высота — от степени страдания. Низменность — от уродливых, жестоких форм проявления страданий. Все это смешано воедино.

Тут же, следом за появлением в окне Актера, может быть, выскочили две женщины: Наташа и Василиса. «Убью!!!» Пробежали через всю сцену и через зал.

Клещ вытащил на солнышко кровать с умирающей Анной.

Шумно влез на доски Бубнов.

Барон оглядывается посреди двора. Все то, что вокруг, — дела обычные, но привыкнуть все же трудно. Похоже на дурной сон. Барон шутовски объявляет выход каждого: дальше! Кривляется.

Еще одно окно: Настя свесила ноги, уронила вниз книжку. Звучит французская песенка — Настя всегда в грезах. Грезы — ее единственная игра. Не радость и не мечтательность, но хоть какой-то выход, отъединение от ужаса.

Барон схватил книгу, прячет ее куда-то.

Весь день — игры состарившихся детей.

Начинается утро. До самого вечера тут один другого будет задирать. Ущипнет, обзовет, оскорбит, побьет.

Всех сюда прибило плохим ветром. Ужиться вместе не могут. Насильственное сообщество состарившихся детей.

Барон (кривлясь): «Дальше!» Даже азартно подпрыгнул при этом. День предвещает хорошие развлечения.

Что-то кричит Квашня — откровенная торговка. «Я вся тут!»

Громогласная бессовестность. Взрыв Клеща.

Тут любая реплика может вовсе не быть замечена, а может явиться причиной ссоры, даже драки. Никакой закономерности нет в том, тишина ли встретит чей-то крик и он потонет в этой тишине или вслед безобидной реплике начнется драка. Агрессивность накоплена и может взорваться в любую минуту. Она бессмысленна, обращена не вовне, а на ближайшего, кто рядом, под боком в этом дворе.

Зло — таинственный мир. Тот мир, который мы не всегда знаем, но он на самом деле повсеместно существует. То, на чем все стоят. То, по чему ходят. Какие пары ежедневно вдыхают. Снизу идущие испарения.

Умирающая Анна — вулкан, всегда готовый к извержению. Не умиротворенная, а ненавидящая. Самозащита — ненависть к жизни, к шуму, к невозможности умереть спокойно.

Смесь смерти и уличного балагана. Кто-то спешит на базар, а кто-то воюет за тишину, чтобы спокойно умереть.

Надо жестко, гротесково, резко показать, что есть «дно». Без романтизации. Таким, каким оно существует на самом деле. Однако при этом — найти театральный стиль. Не просто натурализм. Совсем даже не натурализм.

Пьяница Актер на грани психического заболевания. Трагически печальное слабоумие пропойцы.

Проснулся Сатин. Выясняет, кто его бил вчера. Не играть какой-то готовый тип, а узнавать: кто вчера бил?!

У пьяницы Актера — яростная защита своего больного организма.

У других все наперекор: больной, не больной — убирай жилье!! Перебрасываются метлой. Лаются. Руки-ноги не приспособлены ни к какой работе. Метлу никто не умеет толком держать в руках. Никакой сноровки, никакого лада нет.

Барон и Настя в окне. Пародия на любовь. Настя вся в книге, а он ей мешает. Взрослые распушенные дети.

Анна: сопротивление активности жизни. Не заставляйте меня есть! Ешьте сами! Отстаньте!

Каждый говорит только о своем — полный разнотык. Актер — о своей болезни. Сатин ищет, на ком выместить вчерашние побои. Предельная сосредоточенность каждого на своем, а это свое — нелепо, дико.

Всему этому как бы итог — песня Высоцкого: «Что за дом такой?!. Опыщавели...»

После песни — потребность выпить. Все это взять как бы в сгустке утреннего отчаяния. Отчаяние перед опохмелкой.

Вдруг случаются паузы. Именно вдруг. Все как будто отупевают. Провалы.

С неба между тем льется божественная мелодия. Где-то есть небо.

Минуты странной доброты. *Странная доброта:* Актер увидел Анну, вроде бы помогает ей встать, выйти, а в то же время танцует юродивый танец. Никто не может без юродства. Любое душевное движение может тут же перейти в юродство. Нет надежности в душевных движениях. Нет прочности в минутах доброты. *Что-то тут же переливается в свою противоположность.* Дикая диалектика «дна».

Выход Костылева. Не останавливать этим появлением общего хода вещей. Двигать действие дальше. И играть не «свой характер», а непрекращающуюся самозаводную жизнь. Вступив сюда, с ходу включаться в то, что здесь уже крутится. Никто не владеет ходом вещей. *Не люди владеют жизнью, а уродливая жизнь ими крутит.* Играть не статично, а наступательно. Тут в наступательности — элемент стиля, характер игры.

У Костылева привычная манера вести наступление на своих постояльцев. Тут так: если сам все время не будешь наступать, то будут наступать на тебя. Костылев все это

знает. У всех это животный инстинкт, у Костылева — тоже, хоть он и хозяин. Хозяин «дна» — тот же житель этого «дна».

Его все-таки прогнали. Прогнав, дурачатся, празднуют маленькую победу. Хозяин их травил, хозяина прогнали — ура! Но вот ненадолго остались без хозяина. Что теперь будем делать? Теперь будем травить друг друга сами. И — продолжается травля.

Появление Луки. Не начало чего-то нового. Не поворот сюжета, не остановка. А как будто к бегущему табуну на ходу незаметно пристроилась еще одна лошадь.

Лука на полном ходу в этот табун вошел, уловив его движение. И, не выпадая из общего движения, повел свою роль. О чем-то судит, что-то выясняет, провоцирует. Кого-то утешает, убажает, но все это в заранее закрутившемся движении. Вошел в это движение и стал частью его.

Эти люди как проснулись, так их безудержный порыв в никуда и не спадает до тех пор, пока все не свалится на ночь спать или не умрет кто-либо.

Пепел. «Скучно мне!» Не признаваться в скуке, а искать нескучного занятия.

Нет плавных переходов. Всё рывками. Всё на неожиданных эмоциональных взрывах. «Дно» колобродит все время. Как если бы звери не просто думали о голоде, а рыскали бы: чего поесть?!

Барон и Васька Пепел. Наконец найдено развлечение: лай по-собачьи! Как внезапно эта злая игра начинается, так бессмысленно и внезапно заканчивается, обрывается: пойдём в трактир!

Исступленно-пьяные попытки Алешки что-нибудь преодолеть. Хотя бы залезть куда-то, не важно куда. Лезет, сваливается, разбивая лицо.

Пародия на любовную сцену с Настей: мамзель!

Выход Василисы. Шаровая молния ворвалась, обожгла, исчезла.

Вообще весь первый акт — это сплошные выходы, явления. Поначалу Барон даже как бы и объявляет: «Дальше!» Он и сам ждет следующего выхода и развлекается таким образом. Хотя знает, каким будет появление Сатина или Квашни, — видит это каждый день. Но для зрителей в каждом таком появлении — элемент новизны, как в балагане или на арене цирка. Только тут не просто забавно или смешно, а страшно-вато. Шаровая молния — это страшно-вато. Только то, что это *театр*, делает зрелище в меньшей степени опасным.

Отчаянный пьяный романтизм Насти: «Уйду на другую квартиру! Лишняя я здесь!» «Ты везде лишняя!» — кричит ей вслед Бубнов через весь двор.

Все завершается абсурдным скандалом Квашни с будочником. Открытый крик на самые интимные темы, до бесстыдства.

Весь акт идет на возрастающем кипении. А потом обращение Медведева к публике: зачем останавливать людей, когда они дерутся? Лучше бы перебили друг друга!

Снова Высоцкий: «Что за дом такой?!..»

Концовка неожиданно тихая:

— Отчего ты такой добрый, мягкий?

— Мяли много, оттого и мягкий...

Итак, в первом акте — сшибить привычное замшелое представление о пьесе. Не замшелость, не неторопливый быт ночлежки, а бурность, буйность. Люди похожи тут на стаю собак, бегающих, крутящихся, ищущих, вцепляющихся друг в друга.

Тут как бы ответ на вопрос: что это такое — дно? Какое оно? Из чего оно? Сколь оно опасно?

Кто-то наверху, на поверхности, а внизу всегда есть клокочущее дно.

Это вулкан низких, низменных чувств. Бешеная, отрицательная их энергия. Пороховая бочка, на которой мы вечно сидим.

Часто, играя «На дне», наряжаются в лохмотья прежних босяков и играют известные роли. Ставят старую пьесу.

А надо сыграть и *свое*, сегодняшнее тоже. Редко кто умеет в пьесе Горького выразить *свое* — свои болезни. Наши болезни. Когда *плохо*; когда *низко*; когда *нет ничего*. Когда энергия зла сильнее; когда на душе пусто, когда с утра нечем жить, а чего-то лучшего хочется. Когда кругом сплошное общежитие.

Когда тошно.

Но от тошноты глаза не потухли, а загорелись диким огнем.

То, что, допустим, ты — Барон, это условность, а правда в том, что у *тебя* не сложилась жизнь. У тебя или у человека, который рядом, но ты его знаешь, ты ему сострадаешь, ты, в конце концов, такой же человек, как и он. Значит, это у *тебя* не сложилась жизнь. Чем-то занимался, а зачем?! Что-то менял, а для чего?! И т. д. В этом смысле — внутренний натурализм, то есть схожесть. *Слитность*. А при этом — найденный театральный стиль, какое-то стилистическое художество. Только в этом — просвет и уход от того, что мы понимаем под натурализмом. *Свет искусства*.

Второй акт.

Конец того же дня.

Энергия к вечеру вовсе не иссякла.

Опять валяют дурака. Теперь во время карточной игры.

Обыгрывают Татарина. Жулничают. Игра копейная.

Смысл не в деньгах, а *в игре*, в занятии. Другого не знают, не имеют. И не умеют.

Азарт пустого дела.

А рядом последние минуты жизни человека.

Вульгарная, веселая энергия картежников — и энергия Луки, который утешает умирающую Анну. Женщина рвется в последний момент жизни к некой истине.

Анна умирает не тихо. Буйно. В последние минуты изо всех сил хочет что-то понять: зачем все было так, как было? Что будет там? Нельзя ли еще пожить?

Это что-то вроде отчаянной попытки задержать смерть в песне Высоцкого: «Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее...»

Хохот и дурачества выигравших шулеров. Внезапное выпадение памяти у алкоголика Актера. Проявление каждого состояния происходит бесстыдно, громко, открыто.

Такой же *громкий* поединок между Лукой и Анной. Старик почти силой умиряет агонию умирающей женщины.

Смерть Анны долго никто не замечает. Васька Пепел пришел мстить за то, что побили Наташу. Как мстить — не знает. Воюет со всеми и с каждым.

Встреча Василисы и Васьки. Баш на баш! Шумный разрыв. Не играть «психологическую» сцену выяснения отношений. Что-то тут шекспировское, то есть предельное. Внутренне предельное — в состоянии полубезумия.

Лука замечает, что Анна умерла.

Медленный и тупой всеобщий отыгрыш смерти. Большинство тех, кто вокруг, — пьяны. Реакции их абсурдны. Мираж какой-то. Мистика. Абракадабра.

Итак, второй акт — *смерть на дне*.

Смерть — не одна из тем, а сила, соревнующаяся со всеми другими силами, с силами абсурдной жизни.

Сила смерти, яркость смерти, значимость смерти.

Смерть превращает балаган во что-то нереальное, неправдоподобное, мистическое. Зловещее.

Вот чем всякий балаган кончается. Затишье после извержения вулкана. Мертвое поле.

Первый и второй акты — это то, чем и как живут люди на дне и каков финал такой жизни. Перпетуум мобиле — вечное бессмысленное движение, в котором нет событий;

все события — лишь частицы движения, а потом единственное событие, одна остановка — Смерть. Чтобы через несколько мгновений снова восстановилось движение — до следующей остановки.

Третий акт. *Бунты на дне.*

Люди бунтуют против правды, то есть против реальности своей жизни, против бессмысленности. Требуется хоть какой-то смысл! Жизнь настолько осточертела, что ложь, выдумка, фантазия кажутся выходом.

Начинается с бунта Насти.

Под гром насмешек она отстаивает свою ложь: у нее будто бы была чистая любовь.

Ложь требует от Насти мужества. Так просто не пробьешься сквозь грубые насмешки окружающих. В данных обстоятельствах фантазия о чистой любви — дерзкий поступок, бунтарский поступок.

Каждый способен на такой бунт, на который способен.

Настин всплеск заражает Наташу. Тоже маленький, короткий, но по-своему сильный бунт — тот, на который способна Наташа.

Потом мощное продолжение всех этих бунтов — Лука, его монологи о пользе лжи и добра.

Затем очередь Пепла. Он хочет сделать что-то решительное, необыкновенное. Его мальчишески пылкое объяснение в любви к Наташе — тоже своеобразный бунт.

Дальше начинается усмирение всех этих бунтов.

Быстро со всеми расправились.

И только в финале, может быть, изувеченная Наташа в полубезумстве закричит что-то. Это тоже бунт, только совсем уродливо выраженный, так как обращен он по ошибке не туда, куда нужно.

В финале надо выйти в открытый, звериный уличный инцидент: дерутся, держат, вяжут, бегают, кричат...

Итак, третий акт — изуродованный, *неудавшийся бунт.*

Четвертый акт.

Отчаяние. Но не тихое, а бурно-пьяное, прорывающееся скандалами, — то истерическими исповедями, то пьяным весельем.

Многих нет — нет Анны, Луки, Костылева, Василисы, Пепла. Их нет и уже никогда тут не будет. В большом пустом пространстве было всем тесно, все задевали друг друга. Теперь постояльцев «дна» стало меньше. Перебились друг друга. Ощущение внезапной пугающей пустоты. Оно переходит в пьяную взвинченность. Другого выхода, кроме как напиться, никто не знает.

Но вот Татарин заговорил о законе души — все стали придирааться, высмеивать.

На душе плохо у всех, а возможность излить тоску видят только в цинизме.

В Актере разрушена Вера, но он все равно эту Веру защищает, даже решив уйти из жизни. Всеобщий цинизм — против Веры.

Один из циников — Сатин. Но вдруг и он прорывается стоном против цинизма.

Измученные души ищут выхода то так, то этак.

Барон стенает о прошлом.

Настя, улучив момент, мстит ему не свойственным ей самой цинизмом. Ей надо в кого-то превратиться, чтобы отомстить, и она превращается.

Сатин продолжает истерически исповедоваться. Барон ему вторит.

Пьяные, буйные исповеди.

В Сатине мощный взрыв здравого смысла и протеста. Человеческая душа рвется из пьяного тела, не желая быть в нем. Исповедь Сатина — это исповедь его души, рывок куда-то, где есть истина, есть разум.

Другие заливают тоску водкой, глушат ее громкими шумами. Песней. *Песня объединяет.*

Пока не сообщают, что Актер повесился.

Тоску способен ощутить каждый — тоску по лучшей

жизни, болезнь души. Если человек не знает этой болезни — он ничего не знает.

Тоска больной души по здоровью.

Тыканье в темноте слепых щенков, расшибающих себе морды.

Собачья жизнь, но как из нее вырваться?!

Уродливые попытки вырваться из собачьей жизни.

Всегда труден переход из репетиционного зала на сцену. Но мне почему-то кажется, что в «На дне» он будет не слишком трудным. В комнатных репетициях есть что-то противоречащее будущему спектаклю. Этот спектакль требует пространства — и вширь и вверх. Разбирая пьесу в комнате, я это пространство все время учитывал, оно внутри общего замысла. Оно должно быть и у каждого актера внутри роли. Окна ночлежки то слепые, закрытые ставнями, то распахнутые, многоэтажность строения мизансцен — все это надо выверять на сцене, не теряя смыслового рисунка, который найден и продуман в комнате.

«На дне» репетировали горячо, каждый искренне хотел что-то найти в роли. Я чувствовал, что люди оттаивают, оживают.

Сейчас бы не потерять этого ощущения.

В «На дне» нужно суметь выразить себя. Не просто поставить хороший спектакль, а *выразить самих себя*. Через этот спектакль можно сказать все то, что с нами самими происходит.

Если мы найдем это *свое*, мы останемся молодыми. Иначе у нас — все в прошлом.

Если осилим «На дне», у нас появится какая-то маленькая гордость за то, что в очень трудный момент мы не упали духом и не потеряли способность жить в творчестве.

Любимов сейчас работает много, гораздо больше, чем раньше. На Западе он вынужден так работать.

Не будем же и мы дураками.

Вот актеры — борцы за честь и свободу своего театра. Испытываю к ним уважение, хотя некоторые из них считают меня своим обидчиком. Чем же я их обидел? Тем, что предлагаю работать? Перед распределением ролей в «На дне» один такой «борец» явился с сообщением, что снимается в пятнадцатисерийном фильме о Ленине и поэтому может остаться в театре только как при Любимове, только на «разовых», что это никак не демонстрация в мой адрес и что Любимов с ним чуть не дрался, так как не мог заставить его репетировать и играть.

Приходит второй, совершенно пьяный, приносит свой график съемок в кино. На следующий день, уже на репетиции, он тоже в нетрезвом состоянии. При этом говорит, что очень уважает меня и хочет, чтобы в театре наладилась новая жизнь. Он так мешает своим пьяным поведением репетиции, что мне приходится раньше времени ее закончить.

Третий заходит поздно вечером в комнату, где я работаю, и произносит часовой монолог, в котором нет ни одной паузы, так что я и не пытаюсь что-то свое вставить. О чем монолог? Обо всем. О жизни, об искусстве, о Любимове. Все это, однако, тоже сводится к тому, что он всегда был свободный человек, убежал почти от всех театральные работ, чтобы сниматься в кино. Сейчас у него какая-то поездка за границу на съемки. Он в принципе тоже за новую жизнь в театре, просто такая просьба ко мне — оставить его свободным. Признается он и в том, что немножечко выпил.

Четвертый на первой репетиции «Дна» сидел где-то сзади у стенки, красный как рак. На следующий день не пришел, никому ничего не сообщив. Ему долго зво-

нили — никто не подходил. Наконец часа в два он поднял трубку и сообщил, что у него болит сердце. Я попросил передать ему, что и у меня был сегодня приступ. Но я пришел, а если бы не смог прийти — позвонил бы в театр рано утром.

Пятый говорит, что он давно выдохся, что еще при Любимове хотел уйти, что где-то даже лежит его заявление. Непонятным при этом остается только то, почему он так противится оживлению и обновлению театра. Ну, выдохся и выдохся, зачем прикрываться высокими словами?

И вот постепенно я начинаю сомневаться в искренности их борьбы за честь театра и справедливость. Не есть ли все это — борьба всего лишь за то, чтобы остаться такими же распушенными, какими они были вот уже несколько лет? В их «идейных» фразах есть доля правды, но еще больше — актерской взвинченности и демагогии. Для меня это — печальное открытие в театре, который вроде был замешан на правде, на коллективности.

Вот и оказывается, что я больше них способен продолжать общее дело. А они и при Любимове уходили в кусты. Теперь покричали немного, потому что им показалось, что они на баррикадах и оттуда их видно. А затем погрузились в привычное для себя состояние распушенности.

В Театре на Таганке много разных людей, и думают они о случившемся очень по-разному. Я не слишком верю публичным актерским речам и не преувеличиваю мнения об откровенности актеров со мной. Но моя собственная позиция открыта. Я высказывал ее и начальству, и актерам, и иностранным корреспондентам примерно в одних и тех же словах.

Все то, что случилось (то, что мы слышали о случившемся), — печально. Не знаю, как для него (для Любимова), но так для нас.

Что же нам делать? Печалиться? Переживать? Конечно.

Но пока мы живы, надо еще и работать, *чтобы какой-то огонек не затухал*. Чтобы опять выходили спектакли, которые одни будут любить, другие — нет. Чтобы сохранить художественный и общественный уровень. Чтобы люди имели возможность проявлять себя в спектаклях, которые были бы не хуже прежних. Но, может быть, совсем другие.

Очень много вокруг потухающих мест. Потухших людей. Не только на Таганке, но вообще в театральном мире. И не только в театральном.

Последние годы по сравнению с прошлым десятилетием отличались какой-то сонливостью. Безразличием, ленью.

Наш возраст уже не маленький. Многим актерам Таганки под пятьдесят. Некоторым и больше. Надо находить в себе силы делать что-то существенное. В свое время и я и Любимов могли гордиться своей работой. Хотя были невероятные трудности.

Сейчас надо сделать что-то еще. Нельзя сдаваться, хотя к прежним трудностям прибавились еще и новые.

Нужно прийти к тому состоянию, когда мы сами будем чувствовать: мы делаем то, что надо. Из этого состояния театр вышел очень давно. В него надо во что бы то ни стало вернуться более взрослыми. Любой опыт, любые удары судьбы можно принять как *опыт жизни* и помудреть. А можно под этими ударами потерять человеческий облик.

Сейчас театр живет не столько внутренним единством, сколько воспоминанием о единстве двадцатилетней давности. Надо обрести новое единство в работе — другого выхода нет. В противном случае будут помнить только прежнюю, раннюю Таганку. Между тем на дворе уже совсем другое время.

О, если бы кто-то знал мое подлинное самочувствие перед выпуском «На дне»! Надеюсь, оно незаметно акте-

рам. Они должны видеть, что я во всем уверен и все знаю. Только так, только так. Иначе они в самый ответственный момент потеряют ту собранность, на которую я потратил месяцы чудовищного по напряжению труда. Потеряют собранность, готовность к бою (а выход к зрителю — это всегда бой), и мы все погибли. Я их как бы загипнотизировал, и другого пути у меня нет. Точно так же я завлекал, гипнотизировал своим замыслом тех, кто на Малой Бронной играл «Женитьбу» или «Три сестры». В этом наша профессия, наше профессиональное умение. Только сейчас труднее, потому что на нас смотрят тысячи глаз, из которых одни вопросительны, другие, я знаю это, предвзяты до враждебности. Нам надо переломить этот взгляд.

Завоевать предвзятых? Не знаю, удастся ли это. Когда-нибудь, — в это я верю, — предвзятые, может, и прозреют. Но сейчас все зависит от художественного качества спектакля, и только.

Есть какие-то предчувствия, что «На дне» мы сделали, и неплохо. Даже хорошо. Ново, во всяком случае. Но эту новизну предстоит наполнить жизнью, живым дыханием, а это зависит уже только от актеров. Вот-вот мне предстоит отойти от них и остаться одному в кабинете. Они останутся без меня на сцене, а я без них — у себя в комнате... И никому не объяснишь, как все это страшно.

Когда-то я знал четко, что надо любить каждого актера в отдельности. Но это зависит не только от человеческих качеств режиссера. Когда видишь отношение актера к делу, если ты не сумасшедший, то начинаешь его любить. Ты любовно открываешь для себя его индивидуальность, его личное творчество.

Находясь в Театре на Таганке, невольно постоянно вспоминаешь Высоцкого. Иногда кажется, что я думаю о

нем чаще, чем те, кто жил тут с ним бок о бок. Тут много лет все были как бы равны, и теперь это дает какой-то перекося в восприятии ценностей. И отделить себя от Высоцкого не могут и его отдельно от себя не вполне понимают. Сказалось слишком близкое закулисное знание, в котором всегда свои связи, конфликты и т. п. А Высоцкого между тем уже знала вся страна. Театру этот художник принадлежал — и уже не принадлежал.

Вот ведь странно: многолетний режиссерский опыт убеждает, что всех актеров, с которыми имеешь дело, ты, режиссер, знаешь. И на этом знании актерской психологии и человеческих характеров возникает необходимый для работы контакт. Высоцкий во многом оставался для меня человеком таинственным, но такого мгновенного контакта, пожалуй, у меня ни с кем в работе не было.

Никаких лишних вопросов, никаких пояснений и объяснений, никаких комплексов — только обостренный слух к существу роли, к существу спектакля и абсолютная, полная отдача этому существу. Отдавать он умел, как никто, — щедро, неожиданно, ошеломляя мощной силой собственного наполнения того, что в нашем деле называется «рисунком роли». Суть, зерно он схватывал мгновенно, «контур» образа дорисовывал, будто вырвав из моих рук карандаш, безошибочно. А дальше... дальше делал то, на что способен только актер огромной душевной содержательности, — наполнял роль собой, своим чувством, своим пониманием жизни, своей наблюдательностью. И я, режиссер, отходил в сторону. Уже по каким-то неведомым мне, таинственным законам творилось его искусство, выявляла себя его личность.

В спектакле «Вишневый сад» роль Лопахина должны были играть двое — Шаповалов и Высоцкий. Шаповалов репетировал очень хорошо, а Высоцкий отсутствовал — он был в Париже у Марины Влади. Однажды после репетиции, делая замечания актерам, я заметил, что посылаю все свои замечания человеку, который сидит в темном углу. Мне

казалось, что тот человек слушает как-то особенно. Я даже поймал себя на том, что обращаюсь именно к нему и напряженно ищу самые точные слова. На меня из темноты действовало чужое внимание. Я не понял, что это Высоцкий, что он уже вернулся. Потом, когда зажегся свет, я его узнал. Он слушал так жадно потому, что хотел догнать. Он хотел сразу схватить все, что пропустил, и так бурно взялся за дело, что очень скоро всех перегнал.

Особенно сильно он репетировал третий акт, когда Лопухин сообщает, что купил вишневый сад. Никакого счастья от этого приобретения не было. Скорее, вынужденность, горечь, даже горе. От горя он переходил к ярости. В ярости бешено плясал, ломал что-то, его еле уводили. Высоцкий репетировал с таким трагическим накалом, на который в современном театре способен был только он. После одной из репетиций, когда я пришел домой, дверь мне открыл мой сын. Глаза его были полны ужаса. Я испугался, но сын сказал мне, что он только что с репетиции, во время которой видел Высоцкого.

На спектакле к моменту монолога Лопухина за кулисами собирались многие, чтобы посмотреть и послушать.

Через несколько лет я ставил «Вишневый сад» в Японии. После одной неудачной репетиции решил освежить память и послушать старую московскую запись.

В тот день, когда делали эту запись, артисты играли не лучшим образом. Слушая, я расстроился. Вспомнил, как записывали «Вишневый сад», какие тяжелые это были дни. Пришло известие, что спектакль идет последний раз, что Любимов окончательно снимает его с репертуара. Он вообще, как это ни странно для него, считал этот спектакль «искажением русской классики», со временем перевел его на утренники, так что было легко поверить и в снятие.

Было не до поисков хорошей аппаратуры и, тем более, не до уговоров театральных радистов. Прямо на подмостки

кто-то положил домашний магнитофон. Было ясно, что шаги по деревянному полу сцены будут то и дело звучать громче, чем голоса актеров. Но запись все-таки сделали. Ее я и слушал в Японии. Спектакль с момента премьеры видимо менялся к худшему. Так бывает, когда никто за ним не следит, — рисунок неуловимо видоизменяется, музыкальная ткань рвется. Так было до третьего акта, до выхода Лопехина. Тут я услышал, что только Высоцкий играет как всегда, — так сильно, так мощно! Как он владеет всеми этими немислимыми перепадами — от пьяного хрипа, рыка до тихого стога. «Му-зы-ы-ка-ан-ты, играй!» — в одном слове «музыканты» уже взято несколько нот, от самой низкой до высочайшей, и как-то неимоверно растянуто одно слово, а в него втиснуто и торжество, и пьяный приказ, и разгул, а потом вдруг совсем тихо, быстро: «Отчего же, отчего вы меня не послушали?» Господи, сколько же возможностей таит в себе чеховский монолог, сколько в нем самого разного, сложного содержания и — какая органная музыка! Какие-то слова Высоцкий не договаривал, дерзко обрывал на середине — его будто несло волной, он захлебывался, но все же успевал выкрикнуть что-то, буквально как утопающий, хотя по сюжету тонули в этот момент все другие, а он, наоборот, спасался. Это «наоборот» у Чехова значит очень многое, это сложная игра внешнего сюжета и внутреннего смысла. И все, буквально все это понял и донес Высоцкий только голосом. Хотя я тут же вспомнил, как на долю секунды вытягивалась в воздухе его белая фигурка, когда он пробовал сорвать ветку вишни, вспомнил, каким жестом он в четвертом действии торопил всех уйти поскорее, — почти грубо, очень властно, но как-то легко, будто и самого его тут уже не было, и никакой радости от того, что «купил», тоже не было — скорее, скорее! Скорее бы кончилась как-нибудь эта наша несчастливая жизнь...

Весь спектакль встал перед глазами таким, каким был в лучшие свои дни. И все — от одного только голоса

Высоцкого. После окончания монолога, как всегда, были долгие, долгие аплодисменты. А я нажал на кнопку магнитофона и остался молча лежать в своей японской квартирке.

На одной из репетиций «Вишневого сада» в той же самой Японии я спросил артистов, не хотят ли они послушать песни Высоцкого. У меня с собой были кассеты. Вначале я рассказывал смысл песен, а потом японцы слушали песни. Надо было видеть их лица... Еще я ставил «Вишневый сад» в Финляндии. Для того чтобы как-то растормозить актера, играющего Лопухина, я дал ему послушать запись игры Высоцкого. Слушая, он безнадежно махнул рукой: «Где уж мне...»

После премьеры «Вишневого сада» в Театре на Таганке, как это полагается, был устроен банкет. Взаимоотношения в театре складывались нелегко. На банкет пришли не все. Высоцкий пришел с гитарой, сел рядом со мной и, чтобы я не унывал, стал петь для меня. Я слушал, как он поет, и видел совсем близко, как раздуваются жилы на его шее. Как меха.

Плохо помню, как Высоцкий играл Галилея. В начале спектакля он залезал на стол и там делал стойку на руках. В финале он замечательно читал монолог. Теперь появились видеокассеты, можно вновь этот монолог услышать и увидеть. Чтение это особое, оно — не актерское. Это не то что актер, играющий Галилея, читает на концерте монолог из роли. Кроме Высоцкого, так никто не читал и не читает. Прозаический текст звучит как стихотворный. Смысл доносится с очень большой ясностью, хотя Высоцкий никак и ничего не педалирует. Немного странное, монотонное поэтическое чтение. Он вроде бы бубнит, но перед нами такой тип человека, что нельзя не вслушаться. У Высоц-

кого не актерская сущность, а *авторская*. Он произносит как бы совершенно *свой* монолог. Один замечательный поэт передает глубокий смысл и красоту строк другого замечательного поэта.

В спектакле «Пристегните ремни!» у него был всего один выход, вернее — проход через сцену и зал. Этот проход — ошеломлял. Охватывал страх. Это был какой-то мощный *налет*. Такое впечатление было, что все вжимались в кресла. Длилось это три-четыре минуты, затем раздавалась овация. Действие надолго останавливалось. Все, что было до этого, и все, что было после, ни в какое сравнение не шло с этим проходом. Высоцкий пел песню о том, как солдаты ползут вперед, вращая локтями земной шар. И была какая-то особая правда в том, что на его плечах плащ-палатка и ее изнутри распирают локти рук, держащих гитару.

Люди, хорошо знавшие Высоцкого, утверждают, что Гамлета он играл неровно. Иногда бегло, технично. Я, к сожалению, попадал именно на такие спектакли. Высоцкий был на сцене, но — отсутствовал. Казалось, он думал о чем-то другом. Сегодня, опять-таки благодаря видеокассете, я снова услышал монолог Гамлета в его исполнении. Высоцкий демонстрировал, как можно «Быть или не быть...» читать с двумя разными задачами. Он говорил несколько вступительных слов, а потом без всякой паузы начинал монолог, поражая именно этой легкостью перехода от собственных слов к Шекспиру и еще тем, что он не «играл», а великолепно демонстрировал, показывал. Ничего не разыгрывал, а передавал ритмически смысловую основу. Опять-таки он делал это так, будто читал собственные стихи. Он был единственным в своем роде. В нем не было ничего актерского, никакой позы. Это был крепкий, сильный, мощный молодой мужчина, умеющий как-то ясно, прямо, без дураков передавать то, что ему было необходимо.

...Когда он появлялся на сцене или на экране, я ловил себя на том, что смотрю безотрывно. Возникла настойчивая потребность нечто нешаблонное и редкое *изучить*. Похожие чувства я испытывал еще тогда, когда видел игру Олега Даля.

Несколько раз я смотрел фильм «Служили два товарища», где Высоцкий играл белогвардейца. Офицер во время бегства прощался со своим конем. Искажённое болью лицо Высоцкого невозможно забыть. В его игре (хотя это как-то трудно назвать игрой) и в его песнях звучали трагические ноты такой силы, что в современном искусстве я могу сравнить это только с музыкой Шостаковича. Дрожь пробирает.

На спектакль он иногда приходил непозволительно поздно. Уже семь часов, публика сидит в зале, помощник режиссера сходит с ума, а Высоцкого нет. В какую-то самую последнюю секунду он на своем иностранном автомобиле подъезжал к театру и, в расстегнутой короткой дубленке, медленно входил в коридор дирекции. К нему бросались, — мол, уже начало! — а он спокойно продолжал с кем-то о чем-то договариваться. Мне все это казалось странным, я даже сердился. Подходил к нему, готовый сказать что-то сердитое, а он поворачивался и, очень нежно улыбаясь, говорил: «Анатолий Васильевич. Все будет в порядке...» И я немел. В нем была сила внутренняя такая, перед которой буквально можно онеметь. Даже когда вроде бы понимаешь свою правоту.

Он ко всем относился как старший к младшим, вернее — к маленьким. В этом не было высокомерия, снисходительности, самомнения. Это было какое-то особое сознание собственной силы, несоизмеримой силам других. Он был как бомба, которая вертится и не взрывается. Даже Любимов был с ним осторожен — при всей своей вспыльчивости он не позволял себе неосторожного слова в адрес

Высоцкого. Я, во всяком случае, слышал от него многое, а подобного — не слышал. Иногда, за глаза, он мог сказать что-нибудь вроде: «Менестрель!..» — полушутя-полусерьезно. Но в присутствии Высоцкого, насколько помню, был очень осторожен.

В театре сердились на эту, так сказать, сверхсамостоятельность одного актера. Актерский коллектив — тем более на Таганке — это весьма своеобразное понимание цехового братства. В этом понимании всегда было и что-то высокое, а что-то и низкое. Как и вообще в актерской зависимости — в ней странная смесь достойного и недостойного. Мне кажется, Высоцкий вообще от актерского цеха постепенно отдалялся. И его самостоятельность, нарушающая привычные для театра нормы, мало кем была осознана как необходимая этому человеку творческая свобода. Очень трудно быть свободным, когда связан давними и ежедневными отношениями, устоявшимися с поры общей молодости.

Высоцкий, по-моему, повзрослел раньше всех других на Таганке. В отличие от многих он выработал *свое собственное мировоззрение*. Это прежде всего и определяло его внутреннюю силу, отдельность, самостоятельность. Этим мы, со стороны, и любовались, хотя иногда и не понимали, чем именно любимся, — просто попадали под обаяние человека.

Естественно, его побаивались. Он был закрытый. Хотя иногда вдруг необычайно открыто, по-детски начинал что-то рассказывать. После того как побывал в Нью-Йорке и выступал там, он азартно рассказывал в перерыве репетиции о том, как проходили его концерты. Он вовсе не хвастался, но рассказывал увлеченно, как мальчик.

Он летал по Москве на своем автомобиле с быстротой молнии. Однажды у красного светофора его машина догнала мою. Он открыл окно и прохрипел, сделав смеш-

ное ударение: «Наперегонки!» И рванул так, что я его сразу потерял из виду. Как-то на нашей репетиции присутствовала критик М. Строева. После окончания ей надо было срочно попасть в свой институт. Она волновалась, так как на заседание ее сектора никого не пускали после начала, закрывали двери. Я уже завел машину, когда вышел Высоцкий. Он мог довести куда быстрее и, конечно, согласился это сделать. Потом говорил, что за это время еще и песню сочинил. О том, что ненавидит, когда перед ним закрывают двери.

Когда на радио записывали «Мартина Идена», блоковскую «Незнакомку» и пушкинские «Маленькие трагедии», мы с Ириной Карасевой, звукорежиссером, перед началом записи всегда стояли у окна и смотрели на улицу — не едет ли Высоцкий. Его очень трудно было застать дома, найти в театре или вообще где-либо. Посылали телеграммы, чтобы он в назначенный день пришел. Он приходил, только с большим опозданием. Репетировать с ним не надо было, он сразу схватывал поэтический смысл текста и с первой же пробы все делал замечательно — безошибочно и сильно.

Когда был готов «Мартин Иден», он захотел послушать спектакль целиком и привел с собой Марину Влади. Она была тогда совсем не похожа на кинозвезду, ни на западную, ни на нашу. Скорее, студентка с филфака, в больших очках, молчаливая, без всякой косметики. Слушали они оба как-то по-детски, и было видно, что оба рады.

Последний раз я видел Высоцкого тоже на радио, во время записи «Каменного гостя». Это было весной 1980 года. Он приехал на своем роскошном автомобиле с опозданием на час. Был, как всегда, в узеньких брючках и спортивной куртке. Снял куртку, бросил ее куда-то в угол и пошел к микрофону. Был он в тот день очень мрачным. Я увидел, какое у него стало немолодое лицо. Легкая походка и тяжелое, трагически тяжелое лицо.

...Крутишь радиоприемник и наталкиваешься на десятки мужских голосов, читающих или поющих. Читающие голоса — жидкие, неопределенные, к себе не располагающие. Поющие — иногда не поймешь, мужские или женские. А слова!! Просто уму непостижимо, какие глупые слова! И вдруг случайно натолкнешься на голос Высоцкого... Он заполняет собой пространство. Без всяких усилий он его завоевывает и, пока не кончил петь, не отдает. Самое удивительное, что про его голос и манеру петь не скажешь: «агрессивные». Этот сверхмощный голос таит в себе точно ту меру деликатности, которая нужна данной песне. Аккорды гитары могут быть резкие, ударные, а голос выпевает при этом свою мелодию, ведет свою магическую игру. В этой игре есть сила именно магии, притягивания. Очень странно бывает ощущать это, когда голос Высоцкого доносится из обыкновенного радиоприемника.

Когда он умер, всюду звучали его песни, но не по радио, а из тысяч разных магнитофонов. Перед репетицией на Малой Бронной тоже включили Высоцкого. Это было на первом этаже. Я подошел к окну и увидел группу мальчишек, присевших под окном на земле. Они тихо слушали.

Одно время мне пришлось ездить по многим учреждениям и домоуправлениям: предстоял обмен квартиры. То и дело мы нарывались на грубость работников ЖЭКов. То ключей у них не было, то мы, по их мнению, поздно приехали. Однажды я приготовился принять очередную порцию грубости и ответить на нее, но над канцелярским столом увидел портрет Высоцкого. Мне стало легко, я подошел к этому столу с уверенностью, что за ним сидит хороший человек.

...В Театре на Таганке мне сказали, что в литчасти лежит пьеса Марка Розовского о Высоцком. Я сразу же стал ее читать. Подзаголовок — сатирическая комедия. Сатирическая комедия о Высоцком? А заглавие у пьесы такое: «Концерт Высоцкого в НИИ». Трудно было вообразить, о чем это. Дело заключалось в том, что культработник пригласил Высоцкого в один научно-исследовательский институт. О его концерте вывесили объявление в половинку тетрадной странички. Кто это сделал?! Кто разрешил?! Ну и так далее. Со всех сторон в этот институт звонят. Одни говорят — можно, другие — нельзя. Руководитель института совершенно потерял голову. Уже ни один важный для института вопрос не решается. Все занимаются только концертом. Допустить его или нет. Решили не допускать. Но в это время где-то там, вне всяких служебных кабинетов, Высоцкий уже вышел на сцену и запел. Его голос прорвался сквозь всю эту мышиную возню и заглушил ее.

У Высоцкого есть песня «Дом». Это одна из лучших его песен. Долгое время ее считали какой-то полулегальной, потому что никак не могли решить, что же это за дом такой. Когда я подумал, что эту песню можно использовать в спектакле «На дне», вся горьковская пьеса для меня осветилась по-новому. Я почувствовал связь этой пьесы с вопросами сегодняшнего дня.

Каждый раз вхожу в зал и, волнуясь, жду, когда запоет Высоцкий:

«Кто ответит мне, что за дом такой?
Почему во тьме, как барак чумной?
Свет лампад погас, воздух вылился.
Али жить у вас разучились?..»

Люди в собственном доме маются, живут скученно, но и трагически разобщенно. Они «скисли душами», утерали

представление о нормальной жизни, о любви, о труде. «Да еще вином много тешились. Разоряли дом — дрались, вешались...» Они не замечают, когда кто-то умирает или кого-то убивают. Тоскуют то ли по будущему, то ли по прошлому, а в настоящем жить не умеют. Про прошлое выдумывают то, чего не было, а про будущее ничего толком не знают. Они неразумны в своих действиях, но чего-то еще хотят, на что-то надеются. На этом «дне» кипит своя энергия жизни, достаточно опасная. И понять все это можно, взглянув на этот дом, на это «дно» как бы со стороны, что и сделал Высоцкий.

Сыграть все это в горьковской пьесе, подумал я, могут именно актеры Таганки, потому что люди здесь тоже по-своему потерянные, может быть, острее других пережили эту потерянность.

Во время работы над Горьким мы часто говорили друг другу в шутку, что все очутились на «дне» и что надо как-то подняться. Высоцкий взглянул на происходящее не только изнутри, но и со стороны, и это была его постоянная боль. У него в песне — кони. У нас на сцене — ночлежка. Но на самом деле и «кони» и «барак чумной» — в душах людей, а не на поверхности быта. Быта не нужно в спектакле, а нужна горькая поэзия. И — надежда на единение. Нужна выраженная голосом Высоцкого *тоска по лучшей жизни*.

Летом во время отпуска на даче я случайно узнал, что, перестраивая старое здание Таганки, разрушают стену примерной Высоцкого. Никто про это не подумал, ни дирекция, ни рабочие. Просто выполнялся строительный план.

Бросившись к дачному телефону-автомату, я что-то кричал в трубку, чтобы остановить рабочих, получить на это что-то распоряжение. На следующий день поехал в Москву. Кусок стены не успели разрушить. Приставили к

нему гримировальный столик, над зеркалом повесили портрет. Что-то сохранили. В общем, благодаря случайности. Горячность мою, по-моему, никто не понял. Подчинились только потому, что громко кричал.

Актеры ко всему этому относятся как-то вяло. Слишком многое потрясло театр. Все как-то устали от этих потрясений. Понять можно.

Простая мысль — отметить 25 января, не пропустить этот день, тоже была встречена вяло. Только что выпустив «На дне», я лежал в больнице и по поводу дня рождения Высоцкого пытался вызвать тех, кто более или менее инициативен, помочь им что-то организовать.

Странная все-таки выпала мне задача — уговаривать Таганку что-то помнить, что-то сохранять. Для этого нужны силы и понимание цели. А я лежу в больнице, и настоящих помощников у меня нет. И цель у многих будто потеряна.

Все это — результат сильно разладившегося уклада нашей театральной жизни. Таганка в этом смысле не исключение. К сожалению, я не верю в то, что кто-то со стороны этот наш уклад наладит. Все надо делать самому — на том участке, где ты умеешь что-то делать. Другой мудрости я не знаю.

Думаю, что не знал ее и Высоцкий. Мне более чем понятна его одержимость работой. Еще очень важно: он был не *слепо* одержим, хотя и одержим. И никто, ни один человек на той же Таганке не работал так, как он. Кстати, тема «разладившегося уклада» (вокруг, в самом себе) — его тема, одна из самых главных. Значит, он жил этим ощущением. Но под этой тяжестью можно погибнуть, а можно преодолеть ее — через искусство, через кропотливую ежедневную работу.

Есть хорошие привычки на Таганке, а есть плохие. Хорошие — это какие-то остатки товарищества. Говорю «остатки», потому что ни один театр не может долго сохранять энергию и обаяние молодости. Высоцкий сохра-

нил себя как художник, потому что вовремя повзрослел. Он стал не просто умным, но мудрым художником. И это — при всей бесшабашности натуры. О бесшабашности я, правда, только слышал, а сам видел совсем другого человека. Может, потому, что видел его только в работе.

Плохие привычки Таганки — это демагогия. Участие в дешевом политиканстве. Может, это какая-то оборотная сторона так называемого «политического театра»? Не знаю. Но атмосфера, в которой пустым словесам не дают отпор, опасна для работы.

Пройдет время, и, наверное, будут как-то по-другому говорить о Высоцком.

Хорошо бы вокруг его имени не возникало пошлости. Я вижу, что вчерашняя неофициальность вот-вот обернется пышной и пошлой официальностью. Если такое чудовищное превращение произойдет, хорошо бы в нем не участвовал Театр на Таганке.

Сколько лет нужно, чтобы восторжествовал разум?

Услышал по радио просьбу слушателя из города Н. передать песни ансамбля «Битлз». Перед тем как битлы запели, диктор сказал о них несколько добрых слов. Сказал об искреннем исполнении, о простых и ясных мелодиях и мастерстве. Слушатель из города Н., излагая свою просьбу, писал, что эта четверка из Ливерпуля — самое дорогое музыкальное воспоминание его юности.

Много же лет понадобилось, чтобы это признали! Время, видимо, действительно изменилось, если теперь можно позволить себе такую роскошь: послать на радио письмо с просьбой послушать битлов. И тебе не откажут. А ведь, кажется, только что мы слушали ругань в адрес этих битлов и позволяли невеждам делать из блестящих музыкантов одиозные фигуры, якобы олицетворяющие

чуждый нам образ жизни. Писали раздраженные статьи, печатали фотографии с насмешливыми подписями. Это была «не наша» музыка, и мы ее громили, не отдавая себе даже отчета — за что, собственно, гроим.

Сколько же, черт возьми, лет необходимо для того, чтобы все-таки восторжествовал разум?! Очень часто с грустью думаю о том, что жизни не хватит для того, чтобы **ЭТОТ разум восторжествовал.**

Ладно, Бог с ними, с битлами. Возьмем более близкий пример. Не из области музыки.

Когда появилась «Фабричная девчонка» Володина, множество людей обрадовались этой пьесе, так как появилось что-то новое, смелое, глубоко человеческое, сильное. Очень скоро, однако, выяснилось, что обрадовались далеко не все. Пьесу Володин написал о том, как ложь и показуха уродуют души. Есть, однако, люди, которые этой лжи не поддаются. Какой простой и нормальной кажется эта мысль сегодня. Но ведь и тогда она казалась нам простой и нормальной. Однако пьесу и спектакль стали неистово ругать. Одерживала верх какая-то заскорузлая эстетика. Она одерживала верх над человеческим, простым и естественным взглядом. Целая армия критиков, умных и глупых, молодых и старых, будто их кто-то мобилизовал, кинулась уничтожать «Фабричную девчонку». И надолго утвердился взгляд, что Володин совершил чуть ли не преступление.

Потом, когда Володин написал «Пять вечеров», ярость против него не только не утихла, но возросла до чудовищных, невозможных размеров. Не было, по-моему, обзорной статьи, в которой писателя не упрекали бы в мелкотемье и в ущербности. Помню, как на очень большом театральном совещании, после очередных грубых нападок на пьесы Володина, на трибуну вышел Алексей Николаевич Арбузов и прочитал по бумаге речь, которая начиналась словами Пушкина: «Служенье муз не терпит суеты...»

Арбузов напомнил о том, что когда-то его «Таню» ругали так же, как пьесы Володина, а потом перевели в список «положительных примеров». Так будет, говорил Арбузов, и с Володиным. Только надо набраться терпения и мужества. После выступления Арбузов сидел в фойе очень бледный. Ни до, ни после он никогда не выступал по написанному заранее тексту. Тут, видно, очень волновался.

Тем не менее, Володин стал писать сценарии, а не пьесы, предпочел кинематограф. В кино он был принят как-то более мирно. Или не был так заметен. Мужество мужеством, а жизнь ведь идет... И театр на долгое время остался без драматурга, на которого мог бы опереться. А когда поставили фильм по «Пяти вечерам», никто из бывших погромщиков даже не вспомнил, что эта пьеса считалась «порочной», и не покаялся в содеянном. «Фабричная девчонка», недавно возвращенная в театр, сегодня имеет вполне «официальный» успех. Но с тех пор, как ее ругали, должно было почему-то пройти чуть ли не тридцать лет. Не слишком ли много?!

Мне всегда кажется, что следует почаще вспоминать о таких вещах, чтобы в следующий раз не уходило зря столько времени.

Еще совсем недавно одна за другой выходили статьи, где ругали «Наедине со всеми» А. Гельмана. Я случайно присутствовал при том, как выпускался этот мхатовский спектакль. Я видел, как тяжело он выпускался. Сколько было переживаний. Как волновался, как плохо себя чувствовал автор. Это были самые настоящие бои за пьесу. Но никто из тех, кто был против нее, не вспомнил старый опыт «Пяти вечеров» или «Фабричной девчонки». Все такие опыты мы оставляем без анализа. И психологию тех, кто губит наши лучшие произведения, тоже оставляем без общественного анализа.

Теперь, по-моему, всякому ясно, какие существенные вопросы поднимал Гельман в своей пьесе. Но я не убежден,

что у него не осталось горького чувства от всего того, что он пережил в свое время. Это горькое чувство влияет на ход творчества, затрудняет работу, тормозит ее.

Хуже нет, когда критерии сбиваются и хорошее выдается за плохое, и наоборот. Какое невероятное мужество нужно писателю, чтобы не сломаться!

Вахтанговский театр выпускает пьесу В. Розова «Кабанчик». А ведь она ждала своего часа десять (!) лет. Что-то когда-то в ней заметили и задержали. И все руководство Союза писателей разбиралось в этой пьесе и учило Розова, о чем надо и о чем не надо писать. А пьеса лежала себе и ждала. Ждала, чтобы чьи-то умы, от состояния которых зависит ее судьба, просветлели. Или — перестроились.

И вот они вроде бы перестроились...

Хорошо, конечно, что кто-то просветлел умом, — лучше просветлеть поздно, чем никогда. Но мое поколение — об этом страшно думать, — с тех пор как вступило в искусство в конце 40-х годов, так вплоть до 80-х всю жизнь прожило от одного запрета до другого, от одной разгромной кампании до другой. Ломались судьбы. Мы теряли талантливых художников. В результате мы привыкли к чему-то ненормальному. В этих ненормальных условиях кто сколько мог, столько и выстаивал.

Одним махом все это не изменишь. Наш театр в итоге не прошел какой-то серьезной школы жизни.

Вот тот же Розов. Он вполне искренне повторяет: «Я — счастливый человек». И действительно, счастливый: и с войны живым вернулся, и много хороших людей встретил (иногда вовсе не знаменитых, а просто хороших), и пьес немало написал, и в разных странах побывал. Все так. Но я иногда думаю: ведь когда Розова стали ругать (а это началось задолго до «Кабанчика» — ругали и «Затейника», и «Гнездо глухаря»), случилось нечто плохое. Была приостановлена одна из основных необходимых в драматургии линий — линия *бытописательства*. Та самая, которая в

классике связана прежде всего с Островским. Розов — бытописатель (или нравописатель) по природе. И вот нас страшно перепугали наши собственные нравы, наш быт — уклад семьи, отношения родителей и детей, проблема заработка, материального положения разных людей и т. п. Розов ни в чем не врал — он ставил зеркало перед обществом. Многие ужаснулись и чуть-чуть это зеркало не разбили. Между тем Розову уже больше семидесяти лет и написать он мог гораздо больше. Он мог бы укрепить, упрочить в нашем искусстве нечто такое, без чего театра как отражения жизни не существует. Мог бы — если бы его поддержали, а не поддавались бы глупым чужим мнениям, механически спускаемым сверху вниз.

Мы таким образом не только теряли хорошие пьесы, мы наносили урон своему художественному сознанию. Мы, повторяю, на театре не прошли по-настоящему какую-то школу жизни. Эти нелепые разговоры о положительном и отрицательном, о позволенной доле критики и непозволенной — все это «закруглило» наше сознание, затупило его.

Когда видели какой-либо острый спектакль, говорили о нездоровом интересе, о заигрывании с публикой и т. д. Может, кто-либо думает, что это не отразилось на сознании по меньшей мере двух поколений?

А эти «замечательные» приемки спектаклей! Когда почему-то нельзя было пускать людей в зал, а десять надутых и до невероятности похожих друг на друга начальников в полной тишине смотрели представление! А потом молча гуськом направлялись в кабинет директора или на улицу, где их ждали машины...

У Радзинского была такая пьеса — «Турбаза». Теперь она как ни в чем не бывало напечатана в сборнике его пьес. Но в то время, когда в Театре имени Моссовета выпускали спектакль, казалось, ничего не было страшнее этой самой «Турбазы». Нас прорабатывали всех, во главе с Завадским. Я вспоминаю, как он, бедный, унижался, чтобы спектакль спасти. Но не спас.

Он был унижен происшедшим, потому что как руководитель театра оказался перед глухой каменной стеной, для которой не существовало никаких разумных доводов. Пьесу и спектакль обвиняли в намеренном искажении действительности, сгущении негативных красок. «Где вы все это видели?» — висел в воздухе вопрос. Как на грех, начальники захватили на просмотр своих жен, и у меня осталось странное впечатление, что именно жены решили нашу судьбу. Вполне вероятно, что ничего подобного эти дамы раньше не видели в жизни. Они были недовольны. Они сидели в кабинете надутые, а Завадский в этом окружении выглядел как беспомощный аристократ, попавший в современное домоуправление.

К каким способам следовало прибегать театру, спасая свое творение? Я, как всегда, писал куда-то письма. Доходили ли они к адресатам, читал ли их кто-нибудь? Сейчас мне кажется — это были письма «в никуда». Жалкая попытка достучаться до чужого сознания. Я убеждал самого себя, что люди, сидящие в чиновных кабинетах, — все же живые люди и их можно в чем-то убедить. Сколько таких писем я отправил? Не знаю, но считал. Начиная с Фурцевой, которая разгневалась почему-то на фильм «Шумный день» (тоже увидев в нем искажение действительности), кончая уже не помню кем. Начальники приходили и уходили, а суть их поведения оставалась той же.

Вот один из черновиков.

«Уважаемый...

Возможно, Вы знаете, что я болел более двух месяцев. У меня был инфаркт. Это случилось, к сожалению, в те самые дни, когда была история с «Турбазой». Хотя все мы научились как бы сохранять спокойствие, нервотрепка никогда не проходит даром. К сожалению, мы так и не научились до сих пор работать столь мудро, чтобы и работа шла хорошо и люди сохранялись. Но не об этом, собственно, мое письмо. Оно о том, что, выйдя из больницы, я

посмотрел вышедшие в разных театрах спектакли. На иные ведь не затянешь никого и силой. Идешь только туда, куда, по слухам, тянет какой-то интерес. Конечно, на Таганку на «Деревянных коней», в «Современник» на «Провинциальные анекдоты» и на «Чулимск» в Ермоловский театр. Вы скажете, что это мой личный вкус. Но стоило узнать любому из лежащих возле меня больных, или доктору, или сестре, что я работаю в театре, просьбы о билетах шли главным образом на эти спектакли. Так что я не одинок в моих интересах. А публика в двух больницах, через которые я прошел, была самая разная. Спектакли, которые я увидел, — это чрезвычайно интересные и глубокие работы. Особенно «Деревянные кони». Давно я не видел такой правды на нашей сцене. Люди в зале от души смеялись и плакали. Думаю, что никакая мысль о негативном отражении действительности не приходила им в голову.

Но вот что меня еще волновало. По какой же логике снят мой спектакль «Турбаза»? Ведь должна же быть какая-то логика в том, что одно допускается к представлению, а другое — нет. Конечно, тут можно придумать любую формулировку, но для всякого разумного человека должна быть логика в том, что делается по отношению к искусству. И мне смешно думать, глядя на эти серьезные спектакли, что наша «Турбаза» — снята. Неужели какое-то несущественное стечение обстоятельств (один начальник был доволен спектаклем, а другой — нет) решает дело? Но ведь такой подход к искусству давно должен был уйти в прошлое. Я беседовал с работниками отдела МК. Они правы в том, что я работаю келейно. Но ведь я никогда не отказывался от совместных обсуждений итогов работы. Что же касается творчества, то оно всегда келейно, на то оно и творчество. Ведь не впускать же мне на репетицию кого-то, кто будет следить со стороны, верно ли этот процесс идет. Зачем же учинять такую травлю театру в целом и людям, которые спектакль непосредственно

делают? Дорогие товарищи! Как же мы будем работать дальше?! Плохое выражение — «тянуть резину». Но ведь это выражение приходит на ум. А здоровье уже, извините, не то».

А еще я вспоминаю, как мы относились к неореализму. Теперь покажется странным, если напомнить, что это искусство считалось враждебным. Нас, репетирующих в мхатовском помещении пьесу «Никто» Эдуардо Де Филиппо, выгоняли из МХАТ, потому что мы — «неореалисты». Целая плеяда молодых режиссеров презрительно именовалась «неореалистами». Это было не только выражением чиновного презрения, это было опасным обвинением. И сейчас еще существуют люди, утверждающие, что неореализм есть что-то мелкое, натуралистическое, чужое. Это все — оттуда, из «тех» времен, как бы ушедших. А на самом деле это — от бескультурья, от невежества, которому в руки была дана власть.

Меняется общественная атмосфера, и люди меняют свои взгляды. Но часто вовсе не потому, что как-то развиваются, духовно совершенствуются, а просто потому, что «так надо». С такой же легкостью они возьмут и сменят свои новые убеждения на старые.

Все это, на мой взгляд, происходит оттого, что вокруг нас, и в жизни и, в частности, в теории искусства, естественное часто подменяется придуманным. Придуманные теории заменяют естество. Неужели не наступит когда-либо такой момент, когда на произведение искусства люди станут смотреть с точки зрения нормальной жизненности, художественной правды, а не с точки зрения ложно придуманных теорий?

С какого-то момента в искусстве мы стали подменять то, что на самом деле есть, тем, что «должно быть». Причем делается это убого. Получается некая убогая, странная фантастика. Нечто убого-романтическое. Многие наши

«реалистические» пьесы и спектакли, если посмотреть со стороны, кажутся именно такими — это убогий, нищенский «реализм», освещенный тусклым светом «романтики».

А в режиссуре стали что-то придумывать вокруг и около, вместе того чтобы всецело заботиться о содержании. Условным стало содержание. Поэтому так много интеллигентных, думающих людей отвернулось от театра.

А какие удивительные истории происходили вокруг классических спектаклей, то есть спектаклей по классическим пьесам! Набор ярлыков известен: «осовременивание», «искажение классики» и т. п.

Я помню, как запретили спектакль «Доходное место» в постановке М. Захарова. Там появилось как раз новое содержание. Так бывает с классической пьесой — в ней можно найти и вскрыть новое содержание. А если не искать это новое содержание, то это будет лишь попытка воскрешения далекой-далекой жизни. Захаров не воскрешал быт Островского, а нашел это новое содержание. Теперь это кажется азбучным, но сколько классических спектаклей уродовалось в угоду убогим принятым правилам! И какой увертливой невольной становилась психология тех, кто был причастен к спектаклям, нарушавшим правила.

Люди, которых уполномочили руководить искусством, были убеждены, что они отстаивают некие идеи. На самом деле они отстаивали свое надуманное мировоззрение. К тому же не они сами его придумали, а заимствовали напрокат. Их собственное сознание не работало — в них работало сознание подчиненных, которых на короткое время сделали начальниками.

Стоит ли вспоминать обо всем этом в тот момент, когда чувствуется просвет? Но у кого нет опасений, что этот просвет вот-вот исчезнет? Чтобы он не исчез, не обойтись без самого сурового анализа прошлого. Я думаю, что анализ только-только начинается. Препградить ему путь —

значит остаться в том зависимом состоянии, в котором мы жили.

В каком глупом и рабском положении все еще находятся наши театры! Ведь многие работали, да и сейчас работают не для зрителя и не для искусства, а для начальства. Для городского, областного, районного — все равно. От начальства зависят, для него и работают. А что делают зрители? Москва и Ленинград — особое дело. А посмотрите на сотни театров других городов, больших и маленьких. «Нужна пьеса о рабочем классе! — произносит кто-то. — Где у нас пьеса о рабочем классе?!» И вот ищут пьесу о рабочем классе. Но ее нет — значит, ее надо придумать. И придумывают. Для кого? Для зрителя? Нет. Ему такая пьеса не нужна. Он такие пьесы уже тысячу раз видел. Такая пьеса нужна для отчета начальству. Не успевает театр отчитаться — новое задание: спектакль к такому-то юбилею. Все, как по команде, ставят пьесы к юбилею. Или перед праздником составляется особая афиша.

Во всем этом какая-то школьность, школьная дисциплина.

Приходит инспектор управления и начинает выяснять, что театр будет ставить в нынешнем году. Это ни в коем случае не интерес к театру, к уровню искусства и т. п. Это исключительно интерес к собственному отчету. Один из таких инспекторов, как-то разговорившись со мной, признался, что завален бумагами. Целый день он пишет отчеты и докладные в какие-то инстанции, а те, в свою очередь, пишут письма ему. Непосредственно к искусству все это не имеет никакого отношения.

Раньше управление культуры помещалось в нескольких маленьких комнатках. Теперь — много этажей и много длинных коридоров. И Министерство культуры, кажется, выросло втрое. Какое огромное здание, сколько сотрудников!

Должно происходить постоянное движение. Смена. Постоянно, ежегодно должно что-то меняться. В нас же слишком крепко сидит мысль, что сменяемость — это катастрофа. Человек явно не нужен искусству, он почти не работает. Где-то в другом месте он, может быть, обрел бы новую, лучшую жизнь. Но в его голове не умещается мысль о возможных полезных (для него и для общества) изменениях. Эту мысль некуда вложить — в мозгу нет таких свободных клеточек.

Каждое производственное совещание в большинстве театров — это главным образом обсуждение вопроса о незанятости. Как будто театр существует не для публики, а для того, чтобы обслуживать всех малозанятых актеров. Сейчас, кажется, намечаются какие-то действия, но очень половинчатые.

Как много же в нас этой закорюченной привычки к половинчатости! Половинчато — значит, можно поступить так, а можно и этак, то есть можно и отступить, и растворить в воздухе хорошую, смелую идею. И опять отбросить людей к неверию, к рабскому подчинению глупым командам.

Вот почему я спрашиваю себя: сколько же лет понадобится, чтобы восторжествовал разум? Ответить на этот вопрос невозможно.

Одно мне ясно. Если не приложить все усилия к тому, чтобы разорвать порочный круг наших собственных устоявшихся привычек, этот круг лишь укрепит-ся. Привычки обновятся лишь внешне. Они подгримируются. Они прибегнут к самой хитрой мимикрии, чтобы себя отстоять. И молодое поколение унаследует самые дурные болезни своих родителей. Наши страдания не перейдут в радость. То, во что верил Чехов, станет окончательно предметом циничной насмешки.

...Ни о чем, что касается работы, не хочется думать. Между тем только мысли о работе лично меня успокаивают. А когда не думаешь о работе, начинаешь думать о чем-нибудь плохом. Например, о том, что жизнь коротка, или что-либо в этом роде. Снятся какие-то неприятные сны, утром просыпаешься в плохом настроении. Но как только я начинаю думать о работе, это означает, что я начал отдыхать.

Вначале я стал вспоминать не о самой работе, а о том собрании, которым завершился сезон.

Когда я пришел работать на Таганку, мне после Малой Бронной казалось, что недостатков здесь вообще нет. Но меня то справа, то слева потихонечку стали убеждать, что я слепой и многого не вижу. Когда тебя убеждают, что ты слепой, ты начинаешь смотреть в оба и обязательно что-либо увидишь. Во всяком случае, подумал я, не стоит выступать на собрании со штампованным отчетом, что, мол, и этого мы достигли, и того. Надо сразу начать с конца, с того места, когда уже принято говорить о недостатках. «Прошлый сезон,— сказал я,— был не слишком удачен». Все несколько удивились такому началу, но быстро освоились, потому что в каждом всегда накоплена отрицательная энергия. Я, сам начав все это, почувствовал, что пора бы уже перейти к достижениям, но так и не мог понять до самого конца собрания, в какой момент это сделать. И только сохранял на лице выражение, что все, мол, идет по плану. Когда собрание кончилось, я был уже совершенно разбит. У меня осталось такое чувство, будто я выпустил вожжи и телега покатила куда-то без управления. Вообще, я так и не решил для себя, что же лучше: тихо делать что-то необходимое и поменьше говорить или же много говорить, приказывать, сообщать, ну и, конечно, делать что-то необходимое.

Мои мысли во многом вертятся вокруг этого неразрешимого вопроса. То я готовлю письменный обширный доклад к началу сезона, то прихожу к выводу: надо обхо-

даться без всяких докладов и общих руководящих указаний. Все равно я в эти указания не верю, и никто в них не верит.

Поедем на гастроль в Куйбышев — посмотрю, как поставлены декорации, и скажу актерам: вот поставлена декорация, можете осваиваться. И все.

В Югославии как раз так и было. Посмотрите новую сцену, посмотрите, как стоит декорация, — осваивайтесь! И никаких разговоров об ответственности, о дисциплине и т. д.

Так хочется ограничить общение с актерами только репетициями, а в остальном — спрятаться куда-нибудь, отгородиться. Во время репетиций я делаю минимальное количество ошибок. А во время остального общения — уйму.

В Югославии на фестивале БИТЕФ было тем не менее замечательно. (Мы привезли «На дне» и «Вишневый сад».) В одном из городов у меня был отдельный коттедж, такой обширный, что для того, чтобы принять ванну, я долго искал ее, проходя через множество комнат.

На следующий день после приезда я заболел ангиной. Вечером приходили актеры и рассказывали о прошедшем спектакле. Приходил и югославский доктор, колот что-то и хвалил наши спектакли. А потом, когда я выздоровел, то увидел наконец горы и дорожку, усыпанную гравием, и яркое небо, и было такое легкое, легкое чувство, какое у меня редко бывает.

Вечерами я, конечно, присутствовал на спектаклях, стоял перед началом у входа и видел незнакомых людей с радостными лицами в ожидании нашего представления. Было приятно, что спектакль, на который все пришли, — мой. Я совсем не волновался, так как знал, что актеры в хорошей форме и играть будут с полной отдачей. Во время спектакля я ходил за кулисами, наслаждался

тишиной и той тихой, организованной возней, которая образуется от стремительных актерских выходов, переодеваний, перешептываний. У каждого, кто проходил мимо меня, я обязательно спрашивал: ну как? И кивал в сторону сцены. В ответ мне тоже заговорщически кивали: все, мол, нормально!

Потом мы попали на телевидение и должны были участвовать в прямой передаче. Ведущий объявил, что, пока мы беседуем, заседает жюри фестиваля. Кто-то приносил ведущему бумаги, и ведущий вначале сообщил, что за оба наши спектакля мне вручили приз за лучшую режиссуру. Мы опять что-то рассказывали, и опять ведущему приносили бумаги. Ведущий говорил, что заседание жюри все еще продолжается, но нам вручен еще один приз — специальный — за «На дне». Наконец жюри решило, что первый приз тоже должен достаться нам — за «Вишневый сад». Ушибленные всем этим, мы вернулись в гостиницу.

Это был праздник, который навсегда остался со мной.

В начале отдыха трудно собрать мысли. Овладевает беспричинное беспокойство. Это беспокойство доходит до глупой паники. То думаешь, что в машине не выключил фары, и бегаешь проверять, то никак не можешь найти ключи от комнаты, где отдыхаешь...

В Ниду мы приехали к вечеру, а устроились совсем к ночи. Утром проснулись поздно и, мало что понимая, отправились к морю. Погода стояла пасмурная, мы надели куртки. Сонные, пришли к воде и сели на перевернутую лодку. Перед нами был такой водный простор, что сон слетел. Мы только застенчиво переглядывались. Жена сбросила туфли и вошла в воду, а я смотрел на нее и на море, сидя в лодке. Это было удивительно. Потом Наташа сказала: «Знаешь, мне кажется, это не море. Ведь тут с одной стороны должен быть залив, а с другой — море. По-моему,

мы находимся у залива». «Нет,— сказал я,— посмотри, совсем не видно берегов, это море».

Наташа постояла, а потом, смочив в воде палец, лизнула его. «Это залив, вода совершенно пресная».

Мы растерянно побрели обратно. Вышли на аккуратное узенькое шоссе. Какая-то милая женщина катила детскую коляску.

— Скажите, пожалуйста, где здесь море?

Женщина подозрительно посмотрела на нас и показала рукой в сторону соснового бора. Мы прошли этот бор и уже где-то на середине пути стали слышать море. Бор кончился песчаным холмом, по нему были положены доски. Мы сняли обувь и по этим доскам взошли на вершину холма. Тут-то и увидели море. Оно было совсем не такого цвета, как залив. Тот был сероватый, серебристый, а море — темно-голубое. А потом, оно бушевало. Глядя на него, смешно было вспоминать, что мы приняли залив за море.

Море гремело и бушевало, а люди на берегу казались мошками. Они боязливо приближались к воде и отскакивали. Сверху казалось, будто какое-то мушиное войско атакует море, но море свободно отбрасывает это смешное войско. И еще море ослепляло.

Я давно не был на море и забыл, как оно ослепляет. Было так прозрачно, так красиво, что нельзя было не улыбаться. Мы стояли молча и улыбались. Море делает тебя маленьким, но это совершенно не обидное чувство. Ты легко соглашаешься с тем, что ты маленький, а море — большое. Море возвращает тебе детство.

«Мизантроп»

Ни разу в жизни не видел на сцене «Мизантропа». Как его играют, как ставят? Каковы традиции в самой Франции, где, говорят, «Мизантроп» ставится постоянно? Альцест — смешон или трагичен? Или трагикомичен? А сколько ему лет? Кто по традиции играет эту роль — молодой актер или актер в возрасте? Что тут важнее — задиристость молодого человека или, наоборот, то, что человек этот умудрен опытом?

О «Гамлете» мы знаем очень много. Представляю себе и традиционного Гамлета и такого, который выбивается из традиций. Знаю, кто и как ставил «Гамлета». Есть от чего оттолкнуться.

С «Мизантропом» совсем не так. Кое-что известно, кое-что можно почитать, но мало. А самое главное, я ни разу не видел Альцеста на сцене. Какой он в представлении французов? Тщедушный, но при этом кипящий гневом? Высокий? Маленький? Толстый? Крепкий? Какой?

Я читал, что бывали времена, когда героем пьесы становился Филинт, а Альцест всем казался смешным забиякой. А потом в герои выходил Альцест, относительно же Филинта никто не сомневался, что это обыкновенный конформист. Как сейчас все это видят во Франции? Все же как-никак Мольер — француз! У французов, наверно, накопилось по поводу Альцеста много мыслей.

У нас нет этих накоплений. Нет почти никакого опыта. Кто-то, возможно, и поставил «Мизантропа» за последние полвека однажды, но как-то незаметно. До нас дошло: ах, как замечательно Попов когда-то ставил «Ромео и Джу-

льетту!» Ах, как Мейерхольд ставил «Дон Жуана»! Но мы не слышали никаких восклицаний по поводу того, что кто-то из русских режиссеров «ах, как поставил «Мизантропа».

Одним словом, я сейчас работаю в относительной темноте.

Когда же спектакль выйдет, окажется, что абсолютно все знают, каким должен быть Альцест.

«Он у вас недостаточно горький», — будут говорить одни. Или: «Он недостаточно любит Селимену». Или: «Она недостаточно любит его».

Я надеюсь, что таким же малознающим, как и я, наконец откроется Альцест. Но выяснится, что все знали, каким он должен быть. Кроме меня.

И вот однажды в Москву приехал театр «Комеди Франсез» и привез «Мизантропа».

Когда открылся занавес, какой-то немолодой человек в черном плаще и в парике, закрывающем все его лицо, сидел в центре сцены на низенькой банкетке. Он сидел понурившись, и не было сомнения, что это Альцест. Ну вот и все, подумал я, ясно, что Альцест будет мудрый, разочарованный и скучный. Почему-то про скуку я подумал сразу и, к сожалению, не ошибся. Французы иногда на нашей памяти давали интереснейшие образцы театральной живости. Но эта постановка была статичной и скучной. Она была относительно разумной — и только.

Но у Мольера, думал я, запрятано в пьесе что-то другое.

И это «другое» не давало мне покоя.

Мольер очень страдал. Он чувствовал себя загнанным. И вот он сел и написал пьесу о загнанном человеке. Состояние загнанности, мне кажется, должно быть знакомо если не каждому человеку, то все же многим. Это состояние отчаяния, тупика, безвыходности.

Но Мольер был комедиограф и выразил свою боль не в драме, а в жанре высокой комедии. Он написал о человеке, который не приемлет окружающие его нравы. А что такое «окружающие нравы»? — спросил я себя.

Люди привыкли жить, участвуя в определенной лживой игре. Верхний этаж такой игры — некий Олимп, свет, общество болтунов и судей. Этот «избранный» круг лишь на первый взгляд отдален от нас веками. Да, у Мольера некоторые правила игры основаны на этикете, который нам неведом; но по сути нам в этой пьесе знакомо все — если, конечно, в ней как следует разобраться. И в ней и в нашей собственной жизни, в ее устройстве. (Я уже начал разбираться в пьесе, когда так думал.) В этом избранном кругу пишут пасквиль на кого-то, но при том дорожат знакомством с тем, на кого пасквиль пишутся. Потому что это — *нужный* человек. Здесь никто и никому не говорит правды, потому что правда совсем не нужна. Правда здесь выглядит нелепостью, нарушением игры.

Так играют в домах, в гостиных, на приемах — всюду. Приходят туда, где принято бывать, чтобы «отметиться». Хвалят бездарных поэтов, потому что они богаты и сильны где-то в верхах. Все вместе, хором ругают того, на кого «кто-то» указал пальцем. Мгновенно образуют этот хор так, что кажется, даже теноровые и басовые партии там распределены. Боже, как все это известно! И не по фамусовской Москве, а по нынешней. Все это *вечно*, то есть длится веками. От Мольера до наших дней — уже три века, во всяком случае.

И вот среди этих фальшивых обычаев, лживых людей, бессовестных поступков, в этих «сливках» общества существует некто — человек, которому кажется позорным даже просто обменяться любезным приветствием с тем, кто ему неприятен. Мольер, как всегда, возводит какую-либо человеческую черту в ранг *абсолютного* свойства природы. Можно подумать, что Альцест родился где-нибудь на Луне

и явился только что с этой Луны, настолько к нему не пристало ничто из того, на чем держатся земные порядки.

Как будто какой-то ребенок задержался в своем развитии. Его максимализм может быть и смешон, если смотреть с точки зрения «нормальных» людей. Но Мольер написал печальную комедию о том, что смешон и нелеп человек, желающий жить не по законам придуманной светской игры.

Эта игра — опасная игра. Она крепко держит играющих, она их не отпускает. Люди становятся не только участниками, но и жертвами этой игры.

В пьесе нет человека, который бы понимал Альцеста. Его просто вытесняют. Общество его *вытесняет*. Оно его выталкивает. Таким образом Мольер передавал свои собственные ощущения от жизни.

Это *вытеснение Альцеста из общества* надо сценически разработать. Многословная пьеса, написанная в стихах, не должна просто «говориться» со сцены (как чаще всего «говорятся» такие пьесы). Она должна быть закручена таким образом, чтобы Альцест был действительно вытеснен. Наглядно вытеснен. У Мольера — всегда диспут, но в «Мизантропе» не только диспут. Это — *травля*. Мольеру, к сожалению, было знакомо чувство затравленности и одиночества. Он страдал, и это страдание выразил в своей комедии.

Как-то после премьеры «Мизантропа» за кулисы к Валерию Золотухину пришел один ученый. «Ну как?» — спросил Золотухин. Ученый ровным голосом начал: «Руссо сказал о «Мизантропе»...» Но тут Золотухин не выдержал, прервал его и закричал: «Вы не рассказывайте мне о Руссо! Вы расскажите о том, что вы у нас увидели!»

Это не было актерским желанием услышать похвалу. Это была очень близкая мне жажда понимания. И в актере

я в этот момент как в зеркале увидел себя. Мне тоже всегда хочется так закричать. Только я сдерживаюсь. И даже вежливо улыбаюсь. Но по лицу собеседника всегда вижу, увидел он что-нибудь у нас или ничего не увидел. Мне даже не нужно, чтобы он что-нибудь говорил, я все понимаю не с полуслова, а с полувзгляда, с полувзвуча.

И еще, когда Золотухин закричал, я увидел в нем как в актере союзника.

Мне не нужны союзники на собраниях. Всем публичным актерским разглагольствованиям я знаю цену. Мне нужны союзники в деле. Ах, как мне нужны союзники в работе и как их мало! Тут была у меня секундная радость — при словах «у нас». Черт с ним, с этим ученым, и с тем, что про «Мизантропа» думал Руссо. Главное, что я не зря так мучился с Золотухиным. А он не зря, наверное, мучился со мной. Мы оба и сомневались и мучились. Потому что я хотел содрать с актера ту «масочку», которая принесла ему популярность. Для мольеровской комедии невозможны эти простецкие манеры, как бы обаятельны они сами по себе не были и как бы зритель их не любил. Конечно, я в чем-то сомневался. «Масочка» это или уже природа? А вдруг актер не зря страшится роли, интуитивно боясь потерять то единственное, чем владеет? Я призываю его к серьезности, к интеллигентности, я отвергаю знакомые крестьянски-простодушные краски, и мне почему-то кажется, что мы совместными усилиями сумеем добраться до существа, которое, как ни странно, и у взрослого человека может затаиться, боясь себя проявить. Кроме того, Мольер требует безоглядности в игре. Не робких попыток, а бесстрашия. Бесстрашие, безоглядность — при идеальной проработанности внутреннего рисунка и понимания смысла пьесы.

Привычная деревенская простоватость Золотухина (хотя при том он и лукав, и хитер в достаточной мере) смущала меня, но я не отступал. Во-первых, не было замены,

не было выхода. Нужна была художественная сила решения, а не компромисс, нужен был резкий поворот от «уличности» к чистой и ясной классичности. Было от чего мучиться.

Но во всяком хорошем актере много чего намешано. Из этого многого нам надо было взять то, что с помощью Мольера было бы увеличено в масштабе. Это нечто противоположное простецкости и поднятое до высокой простоты. Дело не в аристократических манерах. Актер-простака — это бегун на короткую дистанцию. А строение мольеровской комедии требует умения сценически дышать на длинной дистанции.

Дышать — значит думать, значит, до конца истратив себя в одном поединке, тут же, к изумлению зрителей, броситься в другой, не менее сложный. И опять обрести дыхание, только как бы иное. Одно дело — дышать, когда рядом Селимена, совсем другое — когда рядом, скажем, Филит. Но от одного к другому поединку Альцест должен переходить не уставая — и так до конца, пока он совсем не уйдет со сцены, через зал, по проходу между рядами.

Все это не сыграть актеру-простаку, каким бы хитрым мужичком он ни был, как бы ни умел он распределять свои голосовые и прочие краски. В роль Альцеста должен был вступить актер, в котором — я верил в это — заключено зерно интеллигентности и даже аристократизма. Не внешнего (хотя и тут хорошо бы не подкачал), но душевного, внутреннего. Та степень душевного внимания, которую я в Золотухине знаю со времен «Вишневого сада», — признак того, о чем я говорю. В Альцесте есть элемент простодушия, но — только элемент! Положения, в которые он попадает, иногда должны вызывать у зрителя смех. Над Альцестом может хохотать зритель, ничем не отличающийся от напыщенных дураков-маркизов, — это значит, что театр только помог размножению и активности таких дураков, светских и совсем не светских. Они всегда есть в зале. Так пускай сидят тихонько, сбитые с толку. Пусть

лучше запутаются в восприятии Альцеста, но мы не дадим им повода поржать над ним и уйти самодовольными.

Над Альцестом иногда может (и должен) смеяться тот зритель, в котором жив какой-то кусочек альцестовой души, чистой и бескомпромиссной. Эта часть души жива, я уверен, во всех нормальных людях, далеких от жлобства. В мольеровские времена жлобство рядилось в роскошные камзолы, сегодня рядится в другие одежды, но суть его неизменна. Жлобство есть жлобство. Можно долго и подробно анализировать его природу, но сейчас не хочется. Нужно, так или иначе, противопоставить нашего Альцеста этой отвратительной природе, лакейской и хозяйской, хамской и светской. Пусть Альцест будет почти беззащитен, почти слаб. Над ним можно смеяться — но сквозь слезы. Его нельзя отрывать от себя — ни актеру, ни нормальным зрителям. А актерское милое простодушие, которому всегда радуется зал, потом, попозже, когда спектакль окрепнет, может, какими-то микродозами вступит в игру и даст всей этой истории новые симпатичные оттенки и нюансы.

Так я рассуждал, уговаривая Золотухина. И делал над собой нечеловеческие усилия, чтобы в какой-то момент не бросить эти уговоры. Ведь иногда просто не хватает сил. Надо, чтобы хоть кто-то поддержал в этот момент, сделал вместо тебя какой-то легкий жест — и все сдвинулось бы с места. Но кто, кроме самого актера, может поддержать меня в «Мизантропе»? Я все ему придумую — и окружение, и декорацию, и музыку, и мизансцены. Все придумую, обдумаю, ни в чем не ошибусь. Все будет точно и складно. Я все уже сочинил. Я уже знаю, как красиво и загадочно прозвучит начало спектакля и как поддержит его музыка Эллингтона. Вот уже и мой любимый Дюк Эллингтон готов быть нашим союзником — без всяких капризов этот великий человек, мне легко его уговорить. Просто в какую-то счастливую минуту надо услышать именно его марш, его звуки и понять, что это звук нашего «Мизантропа».

выхода. Нужна была художественная сила реше- компромисс, нужен был резкий поворот от «улич- к чистой и ясной классичности. Было от чего

в всяком хорошем актере много чего намешано. Из того нам надо было взять то, что с помощью было бы увеличено в масштабе. Это нечто про- жное простецкости и поднятое до высокой про- Дело не в аристократических манерах. Актер — это бегун на короткую дистанцию. А строение ской комедии требует умения сценически дышать той дистанции.

ть — значит думать, значит, до конца истратив ном поединке, тут же, к изумлению зрителей, бро- другой, не менее сложный. И опять обрести дыха- ко как бы иное. Одно дело — дышать, когда рядом а, совсем другое — когда рядом, скажем, Филит. ного к другому поединку Альцест должен перехо- стая — и так до конца, пока он совсем не уйдет и, через зал, по проходу между рядами.

то не сыграть актеру-простаку, каким бы хитрым м он ни был, как бы ни умел он распределять свои е и прочие краски. В роль Альцеста должен был актер, в котором — я верил в это — заключено теллигентности и даже аристократизма. Не вне- отя и тут хорошо бы не подкачал), но душевного, его. Та степень душевного внимания, которую я в не знаю со времен «Вишневого сада», — признак ем я говорю. В Альцесте есть элемент простоду- — только элемент! Положения, в которые он попа- огда должны вызывать у зрителя смех. Над ом может хохотать зритель, ничем не отличаю- т напыщенных дураков-маркизов, — это значит, р только помог размножению и активности таких светских и совсем не светских. Они всегда есть в к пускай сидят тихонько, сбитые с толку. Пусть

не запутаются в восприятии Альцеста, но мы не дадим повода поржать над ним и уйти самодовольными. Над Альцестом иногда может (и должен) смеяться тот ель, в котором жив какой-то кусочек альцестовой и, чистой и бескомпромиссной. Эта часть души жива, ясен, во всех нормальных людях, далеких от жлобства. Альеровские времена жлобство рядилось в роскошные толы, сегодня рядится в другие одежды, но суть его мненна. Жлобство есть жлобство. Можно долго и под-то анализировать его природу, но сейчас не хочется. но, так или иначе, противопоставить нашего Альцеста отвратительной природе, лакейской и хозяйской, хам- и светской. Пусть Альцест будет почти беззащитен, и слаб. Над ним можно смеяться — но сквозь слезы. нельзя отрывать от себя — ни актеру, ни нормальным елям. А актерское милое простодушие, которому да радуется зал, потом, попозже, когда спектакль пнет, может, какими-то микродозами вступит в игру и всей этой истории новые симпатичные оттенки и нсы.

Как я рассуждал, уговаривая Золотухина. И делал над й нечеловеческие усилия, чтобы в какой-то момент не ить эти уговоры. Ведь иногда просто не хватает сил, о, чтобы хоть кто-то поддержал в этот момент, сделал то тебя какой-то легкий жест — и все сдвинулось бы с а. Но кто, кроме самого актера, может поддержать и в «Мизантропе»? Я все ему придумую — и окружение, екорацию, и музыку, и мизансцены. Все придумую, маю, ни в чем не ошибусь. Все будет точно и складно. е уже сочинил. Я уже знаю, как красиво и загадочно звучит начало спектакля и как поддержит его музыка ингтона. Вот уже и мой любимый Дюк Эллингтон готов ь нашим союзником — без всяких капризов этот вели- человек, мне легко его уговорить. Просто в какую- частливую минуту надо услышать именно его марш, звуки и понять, что это звук нашего «Мизантропа».

надо принести мою кассету в театр и попросить переписать. С Дюком просто, а вот с Золотухи-но.

же наступил момент, когда тяжелый воз сдвига-еста и все сомнения были отброшены. Началась се то, на что я надеялся, было сделано. И родился ест. Потому я и был счастлив, услышав: «Вы рас-о том, что у нас увидели!»
шло как крик новорожденного, которого хлопают, чтобы он дал знать, что родился и жив.

нтроп», если можно так сказать, — элементарно я пьеса. Ее смысл прост: это *диспут поведений*. нимый спор, длящийся с мольеровских времен до ей. Спор, идущий постоянно и всюду, где суще-облема: человек и законы общества. Спор этот зал и до Мольера, но Мольер его извлек на свет к бы впервые открыл. Не придумал, а увидел то, гие не видели, и указал на это. Воссоздал в лицах.

ьеса о судьбе максималиста. О том, каков *удел иста*. Не о меланхолике, не любящем людей, не о рном, желчном ворчуне, презирающем других. симализме как свойстве чистых и простодушных

одушие, наивность — очень важные свойства ских персонажей вообще. Простодушие — про-истота души. Это не противоречит тому, что умен. Он умен и простодушён. Таким простоду-моему, был и сам Мольер. И в Пушкине было

бывают ребячливы, в них до старости (если они ти доживают, что бывает редко) остается детство, истота, наивность, простодушие. Пушкин в глазах ке мог часто выглядеть нелепым, даже смешным.

последние месяцы своей жизни кому-то в светских гостях напоминал разъяренного тигра. С точки зрения приличных правил, поведение Пушкина было неразумным. А он это доводил до крайней степени свой поединок с бесчестным обществом, отстаивая честь жены и собственное достоинство. Можно ли назвать это максимализмом? Мне кажется — да.

Максимальное, то есть крайнее, предельное (идеальное), представление о чести. И — ряд поступков, продиктованных таким представлением. Такова пушкинская уация. Я, разумеется, не беру ее в полном объеме. Но определенное представление — в данном случае о чести — становится как бы составом крови, оно диктует поведение. Человек уже не допускает никаких компромиссов, он почти связан своей бескомпромиссностью, становится невольником ее. «Невольник чести» — так сказал о Пушкине Лермонтов, и не очень даже понятно, горюет он этой пушкинской «неволе» или восхищается ею. Так или иначе, Пушкину противостояло бесчестное общество, а Лермонтову эта светская чернь была так же ненавистна, как и Пушкину. И оба оказались беззащитны, оба погибли.

Мольеровский Альцест тоже беззащитен. Как и сам Мольер — перед королем и кабалой святош, перед обманщицей. «Мизантроп», по-моему, — автобиографическая комедия, как ни одна другая у Мольера.

Притом что Мольер все время дает возможность поговорить на Альцеста как бы со стороны. И тогда возникает смех. Мольер с горечью смеется над самим собой. Над Альцестом постоянно посмеиваются и все остальные, но смех автора — совсем другой, в нем грусть и мудрость. Я сейчас говорю о главном смехе этой комедии, о великом смехе, доступном только объективному взгляду гения. И в зале возникает хотя бы подобие, отголосок такого смеха, — цель спектакля достигнута.

Альцест постоянно попадает в нелепые положения. Его все время кто-то заставляет падать носом в грязь. Он то и дело вступает в какую-то драку и постоянно ее проигрывает. Почему?

Мольер не дает Альцесту быть победителем, не дает нам разделить с ним чувство победы. Нам симпатичен этот забияка, он говорит справедливейшие слова, его убеждения благородны, поступки чисты, а той победы, ощущение которой нужно зрителю, — этой победы нет. Сплошные потери, сплошь — поражения. Почему?

Ведь если разбирать пьесу с точки зрения конфликта правых и виноватых, благородных и неблагородных, то правым, конечно же, будет Альцест. Но Мольер зачем-то эту правду и несомненное благородство проводит через семь кругов ада и чуть ли не заставляет усомниться в том, кто тут прав. Зачем?

Затем, я думаю, что Мольеру известна сила *реальной жизни*. И он не настолько наивен, чтобы в герои выводить человека, который пытается изменить ход этой жизни. Реальная жизнь во все времена, и в мольеровские и в наши, складывается не по законам какого-то одного правителя, дающего твердые установления. Реальная жизнь состоит из множества своих собственных, вековечных установлений, которые люди с большим трудом осмысливают. Но помимо главных, коренных установлений человеческого бытия во все времена есть некие правила поведения в обществе. Они условны — люди как бы условились их соблюдать. Не навсегда, но на какой-то отрезок времени. Изменится время — возможно, изменятся и правила, хотя всегда будут по-своему условны.

Альцест идет как бы поперек светским правилам и даже реальной жизни. Он не фанатик, он не слеп, напротив, иногда очень зорок. Но он максималист, и потому, как бы он ни дрался, как бы ни сопротивлялся, ему уготован удел максималиста. Вот про это и написано пьеса — *про удел, про судьбу* человека самых благородных убеждений.

Я с самого начала слышу в этой пьесе мотив рока, хотя в первой сцене, как и во многих других, перед нами должны разыгрываться определенные театральные положения и вся пьеса, как всегда у Мольера, есть не что иное, как очаровательная игра.

Игра, в которой яственно звучит мотив рока. Праздничность театральной игры — и торжественность реквиема.

Мне кажется, точный музыкальный камертон этому — марш Дюка Эллингтона. В нем звучат и праздничное начало игры и некий рок, неизбежность.

Как ни странно, работа над «Мизантропом» растянулась на несколько лет. Я начал разбирать пьесу со студентами на своем курсе в ГИТИСе, еще до прихода на Таганку. Мы меняли исполнителей ролей Альцеста и Филинта, варьировали внутренние ходы разбора. Пробовали более динамичный внешний рисунок и такой, что почти совсем загнан внутрь. В конце концов вынесли на экзамен разные варианты дуэтов Альцеста и Филинта, Альцеста и Селимены. В этом был, видимо, даже какой-то особый эффект. В острейшей борьбе сталкивались два человека — мы видели, как это столкновение может развиваться и каким разным может быть это развитие. То смешным задирой выглядел Альцест, а Филинту надлежало защищаться от его яростных нападков, то, наоборот, Филинт был одержим желанием уберечь друга от глупых поступков, а Альцест прятался в скорлупу. Точно так же оказалось, что можно по-разному разработать поединок Альцеста и Селимены. Сила мужчины и слабость женщины, столкнувшись в определенной ситуации, дают возможность многообразного наглядного исследования человеческой психологии. Тем более что в первой сцене Мольер еще оставляет как бы под вопросом, кто тут победил. Важно во всех этих столкновениях одно — ни минуты не оставить без ясного внутреннего действия. Притом одну минуту так точно соединить с другой, чтобы образовалась,

как я привык говорить, гибкая «проволочка», нервущаяся, тоненькая, способная постоянно держать внимание публики.

Потом, параллельно другим репетициям на Таганке, я то и дело возвращался к «Мизантропу» — я уже знал, что обязательно его поставлю, и именно здесь, как бы это ни было трудно.

Трудностей масса. Первая из них — недостаточная подготовка актеров к той классичности, которая мне все время мерещится как стиль будущего спектакля. К этому стилю не были готовы и мои молоденькие, неопытные студенты, но в ГИТИСе от нас никто и не ждал особенного художественного результата, а в театре только такой результат мог убедить.

Большая сцена, которую я так полюбил на Таганке, предъявляет свои, очень непростые требования — к актерам, к художнику и, прежде всего, ко мне. Этот замечательный размах пространства нуждается в строгой и осмысленной организации. Как организовать эту сцену для Мольера? Непростой вопрос. Но я очень ощущаю потенциальную красоту этих подмостков. Какая-то торжественность маячила, но характер начавшихся репетиций ей поначалу сильно противоречил. Хотелось сделать спектакль *высоким* по настрою, но фактура исполнителей и их навыки тянули в другую сторону. Хотелось сделать спектакль прозрачный и строгий. Но привычки Таганки несколько иные, и я то и дело сбивался с ощущения высоты мольеровской мысли. Кроме того, иногда меня брал откровенный страх — а вдруг все это будет скучно публике? Приемов «оживления» классики накоплено огромное множество, мы набаловали ими публику. Уже даже как-то странно представить себе мольеровский спектакль без всяких добавочных режиссерских фокусов, украшений и ухищрений. Сегодня все позволено — и ввод персонажей, которых нет у автора, и перенесение действия в самые неожиданные места, и полутанцевальная-полупантомимичес-

кая разработка тех сцен, в которых у автора лишь краткие реплики или большие монологи. Нам сегодня подозрительными, ненадежными кажутся краткие реплики — мы к ним что-то подстраиваем и добавляем. А уж про длинные монологи и говорить нечего, они еще более подозрительны — чаще всего режиссерский карандаш их попросту вычеркивает. Или сокращает, оставляя из большого монолога лишь то, что необходимо сюжету.

Одной из трудностей была многолетняя привычка актеров Таганки играть не роли, а маленькие эпизоды, которые рука режиссера укладывала на сцене в нужную мозаику, помогая светом, музыкой и т. п. «Мизантроп» категорически чужд такой мозаике, да и я, в общем, тоже всегда тянулся к другому и уверенно себя чувствовал, когда в руках *пьеса*, которую мне предстоит вместе с актерами сначала разобрать, а потом собрать — в стройное здание спектакля.

Первые репетиции шли по вечерам в моем кабинете. Я вызывал то одних актеров, то других, еще не решив окончательно, кто же будет играть Альцеста. Мне нужно было как-то «вселить» работу над «Мизантропом» в театр, приучить актеров к тому, что репетиции мольеровской пьесы идут, независимо даже от того, что в это время репетируется и выпускается на сцене. Нужно было заново, уже не со студентами, но с актерами, сосредоточиться на анализе пьесы и посмотреть, как видоизменяется этот анализ в новых условиях. Нужно было подтянуть весь сложный организм театра к труднейшей работе, и я пробовал, один за другим, способы, как самому в нее правильно войти.

Когда ты обязан заботиться об огромном театральном хозяйстве, к тому же основательно запущенном, промедление губительно. Слава Богу, что «Мизантроп» уже сидел внутри хотя бы у меня самого — я хоть и колебался, в чем-то сомневался, но в общем был уже готов к работе. И она стонулась-таки с места, хотя вовсе не в той обстановке,

которая в идеале соответствовала бы спектаклю. Но что у нас бывает в идеале?

Нужно терпение, нужно терпение и спокойствие, — говорил я себе, загоня молоденького актера, с которым поначалу пробовал роль Альцеста, чуть ли не на шкаф, чтобы в первой сцене пьесы добиться сверхдинамичного построения.

К счастью, этот молоденький актер был замечательно натренирован физически. Он не просто хотел, но жаждал нагрузки, он верил мне и, только что придя на Таганку, еще ни от чего не устал. Он не был скептиком, и уже одно это было прекрасно. Он был похож на моих студентов, когда на первом курсе они были охвачены азартом работы. Жаль, он так и не сыграл Альцеста. Я понимал, что в «Мизантропа» во что бы то ни стало нужно втянуть основных и лучших актеров театра. Нельзя, нельзя оставлять незанятыми тех, кто по-настоящему тратится в «На дне», — надо вести их дальше.

Но «Мизантропа» хотелось, кроме всего прочего, сделать образцом театральной культуры. Мольер требовал совершенно особого мастерства сценического слова. Понимая это, я опять сделал шаг в сторону и пригласил известного актера, великолепного мастера слова, попробовать роль Альцеста. И вот уже мы опять по-новому читаем ту же пьесу и разбираемся в тех же сценах, и я перенастраиваю себя на новую актерскую индивидуальность, на другой актерский возраст и т. д. Я благодарен актеру-мастеру, за эти пробы, за попытку, за само появление на Таганке, где на него — и я и он это чувствуем — со всех сторон смотрят достаточно настроенно. Ни у меня, ни у него нет уверенности, что мы поступаем верно. Какие-то обстоятельства прерывают ход наших репетиций, и я оставляю мысль о приглашении мастера со стороны. Нет, надо все делать *здесь*, с людьми, к которым я пришел.

Но вряд ли правильно продолжать работу с молодым актером — я был готов сделать эту уступку, но делать ее

не надо. Уступкой оказалась бы ни много ни мало трактовка всей пьесы, вернее, ее видоизменение. Спектакль был бы о *юношеском* максимализме, а не о максимализме вообще.

В данной мольеровской пьесе, как ни странно, нужен элемент этого «вообще». Нужна какая-то доля абстракции. Юношеский максимализм — это слишком конкретная проблема, хотя по-своему и серьезная. Но это не Мольер. Это только подступ к нему, возможный опыт, эксперимент. Вариант — но не самый серьезный. Вариант, не вбирающий в себя *объема* пьесы.

Нескольких своих бывших студентов я так вовлек в «Мизантропа», что они никак из него не хотят выскакивать. Как жаль, что я не могу этих замечательных ребят, прошедших со мной четыре года учебы, взять сейчас в театр. Почему не могу? Нет ставок, нет возможности заключить договор, нет гарантированной работы... Ничего нет, хотя вроде бы и есть многое. Есть какое-то разлаженное громоздкое хозяйство, которое неизвестно когда удастся наладить. Есть наши дурацкие театральные порядки, с одной стороны, приклепляющие человека к месту его работы, а с другой — предоставляющие этому человеку право равным счетом ничего не делать. Единственное, что я могу предоставить моим бывшим студентам, — это отгородить занавеской угол в бывшем буфете, через который все проходят как через коридор, и что-то там репетировать, — просто так, чтобы хотя бы не потерять форму. Я десять раз на день прохожу через этот буфет, слышу из-за занавески знакомые мольеровские реплики, и у меня сжимается сердце. Не суждено мне, видно, иметь рядом своих учеников. Таких, которых я сам отобрал когда-то на вступительном экзамене, потом провел через годы учебы и наконец подвел к существенным ролям. Поставить

бы только с ними какой-нибудь замечательный спектакль и тогда сказать уверенно: вот он, *мой театр*...

Первую сцену «Мизантропа» можно играть спокойно. Это своего рода экспозиция, а экспозиция как бы подразумевает спокойствие. Расстановка сил.

Но почему не дать эту расстановку сил сразу в крайнем напряжении? Ведь это именно *силы*, и они бурно, мгновенно сталкиваются.

Выходят на сцену два человека. Они уже где-то там, за сценой, вступили, видимо, в нешуточный конфликт, потому что на вопрос: «Что с вами?» (это первая реплика пьесы) следует ответ: «Не хочу и видеть вас». Далее все, что говорит Альцест, показывает крайнюю степень его негодования. Он взбешен. Он должен, наверное, не выйти, а выскочить на сцену, а если и выйти, то через секунду вступить в такой диалог, в такой поединок со своим приятелем, что пол под их ногами должен быть горячим.

Спор, который есть содержание сцены, возник не просто так, а *от конкретного случая*. Я говорил, что для крупности смыслового рисунка в мольеровской пьесе нужна доля абстракции. Теперь добавляю — и конкретности. Весь гнев, все бешенство Альцеста продиктовано предельно конкретным случаем, который произошел где-то за сценой.

Альцест только что стал свидетелем такой картины: его друг, увидев какого-то господина, бросившегося к нему с объятиями, ответил ему дружескими лобызаниями, а когда тот отошел, не мог припомнить его имени. Вот, собственно, и все происшествие. Каждый из нас, вполне возможно, в подобных ситуациях участвовал — не с одной, так с другой стороны, а иногда и не один раз на дню. Ничего особенного, как говорится.

Но для Альцеста вся эта сцена есть не что иное, как *потеря друга*. Потому что раньше он Филинта исключал из

светского стада как друга, как единомышленника, а теперь увидел, что на его глазах этот человек к стаду пристроился, вступил в него и ничуть при этом не смутился.

Первый ли раз Альцест видит такое? Нет ли тут странности, какого-то неправдоподобия? Ведь оба эти человека постоянно вращаются в одном и том же кругу, наблюдают одни и те же картины. Но тут мне (и, думаю, Мольеру) не нужны никакие бытовые оправдания. Бытовым оправданиям комедия Мольера не поддается, а если все-таки их искать и на них настаивать, мы что-то самое существенное измельчим. Сделаем элементарно бытовым, элементарно психологическим то, что нуждается в какой-то необычной смеси конкретного и абстрактного. Только верный баланс этих противоположностей даст нужный стиль. И необходима высокая комедии крупность смысла.

И потому — Альцест *в первый раз* увидел то, что увидел. Надо сыграть именно это: *в первый раз* он открыл в своем друге то, что совершенно несовместимо с естественностью человеческих отношений. И потому он бежит прочь от Филинта в ужасе и гневe. Но потом поворачивает обратно и выкладывает Филинту все, что сейчас пережил, — выкладывает, а сам чувствует, что теряет друга.

Потом, в дальнейшем, к концу пьесы, он теряет его совсем. Если проследить за этими двумя друзьями-спорщиками, за тем, как невольно встречается в этот спор милая Элианта, какими милыми словами она в финале окончательно разводит друзей:

«...О да, вы совершенно правы,
Все ваши доводы возвышенны и здравы.
Но, верно, для меня благой тут поворот:
Филинт ведь моего согласия только ждет...» —

если проследить за всем этим, станет ясно, что *потеря друга* есть одна из главных и самых горьких потерь, пере-

житых Альцестом. Эта потеря начинается в первой сцене и заканчивается в последней.

И потому в первой сцене мы должны проследить за многими поворотами в диалоге двух людей, которые только что были друзьями, — но вот взрыв! — и один уже мчится куда-то прочь в гневе, а дружбе чуть ли уже не конец. Филинт искренно не понимает: что, собственно, случилось? А Альцест почти оскорбляет его, стараясь что-то объяснить. Он в подробностях рисует только что увиденную картину и растолковывает ее отвратительный смысл. Разве не понятно, что нельзя участвовать в «постыдном светском торге»?! Разве не понятно, что нельзя дружить с кем попало? «Лжедружба — это стыд!» Разве им двоим не было раньше так ясно, что

«Нам, людям, нужно быть людьми: при каждой встрече В согласье с чувствами должны быть наши речи».

Все это не риторика, не поучение, но первый *диспут поведеный*, возникший на наших глазах. Не на словах спорят эти люди, а в действии, в поступках.

Появляется дурак Оронт, и вот уже Филинт не без лукавства усаживается в кресло, чтобы понаблюдать, как Альцесту удастся сказать правду в глаза этому болвану, бездарному поэту. Филинт прекрасно знает, что с Оронтом шутки плохи, но диспут так далеко завел спорящих, что появление Оронта и все, что может сейчас произойти, Филинт готов рассматривать лишь как аргумент в свою пользу. На что он рассчитывает? На то, что Альцест поймет, что бессмысленно резать правду в глаза и доказывать дураку, что он дурак? Ведь это действительно нелепо — убеждать графомана не писать и т. п.

Начинается второй поединок Альцеста, в котором наш герой не уступает, сражается до конца. Поначалу он, как умный человек, понимающий тягостную бессмысленность подобных объяснений, пытается уклониться от навязывае-

мой дружбы и откровенной лести, но в итоге дает Оронту бой.

Кто тут смешон и нелеп — маниакально напыщенный болван, читающий свои вирши, или человек, решившийся сказать этому болвану правду?

У Пушкина были основания подвергнуть сомнению ум Чацкого оттого, что тот мечет бисер перед свиньями. Но не попадал ли сам Пушкин в подобные положения, и не оттого ли так сурово было его суждение, что попадал? Что сам себе, смеясь и негодуя на себя задним числом, он будто приказывал: в следующий раз сдержаться, смолчать!

В мольеровской комедии — будто первоисточник подобной ситуации. Нам со школьной скамьи вбивали в голову, что Чацкий совсем не похож на Альцеста, что мысль о каком-то сходстве может прийти в голову только непатриотично настроенным людям. Какая все это чепуха. Сходство несомненно, и мысль о Пушкине, о Грибоедове, о Лермонтове не покидает, когда разбираешься в гениальной мольеровской пьесе. Ни они, наши классики, ни Мольер при этом ничего не теряют, мне кажется.

А дальше появляется Селимена. Пусть она появится под тот же празднично-трагический марш. Потому что на подмостки вступает вторая трагическая фигура. Альцесту уготовано уйти, покинуть светское общество. Удел Селимены — остаться. И неизвестно, что хуже, что драматичнее. Альцест, как я уже сказал, связан своим максимализмом. Селимена опутана великим множеством обязательств и отношений, из которых ей никогда не вырваться. Трагический парадокс ее положения в том, что по природе она неизмеримо выше всех тех, кто составляет ее среду. Тут Альцест не ошибается — он полюбил ту, которая умнее всех, которая под стать ему. Но точно так, как максимализм и прбстодушие являются составом крови

Альцеста, так в кровь Селимены вошла светская жизнь с ее постоянной игрой, злословием и обманом.

Вокруг нее толпа поклонников. Без этого окружения она не может жить. Она — как актриса, которая не может жить без аплодисментов. В борьбе за Селимену соревнуются два маркиза, но глупо думать, что они ее любят. Нет, они только поддерживают в ней некий угар, ни на ком персонально не сосредоточенный. Очень умная, очень трезвая женщина находится постоянно в этом странном угаре, зависит от него и вовсе не ищет способов от него избавиться.

По поводу женщины, в которую влюблен Чацкий, никогда не утихнут споры, потому что тут очень многое вызывает вопросы: и ум Софьи, и увлечение ее Молчалиным, и степень прозрения в финале.

О Селимене, насколько мне известно, никто никогда особенно не спорил. Принимали ее просто за светскую кокетку, и все. По-моему, тут какое-то недомыслие. Во всяком случае, поединок с Селименой — самый страшный для Альцеста, и сама она — самый сильный его противник, притом степень симпатии к нему у Селимены, вполне возможно, весьма серьезна. Это проявление той «половины» Селимены, где таится ее природная здравость суждений — ну, конечно же, Альцест ей, умнице, ближе и симпатичнее всех других. Но — какой чудовищный у него характер, какой опасный! Опасный потому, что то и дело готов поставить Селимену в нелепое, с точки зрения общественных правил, положение. А для нее самое страшное — в таком положении оказаться. Она привыкла цепко держать в руках все ниточки светских ситуаций и быть в их центре. Но Мольер не без грусти все эти ниточки в конце порвет. И Селимена останется совсем одна.

У Мольера такая простая и неэффектная ремарка: «Селимена уходит». Притом уходит не на своей собственной реплике, а после горестных слов Альцеста. Какие странные слова она ему перед тем сказала! Уйти вместе с

ним прочь от общества, покинуть свет — отказалась, признала, что недостаточно сильна для этого, но тут же предложила свое: если Альцест попросит ее руки, она скажет «да», и тогда *злые языки ей будут не страшны*. Только это — ее внутренний довод. С завидной откровенностью она и высказала его Альцесту.

Какой грустный итог этому поединку! Каждый в нем — непримирим и каждый, что называется, остается при своем. *Никогда* не сможет Альцест ужиться с обществом. *Никогда* не сможет Селимена существовать вне этого общества. *Никогда* не быть им вместе. В этом «никогда» — вечная драма.

И тут тоже не нужны никакие бытовые вопросы, ибо на них Мольер не подразумевает ответов. Куда в финале уходит Альцест? А куда он мог уйти в реальной Франции мольеровских времен? Я не знаю. И мне это неинтересно. Не это поддерживает мое знание пьесы, а я знаю ее не просто наизусть, а насквозь. С чем, с кем остается Селимена? Как она теперь будет жить, опозоренная, раздавленная скандалом, который сама же и заварила? Я не знаю. Не знаю, как во Франции разрешались подобные дела и как мысленно, для себя мог разрешить их Мольер. По-моему — никак.

Ибо это *не бытовая* ситуация. И даже как бы не вполне реальная. Это такой сгусток реальности, который не имеет материи быта, — тут материя Искусства. Оно заваривается в человеческом быту, из многих его слагаемых складывается, а потом от него же и отрывается, очищаясь от всего, что есть мусор, случайность.

В неразрешимости ситуаций «Мизантропа» я вижу бесконечную протяженность. В словах «никак», «никогда» — тот мотив рока, который есть важнейший контрапункт событий, делающий пьесу *высокой* комедией. Рок — это неизбежность, судьба. Почему-то я сверхчувствителен

к этой неизбежности. Вижу ее повсюду, иногда думаю, что так устроено мое зрение и ничего тут не поделать. Пессимизм ли это? Но тогда и Мольера и Булгакова можно назвать пессимистами. Я не прячусь за спины классиков, просто размышляю об устройстве человеческого зрения. А может, это самый настоящий оптимизм? Не тот, к которому нас призывают с детства и который иным, как прививка, дает временную детскую страховку от детских же болезней. Человек взрослеет, и все эти дурацкие привитые страховки ему смешны. Тысяча вопросов его мучает, и никакой привитый оптимизм не дает на них ответа. Можно закрыть глаза, заткнуть уши, не видеть жизни, не думать об ее устройстве, не задавать себе никаких вопросов, — но можно ли *так* жить? Не достойнее ли ежедневно видеть все как есть, не строить иллюзий, принимать ту горечь, которая есть в жизни, и не отворачиваться от нее? Горечь, потери, неразрешимость — неизбежны.

Если уж взялся ставить «Мизантропа», хлебни эту горечь вместе с Мольером.

Разумеется, можно поставить «Мизантропа» и ничего не хлебать, избежать всякой горечи, тем более бесконечно длящейся. Но тогда и ставить надо как-то иначе, не добираясь до сути. Ведь это так просто! Придумаем, чтобы публика не скучала, побольше каких-нибудь забавных трюков и перемен, добьемся, чтобы зритель хохотал, — это тоже нетрудно, актеры знают сотни способов, как это сделать, и на Таганке знают, и в Театре сатиры, и на эстраде.

Кстати, любопытная деталь. Почему-то большинство актеров, которые подрабатывают на стороне, делают это не с помощью драматического материала, а с помощью каких-то своих комедийных навыков. Они развлекают публику смехом, чаще всего невысокого пошиба, не замечая, что превращаются из художников в каких-то лакеев. Одни

оправдываются необходимостью подработать, другие озабочены, чтобы их не забыли. И то и другое можно понять. Как можно понять тех маркизов в «Мизантропе», которые посещают светские гостиные, чтобы их не забыли. Не забыли в том качестве, какое им важно. Маркизы довольны собой и не желают никаких перемен. Им вовсе не кажется, что они — лакеи, рабы. Напротив. У них самих есть лакеи, а значит, они — господа. И сегодня у них был бы свой механик в автосервисе, и свой мясник в мясном отделе, и своя кассирша в театре. Они бы смешили друг друга в обществе, а кто-то их обслуживал бы. Зачем им перемены?! Альцеста — к ногтю!

Грань между сохранением достоинства и лакейством сегодня такая зыбкая, еле уловимая. Я знаю одного писателя, наделенного редким чувством юмора. Он пишет серьезные исследования о литературе, но на всех вечерах и юбилеях непременно выступает с чем-нибудь смешным. У него, и правда, особая способность находить смешное в газетных заголовках, штампах, сочетании имен и фамилий и т. п. И вот я вижу, как постепенно эта юмористическая стихия, продолжая действовать, раздавила в человеке все, что живо и непосредственно. Образовался какой-то мотор юмора, полулитературный, полуактерский. Наверное, этому писателю страшно подумать, что чей-нибудь юбилей или какие-то литературные посиделки обойдутся без него. И он спешит туда, предлагает свои услуги. И услуги пока еще принимают, хотя человек уже стар и пора бы, как говорится, о душе подумать.

На Таганке тоже много таких юмористов. Я вижу, как они мелькают на киноэкране, чаще в эпизодических ролях, а иногда в главных, приклеивают усы или специально их отращивают, надевают то котелки, то смешные кепки, таращат глаза, кого-то пародируют, кому-то подражают, сыплют остротами, которые я уже тридцать лет слышу, выходят на капустниках где-то в третьем ряду за Жванецким или Ширвиндтом, но все равно выходят, чтобы под-

твердить, что и они не лыком шиты, что живы и еще могут поострить на злобу дня, и публика посмеется, если еще не устала, не выдохлась от предыдущих остряков и смехачей.

Почему от всего этого так грустно?

Потому что я во всем этом вижу тоже неизбежность. Люди не избегают шутовства, они к нему почему-то устремляются. И мне этого не побороть. Смешно даже думать о таком поединке.

Но диспут поведений — тоже вещь неизбежная. И противостоять стихии, которую я не принимаю, можно. Вот и будем противостоять — в «Мизантропе» по крайней мере. Это мне под силу. И хорошим актерам Таганки — тоже.

На премьерных спектаклях мне, как всегда, предстоит умирать от волнения, сидя у себя в кабинете. Время от времени я только включаю трансляцию со сцены и тут же выключаю. Вроде бы нормально, говорю я себе, прислушиваясь даже не к голосам актеров, а к тому легкому звуковому фону, который доносит до меня реакцию зала, его дыхание. Вот звучит Дюк Эллингтон (этот никогда не подведет, тут каждая нота на месте), я мысленно вижу, как актер, играющий слугу, вышел в своей ковбоекке и прошелся по сцене, а потом изящной метелкой для пыли что-то обмахнул с кресла. Потом я слышу легкие шаги Альцеста — он должен выйти из левой двери и пройти в правый конец сцены, а за ним шаркающие шаги нашего долговязого Филинта и его первую реплику: «Что с вами?» Это верно, что звучит она на ходу, под звук шагов. Значит, наш Филинт не застрял на реплике, не подал ее в зал, чтобы все слышали. Я всегда боялся «словесного» театра, всегда напоминал актерам, что они не перед радиомикрофоном, а на подмостках, где все должно куда-то наглядно стремиться, завораживать зрителей легким, зримым рисунком. У нашего Филинта, правда, другая опасность — он жмет на интонации, тяже-

лит их даже на ходу. Он размахивает руками и шаркает большими ногами, и я так отчетливо вижу и слышу все это по трансляции. Ну ничего, легкость еще придет, думаю я, стараясь в перспективе увидеть то, на что почему-то надеюсь. Начинается первый поединок Альцеста, я слышу, что Золотухин взял в нем верно первую ноту, и выключаю трансляцию.

Буду сидеть, тупо перебирая на столе какие-то бумажки. Потом буду тупо смотреть в окно — видна станция метро «Таганская» и какие-то киоски. Видна церковь, на которую зарится наш директор, — у него после постройки нового здания просто зуд пристраивать к театру еще какие-то дома. Краем уха слышал, что где-то будет музыкальный зал, где-то свой ресторан. А пока что в актерском буфете нельзя толком пообедать. Но отравиться можно. Зачем нужен музыкальный зал, не знаю. Но остановить строительный пыл директора — значит лишить его чуть ли не единственного удовлетворения в работе. Он любит разговаривать с архитекторами гораздо больше, чем с артистами. Артистов он, как и многие директора, побаивается, они ведь всегда что-то требуют, кричат и т. д. Строительные дела как бы естественно возвышают директора над ними — что, мол, вы тут кричите в то время, когда мне звонят от главного архитектора!..

Зачем этот строительный размах, не знаю. Если уж улучшать жизнь театра, то начать надо бы с буфета, — чтобы там работали вежливые буфетчицы и была бы свежая еда. Ни того, ни другого не было на Малой Бронной, нет и на Таганке. Все привыкли есть что попало и терпеть любых буфетчиц. К плохому почему-то всюду привыкли. И эта привычка иногда, кажется, мешает переменам. Зачем менять? Плохое — вроде бы свое, знакомое. А хорошее — это еще неизвестно что. Так с репертуаром, так с буфетом, так с психологией.

Буду тупо предаваться ходу этих мыслей, пока не сработает внутренний счетчик: сейчас будет выход Селимены.

Перед этим для собственного спокойствия (главная неротрепка впереди) я еще раз на минуту включу трансляцию — послушать, как бездарный Оронт умучивает Альцеста своими виршами. Среди участников спектакля, особенно когда спектакль связан с художественным риском, всегда должен быть актер-верняк. Он может играть вовсе не главную роль. Но как бы ни шел спектакль, этот актер подчинит зал каким-то своим способом. Таков на Таганке Юра Смирнов, играющий Оронта. В его бледно-голубых глазах всегда такая смесь силы, наглости и страшноватого юмора, что зал притихает. Мне хотелось, чтобы Оронт у нас не был просто смешным франтом в жабо и богатом камзоле, а был бы самоуверенным наглецом, которых сегодня можно встретить всюду, в том числе и в Союзе писателей, где поэты гнездятся вперемежку с функционерами. Оронт — из этой породы. Он убежден, что стихи его прекрасны, а силу чувствует, потому что к нему «прислушивается сам государь». Он — графоман при власти. И вот перед Альцестом расставлен новый капкан. Он на глазах Филинта оказывается вовлечен в новый поединок, в опаснейшую игру, а мы должны увидеть, каким бывает исход такого поединка. На стороне одного человека — честность и откровенность. На стороне другого — сила бездарности, обласканной верхами, и непробиваемая самоуверенность. Наш Оронт играет так, что даже самой несимпатичной части зала неудобно к нему присоединиться. Он играет, я бы сказал, с кошачьей грацией. Спокойно, вкрадчиво и притом (что особенно дорого) — скромно. Знает точную меру интереса, который он должен забрать у зала, и берет ровно столько, сколько нужно. Он всегда уходит со сцены под аплодисменты, но эта зрительская награда ничуть не прерывает действия.

Я люблю и то, как в этой сцене играет Золотухин. Он, по-моему, прекрасно освоил переход от критики чужих стихов к той народной песенке, которая, как сказано у Мольера, гораздо поэтичнее всякой «модной чуши».

Песенка Альцесту настолько нравится, что он тут же ее и исполняет. Почему-то мне кажется, что этот момент пьесы похож на то, как Моцарт приводит к Сальери «скрыпача слепого». Может, эта ассоциация всплыла у меня потому, что Золотухин когда-то играл Моцарта, а к народным песням сам испытывает особую любовь? Не знаю. Но в спектакль тут от личности актера добавляется что-то неподдельное и существенное. Альцест не один, а два раза (так у автора!) поет понравившийся ему куплет: «Ответил бы я королю: Парижа мне не надо! Я верен той, кого люблю...» — и так далее, совсем не понимая, сколь диким выглядит сейчас в глазах Оронта и даже Филинта. Бедный Альцест!

А далее следует выход Селимены и начало нового, самого страшного, изматывающего героя сражения. И тут мне трудно сказать, буду ли я слушать или выключу радио после первой реплики Селимены.

Вообще за Ольгу Яковлеву в этой роли я спокоен. Хотя слово «спокоен» никак к этой актрисе не подходит. Она всем, и мне в том числе, вымотает все нервы, пока не поймет, что все в порядке. И даже поняв это, будет продолжать выматывать. Таков характер. И все же в самом главном я спокоен.

Яковлева идет к трагедии, я вижу это. В ней накапливается сила трагической актрисы и та экономия средств, которая современному трагическому актеру нужна. В Селимене ничего не будет от пустой кокетки, хотя по линии светскости, костюма, игры с веером или конвертиком все будет не просто в порядке, но в том непредугадываемом художественном порядке, который у Яковлевой всегда содержит некий взрыв. И я люблю эту ее взрывную энергию, хотя знаю, что кого-то она коробит. Что-то в Яковлевой всегда будет слишком резко, раздражающе странно и неожиданно. Так будет и в Селимене.

Но самым неожиданным будет *содержательность* роли. Это я уже знаю. При всех своих капризах, к Селимене Яковлева отнеслась как к долгожданной добыче.

Поначалу на Таганке она съезжилась и затаилась. Шутка ли — перейти за мной с Малой Бронной, где столько было сыграно ролей, столько общих наших работ! Потом в «На дне» она уже освоилась. Она сыграла Настю отчаянно и свободно, с той собственной ненавистью к «дну», которую это «дно» заслуживает.

В репетициях «Мизантропа» Яковлева — самая дотошная, самая требовательная ко мне и самая придирчивая ко всем партнерам. А содержание роли все росло и росло от репетиции к репетиции. Яковлева из тех редких актеров, которым все небезразлично в спектакле. Зрение у нее прямо-таки дьявольское. Она замечает все мелочи и ко всему цепляется, как репейник. Ей не важно, что я занят чем-то главным, — она найдет время, чтобы проесть мне голову какой-нибудь мелочью. Если вдуматься, то эта мелочь всегда имеет отношение к существу, но вдумываться в мелочи просто нет сил. Яковлева в жизни — максималистка вроде Альцеста. Это Альцест в юбке, иногда совершенно невыносимый для других в реальной жизни.

Вот сейчас я услышу опять музыку Эллингтона, а потом по еле уловимому шуму в зрительном зале пойму, что на сцену вышла Селимена... Яковлева еще как-то особенно умеет играть именно *выход*, появление свое на подмостках. В Мольере это очень важно — легкая вуаль театральности на всех актерских движениях и передвижениях.

Некоторые таганковские актеры чувствуют эту вуаль, а некоторые, как ни странно, совсем не понимают, что это такое, хотя много лет играли в самых что ни на есть театральных спектаклях. Стиль Таганки — это они знают. А вот стиль Мольера в «Мизантропе» объяснить им трудно. Ведь чувством авторского стиля в наших театрах вообще наделены не многие...

Но тут Селимена в ответ на разгневанную речь Альцеста произносит: «Так вы пришли ко мне домой единственно затем, чтоб ссориться со мной?..» — и я выключаю радио. Как это она успела отработать мольеровские фразы, что они стали похожи на неровные жемчужные бусы? Именно неровные, негладкие, играющие странным блеском и нанизанные на одну ниточку?..

Когда мы на Бронной делали «Наполеона Первого», Михаил Ульянов назвал Яковлеву «кружевницей». Он, сам прекрасный актер, как-то подтягивался к этому особому искусству — плести кружева из слов, держа в голове и в сердце сложнейший рисунок смысла. Кстати, вот хорошая мысль: поставить на Таганке заново пьесу «Наполеон Первый». Все то, что на Бронной окружало Наполеона и Жозефину, получилось у меня каким-то бутафорским, тяжелым. Таганковские актеры могут снять эту тяжесть, им по плечу легкость в спектакле, где мотивы политические переплетаются с психологической драмой...

Но тут я опять не выдерживаю, включаю трансляцию и выскакиваю в испуге — ничего, кроме легкого шума, не слышно. Оказывается, уже антракт. Надо пройтись по гримерным, улыбнуться всем и спросить, как всегда: «Ну, как?»

Вот уже третий раз я ставлю Мольера в переводе Михаила Донского. И так случается, что каждое лето на один месяц мы оказываемся соседями в Переделкино. Донские из Ленинграда приезжают летом в писательский Дом творчества, а мы вот уже лет девять снимаем там дачу. Когда мы встретились на переделкинских дорожках летом 1984 года, симпатичные мне лица мужа и жены (оба они переводчики) плохо скрывали тревогу. По поводу отъезда Любимова и моего прихода на Таганку ходили самые разные слухи. Ближайший наш друг Михаил Туманишвили даже приехал тогда из Тбилиси в Москву, тревожась за

меня. В Тбилиси ему рассказали, что актеры на Таганке легли на пол и таким образом массовой демонстрацией выразили свой протест. Мне было и смешно, когда я это услышал, и больно. Какая чушь. Каким количеством слухов и сплетен мы окружены. В самом бурном темпе шли репетиции «На дне», и я только удивлялся вниманию и скромности таганковских актеров. Это вам не Малая Бронная, где никакой творческой задачей мне уже никого было не увлечь. Тут — так мне казалось — люди хоть и отвыкли работать (театр уже давно находился в простое), но в свое время приучены были к трудной работе и дисциплине. Это заслуга Любимова, его порядки, еще не забытые. Надо эту память сейчас подхватить и закрепить во что бы то ни стало. В «На дне» мы именно это делали.

Я что-то рассказывал о Таганке Михаилу Александровичу Донскому, расхаживая с ним по дачным дорожкам, и видел, что он мне не слишком верит. Он, по-моему, просто жалел меня. А я жалел его, зная, что в писательском доме ему придется отвечать на всякие вопросы, если нас видели вместе... Как я не люблю эту нашу «интеллектуальную» элиту, сколько в ней всяческой отравы и фальши, как больно ранит эта фальшь, и некуда от нее уйти... И я сказал Донскому, что, наверное, поставлю «Мизантропа». По-моему, он и тут не очень поверил. Но через два года, ранним летом, как раз к приезду Донских в Москву, был готов «Мизантроп». И я мог пригласить переводчика на премьеру.

Я пишу про Михаила Донского потому, что трижды видел, как замечательно пользуются актеры-мастера тем стихотворным текстом, который, как мастер перевода, дал им Донской. Первый раз это было в «Дон Жуане», потом в «Тартюфе» и наконец в «Мизантропе». У Мольера простота, грубоватость соединена с изысканностью. Особый сплав, чудесный по-своему. И перевод каким-то образом сохраняет эту тонкость стиля. От резкой, сильной реплики, похожей на удар футбольного мяча в ворота, Мольер вдруг

переходит к сложнейшему сплетению юмора и философии. А потом вдруг текст взмывает куда-то ввысь, как воздушный шарик. Не знаю, в чем чувствуют прелесть мольеровского языка французы. Вполне может быть, что текст XVII века настолько удален от современного уха и современных ритмов, что так и просится в музей. Может быть, отчасти потому и выглядел таким скучным и статичным спектакль «Комеди Франсэз»? Хотя я думаю, что игра французских актеров объяснялась не отношением к тексту, а отсутствием разработанной его трактовки.

Так или иначе, переводы Донского дали актерам трех театров возможность *играть* Мольера, а мне — огромную радость его ставить. Я навсегда полюбил прозаический текст «Дон Жуана» и до сих пор знаю его так, что, если мне напомнят какую-нибудь реплику, я скажу другую — в ответ. Все философствования в «Дон Жуане» *действены*, потому я и помню текст. А какой радостью было слышать в «Тартюфе», как владеет стихом Калягин и как удивительно проявляется в стихотворном тексте особая артикуляция Вертинской. А теперь вот еще и «Мизантроп»... Лишь бы не опростили актеры дивный мольеровский текст, лишь бы ощутили удовольствие от него, а не муку, ведь текста много — огромные стихотворные периоды...

Как-то, еще до прихода на Таганку, я написал о том, что хорошо бы, например, собрать четырех прекрасных актрис из разных театров и поставить с ними, допустим, пьесу Уильямса «Прекрасное воскресенье для пикника». Поставить как прекрасный квартет, где инструменты один другого лучше.

Писал я это, чтобы выразить простую мысль: нас стесняют в художественных желаних, отучают их иметь, и мы привыкаем к этому, становимся идиотски зажатыми, робкими. Теряем чувство дерзости, свободы.

Никакой особо серьезной «программы» в приведенном мной примере не было. Было просто выражено одно из тех желаний, которые, вспыхнув, гаснут в нас, как правило. В то время как самое естественное для художника дело — попробовать этот замысел осуществить. Разве не так?

Мои желания — в голове. Иногда — на бумаге. Например, как хотелось мне снять фильм «Сирано де Бержерак!» С юности люблю этого героя, тут же схватился за предложение. В результате где-то, никому не нужный, валяется мой режиссерский сценарий. Как хотелось поставить «Гнездо глухаря» — ведь и ключ к этой пьесе, мне кажется, я нашел. Нет, сорвалось, не получилось. А «Чайка» в кино, а третий «Вишневый сад», и «Дядя Ваня», и «Буря»...

К неосуществленным замыслам со временем теряешь интерес, и это естественно. Они залеживаются, реальная жизнь идет по своим законам.

Мне никто никогда не предоставлял условий свободного выбора работы. И я привык откликаться почти на любое предложение. Все равно из пяти предложений четыре обязательно сорвутся. Уж это-то я знал твердо, на опыте.

Всегда мечтой было поставить «Мастера и Маргариту» на телевидении. С упорством идиота я постоянно писал об этом руководителю телевидения в ответ на его поздравления с Новым годом. Получу казенную открыточку с автографом и тут же напишу письмо, что самое большое мое желание поставить «Мастера и Маргариту». А в ответ в лучшем случае получаю предложение снять чужой спектакль «Милый лжец» или мой собственный — «Человек со стороны».

Между тем роман Булгакова — самая любимая книга и постоянное чтение. В нем (мне так кажется) я чувствую все переходы, все сцепления. Знаю ключ ко всем московским сценам. Однажды мы долго говорили об этом с Сергеем Александровичем Ермолинским. Он дружил с Булгаковым,

поэтому всякие вольные фантазии по поводу «Мастера» слушал с ревнивым недоверием. Я сказал ему, что все современные сцены: и Степу Лиходеева, и судьбу Ивана Бездомного, и варьете — всё надо пронизать только одной мыслью. Почему, отчего происходят с этими людьми мыслимые и немыслимые вещи? *А потому — что распяли.*

Если задуматься, именно на эту мысль нанизан весь роман. И не распадается он на два разных пласта, а мощным рукопожатием скреплен с двух сторон. «А потому — что распяли» — это лишь словесная, смысловая формула. Она кому-то может показаться слишком простой, а для меня в этой мысли — разгадка.

Не утверждаю, что моя разгадка — единственная. Просто она не выходит из головы, сколько ни перечитываю роман. Множество вопросов возникает при этом чтении! А ответ все повторяется и повторяется: *а потому — что распяли.*

Вслед этому маленькому, но очень важному ключику предстоит, конечно, обдумать какую-то совершенно особую стилистику фильма, и состав актеров особый, и строе-ние кадра. Но — никто не откликается на мое предложение. И я ставлю вместо «Мастера и Маргариты» что-то другое. Потому что, как сказано в «Трех сестрах», надо жить. Надо работать.

Когда-то я в свою американскую записную книжку, находясь в Миннеаполисе, записал: «Вот теперь можно поставить западную пьесу. Я это видел и знаю, что они — такие же. Не надо выпендриваться».

По-моему, нет хуже, если у нас в России ставят западную пьесу по такому принципу: «американский» интерьер, «американские» костюмы (что-нибудь вроде твидового пиджака или штанов в клеточку) и напевные «американские» интонации («Ты не нальешь мне немного виски?» и т. п.).

Все это смешно, нелепо и отбрасывает наш театр куда-то в глухую провинцию.

С хорошей западной пьесой — в частности американской, — по-моему, следует поступать так же, как мы поступаем с Мольером или Шекспиром. Нам ведь не приходит в голову рыться в книгах и искать картинки, в которых запечатлено, как жили дворяне или буржуа тех давних времен. А если это и приходит в голову, то, скорее, по глупости или в лучшем случае из желания поймать выразительную деталь, чтобы совершенно свободно затем ее использовать.

Ставя Мольера или Шекспира, более всего стараешься ухватить игровую ситуацию, которая выразит ту или иную существенную мысль. Эти ситуации запрятаны в прекрасных пьесах иногда достаточно глубоко, так что их приходится извлекать из-под огромного количества сложного (и прекрасного) текста.

Игра. Игра противоположных устремлений, противоположных страстей. Иногда внешне игровая ситуация кажется сходной у разных авторов, но это сходство — лишь в схеме, в первом, внешнем плане.

Отец желает выдать замуж свою дочь, а та ищет способ вернуться от этого брака. Но отцом может быть Капулетти, дочерью — Джульетта, а в другом случае, у другого автора, отец — это Оргон, желающий выдать замуж за Тартюфа свою дочь Мариану.

Тем не менее игровую ситуацию (трагическую или комическую) нужно найти и извлечь. Ее нужно воспроизвести, если можно так выразиться, без бытовых полутонов, но с уймой нюансов — занимательно страстных нюансов театральной игры, за которой можно было бы следить с азартом. Актеры должны играть азартно, зрители — с не меньшим азартом следить за их игрой. Тогда в итоге на сцене и в зале родится то чувство и та существенная мысль, которая нужна автору. Это будет *живое* чувство и *живая* мысль.

Вот точно так же, мне кажется, следует разыграть и пьесу Теннесси Уильямса «Прекрасное воскресенье для пикника». Надо обязательно перевести ее на язык театральной игры, театрального действия.

Конечно, может быть, кто-то, напротив, захочет воспроизвести на сцене быт, бытовую жизнь четырех молодых американок. Но я бы не взял за такое занятие — оно неинтересно мне. Я с большим интересом наблюдал американский быт в реальности. Но это совсем не было художественной задачей, поставленной самому себе. На сцене, напротив, я, скорее, хотел бы как-то абстрагироваться от быта и сотворить увлекательную, полную драматизма игру. Она должна была бы выразить мысль Уильямса, но только в каком-то обобщенном виде.

Азартная игра, пронизанная необходимым драматическим смыслом.

Под игрой часто подразумевают кривлянье. Я видел недавно по телевизору, как кто-то «играл» испанского слугу. Смешные ноги, «характерная» походка, шамкающая речь и т. д. Не о такой игре идет речь. Игра — это полная отдача актера ситуации, это неистовое желание выиграть. Игра — это жажда победы. А если в конце такой игры все же наступает поражение, то это и есть *драма*. Ставка в такой игре — жизнь, судьба, счастье.

В пьесе Уильямса действуют четыре женщины. Каждая по-своему бешено к чему-то устремлена, каждая до предела энергична. По сути, у каждой это дичайшая борьба с одиночеством. Но здесь эта борьба выражается через бурные «мольеровские» столкновения людей друг с другом. Кажется, что общего между Мольером и Уильямсом? Любой знаток Уильямса или Мольера сразу же ответит: равным счетом *ничего*. Не будем, однако, столь категоричны. Уверяю, что у Уильямса (как и у Мольера) не просто жизненные столкновения, а столкновения театральные, ибо они сгущены. Сгущены до трагифарса. Сгущены

до театральной потасовки, до рукопашной. Пускай не всегда буквально, но, если можно так выразиться, до психологической рукопашной.

Дело в том, какие виртуозные способы у актрис в этой игре найдутся, с каким драматическим накалом и богатством разнообразнейших приспособлений исполнительницы ведут игру.

И еще — насколько они будут чувствовать *подоплеку* этой игры. В борьбе с одиночеством человек изощрен донельзя. Его сознательные годы так активно подпираются мощной работой подсознания, а подсознательная самозащита прибегает к столь невероятным способам действия, что любой «бытовой» диалог пылает изнутри, как раскаленная плита.

Вот уж где понадобится актерское мастерство! Но не то мастерство или, точнее, мастеровитость, которая все способна умертвить, а то особое мастерство, которое поможет вихрем все закрутить так, чтобы потом вихрь этот трагически оборвался. Обрыв в трагедии — вот конец такой игры.

Я слушаю сейчас, как играет ансамбль виртуозов. Виртуозное исполнение замечательной музыки. Вот, собственно говоря, в чем задача.

И тогда мысль о борьбе человека с одиночеством уже не выберешь из зрительского сознания. Четыре ли американки с ним борются или четыре знакомые нам женщины, — это не важно, ибо все сливается в нашем сочувствии.

Современную пьесу очень трудно ставить по многим причинам. Во-первых, ее трудно найти. Хороших современных пьес очень мало. Трудно найти автора, пьеса которого сразу оказалась бы тебе по душе. Со времен первых зовских пьес для меня решающим остался мой личный главный отклик пьесе. Когда я читал пьесы Розова, на

них отзывалась вся моя нервная система. Так было и с пьесами Радзинского.

Я мало задумывался о том, о чем, вероятно, иногда следует задуматься,— об интересах публики. Почему-то верил, что публика (во всяком случае, какая-то ее часть) откликнется на то, что интересно мне. Я ведь от этой публики ничем не отделен как человек, жизнь у нас одна, общая.

Нормальный человек не может душевно откликнуться на ложь, на фальшь. Между его чувством жизни и тем, что, по мнению некоторых, обязательно «должен» отражать театр, лежит преграда. Сам этот «долг» театра, собственно, и является конъюнктурой, которая в виде всякого рода указаний и наставлений печатно разноможается и насильно втискивается в сознание работников искусства. Слава Богу, я никогда не подчинялся этим правилам, надеюсь как-то прожить без них. Мне ничего не хотелось бы делать демонстративно, но многое хочется сделать в художественном отношении хорошо, даже совершенно. Это очень трудно, особенно в современной пьесе.

Когда обдумываешь спектакль по классической пьесе, ищешь свою версию. Можно назвать ее трактовкой, концепцией, но лучше, по-моему, *версией*. Но версия возможна в том случае, когда есть какие-то каноны. Тогда отталкиваешься от них в другую сторону. Это процесс очень интересный. Я помню, например, как когда-то в первый раз по-настоящему прочитал «Бориса Годунова». Конечно же, я знал и сюжет пьесы, и события истории, и сам в школьном драмкружке играл Самозванца в сцене у фонтана. Но все это, как выяснилось при внимательном прочтении пьесы, не имело никакого отношения к трагедии, которую написал Пушкин. Наши головы полны разрозненных, обрывочных сведений или устоявшихся с школьных лет хрестоматийных канонов. Мне показало тогда, что «Бориса Годунова», которого написал Пу^ш

никто не читал и никто раньше не ставил. Это были достаточно наивные мысли, но они толкали к поискам собственной версии, вот что я хочу подчеркнуть. Это был давний случай. И вспоминаю я его не для того, чтобы сказать, что мне в Центральном Детском удалось тогда хорошо поставить «Годунова». Вероятно, это была просто попытка уйти от привычных канонов, и оперных и многих других, — мы не случайно взяли малоизвестную партитуру Прокофьева, а не музыку Мусоргского и т. д.

Итак, когда ставишь классическую пьесу, отталкиваешься от канонов, чтобы пойти в свою сторону.

Но когда имеешь дело с современной пьесой, тебе не от чего больше оттолкнуться, кроме как от жизни и от собственного представления о возможности неудачного спектакля по той же пьесе.

Неудачного — не обязательно плохого во всех отношениях. Для меня представление о неудачном спектакле складывается из чего-то уже известного, прямолинейного и скучного. Мне, например, скучно, когда пьесу «Человек со стороны» называют «производственной». Это сразу толкает в сторону «производственного» же спектакля, где огромная гора штампов. Если бы я так понимал эту пьесу, я бы никогда ее не поставил. Напротив, от такого понимания пьесы я сразу внутренне оттолкнулся. Мне сразу послышалось в пьесе Дворецкого что-то имеющее отношение не только к производству. Как ни странно, за всеми словами и поступками Чешкова я слышал то, что мне всегда было очень близко в Чехове: «Надо только начать делать что-нибудь, чтобы понять, как мало честных, порядочных людей...» и т. д. Это из «Вишневого сада». Короче, для меня душевным толчком к пьесе было знакомое ощущение того, что *очень трудно что-либо сделать*. Трудно поставить спектакль. Трудно перестроить производство. Трудно изменить экономику. Трудно что-либо сделать.

Удивительный все-таки писатель Чехов. Мы все у него в плену на весь XX век. И о людях, которые что-то делают, и о фантазмагорической поруче тех, кто делать ничего не умеет, он, Чехов, кажется, написал все. Жизнь с чеховских времен неузнаваемо изменилась, но что-то не только в душах наших, но и в самой реальности осталось неизменным.

Во время постановки «Человека со стороны» мы с Дворецким, кажется, ничего о Чехове не говорили. Но потом он принес в театр пьесу «Веранда в лесу». И тут он уже сам вовсе не скрывал, что написал это буквально под влиянием Чехова. Потому что и защита природы, и вообще попытка людей сохранить в себе естественное, нормальное начало — все это он хоть и видел в жизни, но понял, что идет *вслед* Чехову.

Современный, так называемый психологический спектакль чаще всего скучен. И мораль его слишком удобопонятная, и «достоверность» какая-то унылая.

Новую пьесу Дворецкого «Члены общества кактусов» можно так и поставить. В каком-то смысле она развивает и продолжает «Веранду в лесу». И тут и там автор рассказывает о том, как люди жмутся друг к другу. В «Веранде» это было некое сообщество жителей и работников заповедника, окруженного пожарами, бульдозерами и т. д. А в новой пьесе жмутся друг к другу любители кактусов. Только это не какие-либо чудачки старички. Это относительно молодые и здоровые люди, имеющие профессии. Но вместе с тем они почему-то стремятся к какому-то маленькому сообществу, которое дает им что-то такое, чего не дает профессия. Сообщество любителей кактусов далеко от всяких общественно громких, производственных или экономических проблем. Оно дает людям возможность проводить вместе вечернее время, разговаривать или просто так пить чай. Взрослые и крепкие люди отчего-то нуждаются в этих смешных разговорах о кактусах, да и не только о них одних. Видно, современная жизнь каким-то

образом противоречит, так сказать, внепроизводственному объединению людей, а они без такого объединения не могут. Современная жизнь как-то разобщает людей, а в их природе все же остается тоска по общению — по уютному вечеру, по тому пониманию с полуслова, которое всегда важно человеку, по улыбке, наконец. Не будь этой естественной тоски, человек превратился бы в утрюмое животное. Угрюмых людей сейчас так много — потому и тоска.

Людям не за что или не за кого зацепиться, они отвыкают от общения и дичают. А тут как раз выведены люди, еще не разучившиеся общаться. В этой их совместности есть трогательный смысл и некий скрытый драматизм. Драматизм от того, что окружающая жизнь устремлена как бы вразрез всякой хорошей совместности, и этому ее устройству трудно противостоять.

Дворецкий со свойственным ему темпераментом убеждал меня, что пьеса написана на острую социальную тему: современному человеку подсовывают ложное общественное существование, совершается некая преступная подмена, и человек бессознательно бежит от этой подмены.

Наверное, это так. Но для меня сейчас самое главное — выразить *чувство этой высокой компании*. Компании, которая основана не на застолье с жирной едой, питьем и бредовой болтовней, а на некой высоте связей и устремлений, свойственной вовсе не поголовно всем людям. Собственно, вот эту *конкретность*, эту *единственность* и надо выразить. Я мог бы сказать: больше ничего и не нужно. Вполне хватит этой труднейшей задачи.

Но это не так. Потому что помимо того, о чем я уже сказал, в пьесе Дворецкого существуют как бы две реальности. Одна — это реальная жизнь той компании, которую уже много лет собирают вокруг себя кактусы. А другая — это уходящая жизнь человека, который «обществу кактусов» отдал всего себя. Старик Кашаров — замечательный русский интеллигент той, чеховской породы, которая вот-

вот совсем исчезнет. Ему восемьдесят лет, он чувствует, что уходят силы, не знает, в чьи руки передать дело жизни, и ни с кем по-настоящему не может быть откровенен. Он откровенен только в письмах к женщине, которая живет не так уж далеко, где-то под Ленинградом, но уже никогда (он это чувствует) они не увидятся. Он откровенен, но и то не до конца, потому что бережет чистоту их отношений, бережет ту женщину, вообще бережет то, что надо беречь.

В Кашарове лишь изредка прорывается беспомощность. Ведь все мы беспомощны перед лицом старости. Но этому человеку свойственно очень гордое чувство заканчивающейся жизни. Тут и гордость и беспомощность — все вместе.

Через всю пьесу, перемежаясь с реальными сценами, идут письма Кашарова к Анастасии и ее письма к нему. Опять же — надо оттолкнуться от банального хода, зачеркнуть его. Банальный ход — это простое чтение писем, как было в «Милом лжеце» и многих других пьесах. Но тут не так, тут намного сложнее. Сложнее все это будет осилить и актерам. Тут не чтение писем, а то, что можно назвать еще только «порывом к письму». *Человека распирает его внутренний мир.* Дворецкий очень точно это почувствовал и дал этому форму писем. Но это лишь знак, лишь форма. Дело в содержании. А содержанием является в данном случае порыв одной человеческой души к другой. Должен возникнуть диалог, который почти нереален. Потому что надо сыграть *драму несоединившихся душ.* То, что сами по себе эти души прекрасны, чисты, это замечательно написано у автора. Но как создать на сцене то особое пространство, в котором эти души рвались бы друг к другу и разговаривали, пользуясь обычными, земными словами, — загадка. Загадка и задача. Задача и для меня и для актеров. В решении этой задачи ни мне, ни актерам нельзя себя беречь. Надо выкладываться до предела на каждой репетиции, потому что никакие рабочие пробы не позволяют

понять, как совмещаются, как должны совместиться в спектакле те две реальности, о которых я говорю. Задача нелегкая. Пожалуй, в репетиционном процессе труднейшая из многих, мне известных. Но если ее не решить, получится тот самый спектакль, которых много вокруг и от которого во что бы то ни стало надо уйти.

Вот почему я говорю, что современную пьесу очень нелегко ставить.

Надо быть очень бдительным по отношению к самому себе — к неизбежно возникающим с годами привычкам, к положению, которое с годами занимаешь в профессии. Вообще — к возрасту. Еще вчера нас считали ниспровергателями канонов, а завтра, не успеешь оглянуться, назовут ортодоксами. И, вполне возможно, не без оснований. Не важно, как тебя назовут, важно, что ты стал ортодоксом, сам того не заметив. Был «левым» — стал «правым» и т. д. Тут вопрос не только в том, какие перемены вокруг и как меняется представление о «левизне», каким содержанием наполняется в разные годы. Вопрос более всего, мне кажется, в собственном трезвом отношении человека к самому себе. *Это отношение должно быть трезвым.*

У Станиславского в конце книги «Моя жизнь в искусстве» есть замечательное рассуждение по этому поводу. «Старые художественные революционеры,— пишет он,— мы очутились в правом крыле искусства, и, по давней традиции, левые должны нападать на нас. Надо же иметь врагов, на которых нападать... Я отнюдь не жалею, я только констатирую. Каждому возрасту — свое. Нам грешно жаловаться. Мы пожилы...» И так далее. Но самое главное — дальше: «Однако в моем новом положении я хотел бы избежать двух ролей. Я боюсь стать молодящимся старичком, который подлизывается к молодым, притворяясь их сверстником — одинакового с ними

вкуса и убеждений, который старается кадить им и, не смотря на одышку, прихрамывая и спотыкаясь, ковыляет в хвосте у молодежи, боясь от нее отстать. Но я не хотел бы и другой роли, противоположной этой. Я боюсь стать слишком опытным старцем, все постигшим, нетерпимым, брюзгливым, брюзжащим, не признающим ничего нового, забывшим об исканиях и ошибках своей молодости.

Я хотел бы быть в последние годы жизни тем, что я есть на самом деле, тем, чем я должен быть по естественным законам самой природы, по которым я весь век живу и работаю в искусстве».

Эти полстраницы текста Станиславского я знаю, кажется, наизусть, но перечитываю каждый раз с перехваченным горлом.

Как все просто и как высоко. «Я боюсь...» — не боится признаться Станиславский. «Я боюсь стать молодым старичком». Но это ему не грозило, он никогда не молодился ни как актер, ни как режиссер. Не подлизывался к молодым, не кадил им и не ковылял у них в хвосте. «Я боюсь стать слишком опытным старцем, все постигшим». С этим ему было труднее. Слишком многое он постиг, слишком огромен был его опыт. Он постиг больше всех нас, вместе взятых. Можно еще очень долго что-то черпать из его открытий, там не видно пересохшего дна.

Нередко бывает так: в процессе репетиций мне кажется, что я что-то для себя открыл. Во всяком случае, понял. Понял не что-то мелко конкретное, а некий секрет, который следует запомнить и учесть на дальнейшее. Я даже горжусь этим своим открытием. Но тут же меня кто-то словно тихо окликает сзади. Это — Станиславский. Он вовсе не напоминает мне, что открыл это все давным-давно, я сам это вдруг понимаю. Что ж, остается только почтительно ему поклониться. Или действительно слишком многое он открыл, или слишком многое я знаю про его

открытия, хотя и не думаю о них каждый день, а просто сам репетирую и вынужден в каждой работе что-то для себя открывать.

Но сейчас я говорю о том, что Станиславский боялся выглядеть в глазах других слишком опытным старцем, все постигшим. Вернее, он боялся стать таким — и не стал. Но когда он умер, его все же сделали именно таким в глазах многих, и потому многие от него отвернулись. Им наскучила эта чужая многоопытность, тем более что ее стали почти насильно насаждать. От этого насилия наш театр очень пострадал, обеднел, потерял ощущение идеала. Каким был Станиславский в действительности — это даже трудно сегодня кому-то объяснить. Его трудно воскресить. Хотя я почему-то верю, что пройдет время — и он сам воскреснет.

Каким был Станиславский в старости? Мария Осиповна Кнебель рассказывала, как однажды, будучи вызвана к нему в Леонтьевский, зашла в кабинет и никого там не нашла. А потом увидела, как этот огромный, весьма молодой человек выбирается из-под стола. «Я искал самочувствие мыши», — смущенно объяснил он.

Мы забавлялись такими рассказами, хотели, превращали их в любимый анекдот. Сейчас я думаю — как хорошо, что мы хоть их слышали! А если говорить всерьез, то сегодня я не знаю, кто из нас в солидном возрасте способен вот так, наедине с собой искать под столом самочувствие мыши или какое-то другое самочувствие, нуждающееся в проверке. И сколько наших находок остаются непроверенными!

Нельзя останавливаться. Надо все время быть в движении. Другой жизни в искусстве быть не может, другого способа жить я не знаю. Хотя тот, который я знаю, очень труден. Попробуй идти вперед, если у тебя одышка. Я не побегу в хвосте молодых, тем более что у меня одышка, но

возраст все-таки что-то делает с человеком, потому я так упорно и говорю себе о необходимости быть бдительным. Надо, вероятно, находить соответствующие возрасту формы движения. И — точно видеть цель. Не бестолково двигаться, не суетиться, а видеть некий огонек впереди. Видеть ориентир. У Станиславского такая цель была до конца дней, ему в этом смысле — смешно сказать — было легче, было хорошо. Ведь и вправду хорошо до конца жизни искать что-то в той области, которая заняла тебя целиком. Сегодня ты ищешь «самочувствие мыши», а завтра что-то другое, связанное со вчерашними поисками, но твердо знаешь, что таким образом, как говорил Станиславский, перемываются сотни пудов песка и камней и находится несколько крупинок драгоценного металла в той области, которая тебя более всего занимает, — скажем, в законах внутренней и внешней техники актера.

То, что когда-то искал и нашел Станиславский, мы получили из рук его непосредственных учеников. Спасибо им. Получили, усвоили (так мы думаем) — и побежали каждый своей дорогой. По пути что-то растеряли, растрясали, а что-то и сохранили. Но нет времени точно проверить и обдумать — что же все-таки сохранили? И уж совсем нет времени педантично, как это делал Станиславский, фиксировать найденное и сравнивать это с находками других.

Может быть, я чего-то не знаю, что-то прозевал? Может, поиски, допустим, Ефремова кем-то зафиксированы и проанализированы? Может, груды песка там уже отделена от крупниц драгоценного металла? Я говорю не о статьях критиков, которые оценивают и описывают наши спектакли, а о том серьезном исследовании творчества, которым кто-то же должен заниматься. Мне не попадались такие исследования, а самому Ефремову не до того, чтобы «фиксировать».

Возвращаясь к Станиславскому и к проблеме возраста, скажу нечто банальное: надо уметь стареть. Как этому

научиться? Впрочем, ведь надо уметь и просто взрослеть. Надо уметь искать, имея в виду цель, надо быть бдительным к своим недостаткам... Очень многое надо уметь в искусстве.

Во всяком случае, надо почаще говорить себе, что ты еще не все умеешь. И — определять ближайшую цель. Надо соображать, чего ты хочешь и что ты еще можешь. И быть во всех этих соображениях очень-очень трезвым. Не заноситься, не поддаваться на лесть. Не думать о том, в «левых» ты сейчас находишься или в «правых». Все относительно в этом плане.

Талантливый режиссер ставил в Театре на Таганке спектакль. Он ставил его очень долго — несколько лет. Звучит неправдоподобно, однако это факт. Так сложились обстоятельства. Но одни из этих обстоятельств видны как бы со стороны, а другие видны мне теперь уже изнутри, и я в них даже участвую. Не имею возможности не участвовать.

Режиссера зовут Анатолий Васильев. После двух его спектаклей, поставленных в Театре имени Станиславского, всем стало ясно, какой талантливый человек появился в нашем общем деле. Про «Взрослую дочь молодого человека» я уже писал — про то, какой свежий, живой это был спектакль, про то, как я бросился за кулисы поздравлять актеров и т. д.

Васильеву следовало бы дать тот театр, где он поставил «Взрослую дочь». Это было бы самым верным поступком со стороны тех, кто у нас что-то «дает». То, что было очевидно нам, работающим в театре, было совсем не очевидно тем, кто театрами распоряжался. Этим людям все, что нам представлялось разумным и ясным, почему-то, как правило, казалось совсем неразумным и даже подозрительным.

Я не огрубляю, лишь слегка схематизирую ситуацию, в которой сам прожил всю жизнь. Делаю это для того, чтобы понять, когда в нас, в силу указанных обстоятельств и возраста, может образоваться некий вывих.

Конечно же, Васильеву естественнее всего было дать тот театр, который долго был бесхозным и где теперь вдруг целая группа актеров во главе с режиссером так замечательно себя проявила. Когда в профессиональном театре такое возникает — это редкость, это драгоценность. Губить такое содружество, разрушать его — преступление. Дайте же им театр, черт побери!

Не дали. Вот тут, мне кажется, и начался этот самый вывих. Давление обстоятельств было сильным, и оно повлияло на художника. Не могло не повлиять. Я слишком хорошо знаю по себе, что это такое, потому и решаюсь говорить. Очень трудно совместить в себе успех, добытый большим трудом, и ощущение несправедливо гонимого, обиженного. Где, у кого искать справедливость, где найти выход? Я всегда находил его только в работе, буквально закрывая глаза на все обстоятельства, стараясь не думать о них. Повлияло ли это на мой характер? Наверное. Подобные удары иногда бывают и вовсе сокрушительны. Лишь в молодости, когда много сил, можно выстоять, ничего не потеряв. А с возрастом неизбежно замыкаешься, перестаешь во что-то верить. От тебя отворачиваются те, кто шел рядом, — ты перестаешь верить людям. Тебя обманывают самые лучшие твои надежды — ты перестаешь надеяться.

У «Взрослой дочери» было огромное количество положительных рецензий, но на судьбу режиссера это не оказало никакого влияния. Впрочем, я не прав. Оказало. Не могло не оказать. Если не на судьбу, то на характер. Нет, и на судьбу тоже. Когда тебя со всех сторон хвалят и ты чувствуешь в себе ответный прилив творческих сил, — это естественно. Опасная неестественность,

как я уже говорил, возникает тогда, когда репутация бездомного становится как бы уже неотъемлемой частью характера.

Тогда возникает некий комплекс, достаточно драматический и трудно изживаемый.

Репутация гонимого, точнее, непризнанного была, скажем, у Высоцкого. Я уверен, что он страдал от официального непризнания. Но у него была грандиозная разрядка, замечательный способ изживания всяких комплексов: он знал, что признан чуть ли не всей страной и, куда бы ни приехал, увидит, что нужен множеству людей. Он мог петь старые свои песни, сочинять новые, петь то те, то другие, — никто не думал о том, какая песня написана раньше, какая позже и какая из них лучше, старая или новая. Короче, он работал *постоянно*, и отклик себе находил тоже *постоянный*. И это — при всем драматизме официального непризнания.

Мне трудно, почти невозможно представить себе, что режиссер, пережив такой успех, который был у «Взрослой дочери», дальше годами не выпускает спектаклей. В нормальных условиях талантливый режиссер после этой «Дочери» выпустил бы тут же вслед какого-нибудь «сына», и еще одного «сына»... Но условия были ненормальны. Какой ломке, каким видоизменениям подвергается в этих условиях тонкая, хрупкая психика художника, — кто об этом думает?! В лучшем случае — это проанализируют когда-нибудь позже, с годами, в удобное для аналитиков время.

Режиссеру предоставил убежище Юрий Любимов. И Васильев, спрятавшись на Таганке, стал репетировать «Серсо». Сама по себе жизнь большого театра мало его интересовала и почти не касалась. Он не сливался с этим театром и не собирался сливаться. Он всячески торопил мой приход, обещал помощь и сам, видимо, надеялся на помощь. Уж очень противоестественно все для него складывалось: уже годы никому не было дела до его работы, ни

труппе, ни Любимову. Мы все в это время чувствовали себя утопающими, один — там, другой — тут. Тонул театр, тонули режиссеры и актеры. Надо было как-то вытаскивать друг друга. Есть горькая шутка: спасение утопающих — дело рук... и т. д. Я по наивности или по глупости все еще продолжал верить, что можно и нужно помогать друг другу. Тогда и сам, возможно, выберешься на берег. Эту свою веру глупо кому-то навязывать, я понимаю.

Но я очень надеялся, что на Таганке среди режиссеров будет хоть одно близкое лицо. Будет с кем посоветоваться. Это очень важно, чтобы было с кем посоветоваться.

Но выяснилось, что ситуация с репетициями «Серсо» гораздо запутаннее, чем я ее себе представлял. Режиссер переживал моменты отчаяния. Отделить разумные его требования от невыполнимых было уже почти невозможно. Иногда он готов был все бросить, но мне со стороны было понятно, какой это будет ошибкой. Он обвинял актеров в непрофессионализме и, возможно, с каких-то высших позиций был прав. Он требовал от исполнителей того совершенства, которое ему, режиссеру, давало бы возможность поставить спектакль не хуже «Взрослой дочери», а во что бы то ни стало лучше. Он требовал этого и от себя и изнемогал под грузом этих требований. От него ждали — и он впал в зависимость от этого затянувшегося ожидания. С моей точки зрения, это был момент уже следующего вывиха. Причину я видел в годах *простоя*, в потере времени, в подсознательном желании сделать что-то не хуже прежнего. Это знакомый всем страх — сорваться и не оправдать чьих-то ожиданий. В сущности, это момент потери свободы.

Но так как у меня в это время не было иного выхода, кроме как репетировать, собирая вокруг собственного (первого на Таганке) спектакля тех, кто способен работать, — я жил другим.

У Васильева была возможность приглашать кого угодно со стороны, вообще не зависеть от общей жизни театра. Он отвоевал себе право быть от всех отдельным. Мои права и обязанности были совсем другими. Жаль, что работать *вместе*, помогая друг другу, не получилось.

Жаль, что трудный, кризисный момент пришелся у художника как раз на тот возраст, когда в человеке может перегореть то, что не должно перегорать. Случай, о котором я говорю, конечно, особый. Потому что незаурядна режиссерская индивидуальность. Но при осознании собственной незаурядности тем более важна трезвость самооценки. Не имеет смысла соревноваться в «особости», в исключительности. Не надо культивировать эту «особость» в себе. В чем-то главном мы все равны. У нас у всех куда-то уходит время, уходят годы. На всех нас одинаково давят обстоятельства, достаточно тяжелые. Все мы сначала взрослеем, а потом стареем, теряем силы и тщимся кому-то доказать, что силы еще есть. Или, напротив, ищем спасения в бесконечных признаниях собственного бессилия перед лицом обстоятельств. Надо бы научиться выстаивать в любых обстоятельствах.

Пишу все это и ловлю себя на том, что повторяю: надо, надо, нужно, надо... Это, наверное, признак возраста. Но ведь я не другим это говорю, а больше всего самому себе. Короче — надо уметь стареть.

Есть режиссеры, которых окружает целый штат оперативных и опытных людей, в чью задачу входит организация «общественного мнения». Выходит спектакль — и тут же вокруг него, начиная с первого просмотра, воздвигается эта стена мнения. У режиссера есть друзья-критики, есть просто друзья, у завлита есть знакомые в печатных органах, а в каждом печатном органе есть круг проверенных авторов. Если всю эту цепочку хорошо наладить и вовремя смазывать, как смазывают металлическую цепь машинным

маслом, если ни с кем не портить отношений, уметь всем приветливо улыбаться и разговаривать даже с тем, кого ты совсем не уважаешь, — все будет относительно в порядке. И в тяжелые дни премьеры и потом, когда время от времени будут выходить статьи о спектакле. Цепочка двинется, сработает.

Значит, завлит (странно, но это почему-то входит в его обязанности) часами с кем-то говорит по телефону, налаживает контакты, кого-то заносит в списки приглашенных, кого-то вычеркивает, одних встречает у входа и помогает раздеться в своем кабинете, других провожает к директору, где уже стоят на столе чашечки для кофе и ваза с печеньем. А после спектакля все тот же завлит, передохнув, пока шло действие, бросается в фойе, чтобы проводить, спросить, договориться, кому-то улыбнуться, с кем-то поцеловаться, кого-то проводить к директору и т. п. А назавтра — позвонить критику домой, редактору — в газету и снова с кем-то по-свойски пошутить, с кем-то твердо договориться и т. п. А потом решить, нужно ли звать в управление тех же критиков на обсуждение или это обсуждение надо устраивать в театре, зазывать ли в театр работников управления или, наоборот, идти к ним на поклон и обойти всех — от девицы-инспектора или дамы-инспектора, что не одно и то же, до начальственных верхов. Никого не забыть, ни с кем случайно не поссориться, всех как-то расположить и задобрить.

Это целая наука. Я упускаю в ней самое главное звено: разрешение спектакля. Кто-то ведь должен наш спектакль *разрешить!*

Ходят слухи, что наступили новые времена и этот обычай будет отменен. Трудно поверить. Всю жизнь я прожил, зная, что никуда не деться от этого разрешения или неразрешения. На моей памяти сменялись начальники и инспекторы, к некоторым привыкал я, другие привыкали ко мне и уже переставали повышать тон, зная, что и я его могу

повысить. Но ничего не менялось в самом обычае: спектакль кто-то должен разрешить, в противном случае вся наша работа — впустую.

Я плохой дипломат. Просто много лет работаю, и в чем-то ко мне, наверное, привыкли. И все же унижение того дня, когда разрешают выпустить твой спектакль в свет,— это унижение я чувствую как острую боль, от которой нет лекарства.

Неужели так повезет следующему поколению, что оно этой боли вообще не будет знать?

Но вернемся к «общественному мнению». Я поставил сейчас «Мизантропа» и еще раз задумался о бессмертных ситуациях этой комедии. Сколько же раз за моей спиной сплывалось это «мнение», а потом обрушивалось на голову потоком критической брани или снисходительной усмешкой многоопытных «знатоков»!

А все потому, иногда думал я, что плохо работает наш завлит. Никак не составит точный список нужных людей. Никак не проявит той расторопности и стратегической ловкости, которую — на зависть мне — проявляют завлиты иных театров.

Это малодушные мысли. И они не часто меня посещают. И вовсе не мечтаю я о ловком завлите и о «нужных» людях. Глубоко противна мне эта чужая ловкость. Стыдно ее ждать, нет желания требовать и уж совсем позорно — воспитывать.

Времена, когда я уважал так называемое «общественное мнение», прошли. Пожалуй, это было, когда я работал в Центральном Детском театре и еще, недолго, в Ленком. Конец 50-х — начало 60-х годов. А потом то ли я изменился, то ли весь театр, то ли характер «общественного мнения». Наверное, все вместе.

И все же думаю, что с возрастом мы накапливаем опыт, который никуда не денешь, и по-другому видим людей, которые нас судят. (Так сколько же все-таки лет Альцесту? По молодости он отвергает суд общества или по

горькому опыту? На мой сегодняшний взгляд, это не важно. У Мольера не в этих, чисто житейских и психологических оправданиях дело. Если в них погрузиться, выбрать какое-то одно и на нем остановиться, высокая комедия снизит свою высоту. Возраст Альцеста не играет решающей роли. Это, если хотите, человек без возраста. Тут, я уже говорил, нужна определенная доля абстракции, как в музыке.)

А в жизни со временем чувствуешь в себе неизбежные перемены. Вот пример. Когда-то Ю. А. Завадский поставил чеховскую «Чайку». Я учился тогда в студии при его театре и однажды присутствовал на беседе Завадского с исполнителями «Чайки». Спектакль тогда ругали, и Юрий Александрович с горечью говорил о каком-то очередном отзыве. Тогда он сказал фразу, которую я запомнил. Слушая очередной отзыв, сказал Завадский, я не столько думаю о своем спектакле, сколько о человеке, который о нем отзывается.

Мне эта фраза показалась подозрительной. За ней я увидел, что Завадский таким образом защищается от резких суждений. Он как бы ставил себя в положение судьбы, несмотря на то, что обсуждался его спектакль, к сожалению, далеко не совершенный. Тогда мне стало даже как-то жаль Завадского. Это чувство жалости я запомнил тоже.

Теперь, слушая иногда отзыв о своих работах, я с удивлением замечаю, что сам пропускаю не только критику, но и похвалу. Рассматриваю же личность говорящего (или пишущего) независимо от того, хвалит он или ругает. Видимо, мне тогда по молодости лет это казалось подозрительным в Завадском. А сейчас кажется естественным. Мы недоверчиво относимся к поведению тех, кто старше нас. А сейчас мне примерно столько же лет, сколько тогда было Завадскому. И мои студенты наверняка думают про меня то же самое, что я думал про Юрия Александровича.

Но тут, наверное, сложное сплетение самозащиты и жизненной опытности. Конечно же, я отчасти защищаю себя как художник, когда те или иные ругательные отзывы объясняю личностью критика. Но что делать, если эта личность мне знакома до тонкостей, если я ее вижу насквозь?

А кроме того, разве не естественна для нас такая защита? Ведь если не обрести и не натренировать в себе хотя бы некоторых защитных свойств, впору будет убежать от всех этих судей и критиков куда подальше.

Кстати, опять спрашиваю: куда убежал Альцест? Я не знаю. Не знаю даже, в каком направлении тут надо фантазировать. У Мольера нет на то никаких указаний, он опять-таки допускает — и вполне сознательно, ибо знает законы своей высокой комедии, — долю абстракции. Убежал, и все.

А вот мне бежать некуда.

Если же говорить всерьез, надо обрести спокойствие и трезвость при выслушивании оценок твоей работы. Человек, который хвалит твой спектакль, кажется тебе богатой, содержательной личностью. Но у меня, надеюсь, это не так. Иногда и хвалят, а потом нечего вспомнить и не знаешь, как передать дома эту похвалу, чем похвастаться. А иногда говорят: «Мне понравилось», но тут же спрашивают: «А ты сам-то доволен?» Такая нелепая неуверенность чувствуется и в похвалах и в критике, что долго томишься, держа телефонную трубку. Правда, иногда сама эта неуверенность бывает столь содержательной, что скажет больше всякой определенности.

Действительно, Завадский прав — истина не только в том, что говорят, но в том, *кто* и *как* говорит. Так что, внимательно слушая, постигаешь не только свой спектакль, но и другого человека и самого себя.

По поводу «Мизантропа» мне запомнился один отзыв. Отозвался по телефону мой бывший ученик, ныне известный болгарский режиссер. Во-первых, я прислушался уже

потому, что на том конце телефонного провода мне хотели что-то ясно и точно сформулировать. Заинтересовала уже эта ясность и точность мышления. Я вообще больше улавливаю интонацию, чем текст. А тут интонация была в высоком смысле слова режиссерской, то есть привлекающей к себе, а мысль — существенной.

Вот в чем эта мысль заключалась. У Мольера, по нашим привычным представлениям, все просто, как-то однозначно. Скупой — скуп, ревнивый — ревнив и т. д. Это ведь сам Пушкин сказал, противопоставляя Мольера Шекспиру. Не спорить же с Пушкиным, хотя и вдуматься в пушкинские слова мы тоже не всегда умеем. Но в «Мизантропе», говорил болгарский режиссер, существует по крайней мере два действующих лица, души которых расколоты надвое. Это Альцест и Селимена. У Альцеста — удивительная сила гражданского обличения и почти трагическая слабость в отношениях с любимой женщиной. Этот контраст сам по себе вызывает острую реакцию. А у Селимены — ум и... рабская зависимость от общества. В ее натуре это тоже почти трагическое смешение.

Если все так, если сказанное действительно соответствует нашему спектаклю, подумал я, — это существенно. Здесь есть намек на ту точную словесную формулу, которой избегаешь в процессе анализа пьесы и в работе с актерами. А если это просто мысли моего бывшего ученика, то они сами по себе очень интересны. Хорошо бы поставить именно такой спектакль, если окажется, что я его еще не поставил...

Положив телефонную трубку, я подумал вдруг про Завадского и про ту его фразу. Вспомнил, не знаю почему, как он бросился защищать меня, когда произошла вся история с Ленкомом. Он позвал тогда к себе всех известных режиссеров Москвы, чтобы сговориться, обдумать

происходящее и пойти куда-то хлопотать... Он позвал, а никто не пришел. Юрий Александрович сидел расстроенный и не знал, что мне сказать.

Вспомнил я почему-то и то, как приезжал в Дом творчества писателей в Переделкино навещать жену, а там в это время жил Завадский. Чаще всего он стоял у крыльца, и с ним почтительно беседовал какой-нибудь узбекский или туркменский писатель. Завадский был одинок, ему было уже восемьдесят лет, и к нему никто не приезжал. Было что-то очень грустное в том, как он стоял, всегда в светлом костюме, красивый, высокий, какой-то бело-снежный, а рядом с ним — кто-то низенький, в тубетейке. Я старался незаметно прошмыгнуть мимо в дом, потому что всегда был абсолютно вымотан после репетиции и не было сил разговаривать. А Завадскому так хотелось с кем-нибудь пообщаться, и он так рад бывал, когда на месте писателя в тубетейке оказывался я и можно было поговорить о театре... Он не раз называл меня своим учеником, и это отчасти было правдой. Хотя правдой было и то, что он исключил из своей студии всех тех, кто затеял в стенах театра еще какую-то свою, подпольную студию. И меня исключил. Вернее, перевел каким-то образом сразу на второй режиссерский курс в ГИТИС. Все это я вспомнил и подумал о том, как редко отношения старших и младших в искусстве бывают бесконфликтны. Тут гармонии нет и быть не может.

Потом был случай,— это я тоже вспомнил,— когда Завадский в гневе ушел с моей «Женитьбы» в Центральном Детском. В свое время ему досталось за его собственную «Женитьбу», а теперь что-то очень сильно рассердило его в моей работе. Интересно — что? Я так и не узнал этого, а теперь и не узнаю. Жаль. Возможно, спустя годы он как-нибудь интересно, по-новому объяснил бы мне свою реакцию и мы бы поспорили или посмеялись вместе. Но я не спросил, а он не сказал. Какими мы бываем самолюбивыми и глупыми в своем поведении! (Разумеется, я говорю

это в данном случае о себе.) Я запомнил гнев Завадского, но так и не услышал и не понял его отклика. По молодой заносчивости мы с актерами могли тогда и посмеяться над его уходом. Сейчас я уже не помню, расстроились мы или нет. Но ведь за уходом такого известного режиссера с чужого спектакля скрывалось что-то существенное — собственно, этим своим уходом Юрий Александрович хотел что-то сказать, и это «что-то», несомненно, было бы интереснее, чем поверхностные газетные рецензии, похвальные или ругательные, все равно.

Завадский не был представителем «общественного мнения», и его отношение к спектаклю ни на чем в моей судьбе не сказалось. Точно так же не скажется на общем мнении о «Мизантропе» то, как понял спектакль мой бывший ученик. Он понял нечто интересное и очень интересно это выразил — вот что мне важно. А может, еще проще: он *понял*. Больше мне, пожалуй, ничего и не нужно.

А вообще с откликами и пониманием дело обстоит скверно. Я прочитал недавно тридцать теоретических работ студентов-заочников режиссерского факультета. Все они — взрослые люди, работают в периферийных театрах. Им было дано сложное задание: прокомментировать все основные статьи по двум постановкам классики. Одной из этих постановок была моя. И им пришлось довольствоваться чуть ли не единственной статьей, написанной к тому же очень субъективно. Спектакля они не видели, а прочитать о нем почти ничего не смогли. Я очень, очень жалел себя. Просто не знал, куда деться от жалости. И не знал, как объяснить студентам, что спектакль был, право же, хорошим. Но так сложились обстоятельства, так иногда складываются обстоятельства... Нет, я ничего не объяснял им про обстоятельства. И про спектакль тоже ничего объяснять не стал. Если не знают, если сами в таких

обстоятельствах не жили, — ничего не объяснишь. Ни молчания критиков, ни их, как я сказал, «субъективности», — ничего... А разве можно «объяснить» спектакль, которого они не видели? Это только у меня в сердце он остался. Именно в сердце, а не в памяти.

«Общественное мнение» вокруг театра — категория в наши времена ложная. Я слишком хорошо знаю, кто и как создает это мнение, — по приказу свыше (так за «общественное мнение» не раз выдавалась прихоть одного человека, министра культуры или начальника управления) или статьей за подписью какого-нибудь рабочего. Никто не верит в существование этого рабочего, и министр вскоре будет переведен на другую работу. Но «мнение» уже создано, и никаких следов от твоей работы не осталось.

Перемены

Последние годы все время ловлю себя на том, что присматриваюсь к театральной и околотеатральной публике так, как раньше не присматривался. Времени на особое рассматривание нет, но в поле зрения каждый день кто-то или что-то попадает и дает пищу для размышлений. Иногда попадает пустяк, вроде бы случайность, но потом эта случайность застревает в голове, пока ее не обдумаешь. Или каким-то особым усилием не извлечешь и не выкинешь.

Проблема публики, если говорить всерьез, совсем нешуточна. Ведь это она, публика, как сказал Пушкин, образует драматические таланты. Кто бы изучил этот интересный процесс — то, как публика образует драматические таланты. И *какая* публика в то или иное, скажем, двадцатилетие становится «образователем» драматических талантов, в то время как другая, та, что образовывала эти таланты двадцать или десять лет назад, куда-то спряталась, затаилась, перестала ходить в театр и перестала на него влиять.

Ни для кого не секрет, что вот уже сколько лет неизбежной первой ценительницей наших премьер стала совершенно особая публика. От нее никуда не скроешься, она берет премьеры приступом, вернее, нахрапом. Про своих гостей я не могу так сказать — это люди интеллигентные и скромные. Я, например, всегда с удовольствием приглашаю на свои спектакли врачей, с которыми давно знаком. Я их уважаю и готов сделать им приятное. Не считаю это

большим грехом. Но круг таких знакомых у каждого работника театра свой.

Возникло (во всяком случае, в Москве) гигантское количество людей, которые занимают первые ряды партера исключительно в силу театральных связей, а вовсе не потому, что любят театр. Они любят не театр, а себя в театре. В частности, они любят *себя на Таганке*. Я знаю чуть ли не в лицо многих из них, тем более что они поразительно друг на друга похожи. Вереница «нужных» людей, приглашаемых в театр, однообразна по типуажу, по одежде, по манерам.

Понятно, почему, скажем, известного писателя в дверях встречает завлит и провожает в комнату, где раздеваются гости, чтобы потом можно было взять свое пальто без суতোлки в общем гардеробе. Мне было понятно (и приятно) приходиться в старую Таганку через служебный вход и раздеваться в кабинете Любимова, где вешалки не выдерживали груза многочисленных пальто и их иногда просто сваливали на диван. При всей моей нелюбви к светскому обществу, к обязательным объятиям и рукопожатиям в этой толпе театральных гостей было хорошо. Можно было отойти в сторону, скажем, с академиком Флеровым, который и на Бронную часто приходил, и пошутить о каком-либо новом его физическом открытии. Флеров — прекрасный гость театра, побольше бы таких гостей. И мнение его о спектакле мне всегда было интересно.

Среди любимовских гостей я видел и другой круг его знакомых, достаточно постоянных, к театральным делам не имеющих отношения, но с Любимовым чем-то связанных, ему нужных. Можно было позавидовать этим связям: они, наверное, помогали режиссеру выстоять в каких-то драках. У меня никогда не было круга таких надежных друзей, и опираться в сложных ситуациях было не на кого, кроме самого себя. Каким-то образом эти опытные высокостоящие люди в Театре на Таганке соединялись с по-

этами и актерами, образуя нечто слитное и по-своему сильное. Советчики, единомышленники, помощники, друзья театра... Не знаю, был ли в Москве еще один театр, имеющий такой круг. По-моему, не было. Но этот круг распался. Мне кажется, он распался еще до отъезда Любимова, во всяком случае, сильно поредел. И видоизменился.

Между тем внизу, в администраторской, шла своя тихая, незаметная, но постоянная работа, в которой как бы и не было главного лица, не было руководителя и каких бы то ни было приказов. Эта работа и сейчас идет, и заключается она в организации той самой «нужной» публики, которая для театра вовсе не марка и не круг советчиков. Попросту это люди, нужные тому или иному работнику театра в его личных делах.

Когда сидишь среди них, возникает трудно определяемое словами чувство неудобства. Это — чужие мне люди, а иногда прямо-таки враждебные. Иногда я думаю, что во мне развивается чувство *социального* недоброжелательства к ним.

Почему они стали хозяевами партера? Почему так нагло, ни на кого не обращая внимания, шуршит серебряной бумагой, разворачивая плитку шоколада «Слава», моя соседка? Где этот шоколад сейчас можно купить? Но дело не в «Славе» — дело в беспардонности. Дело в отсутствии культуры у той публики, которая — страшно подумать — образует-таки сегодня драматические таланты. Действительно образует, потому что шуршание этой шоколадной фольги входит в то, что называется дыханием сегодняшнего зрительного зала. И по некоторым репликам этой жующей «Славу» женщины я понимаю, кто из артистов ее пригласил. Я вижу его перед собой на сцене и, что уж совсем дико, вижу, что его сегодняшний наигрыш, вульгарные репризы и грубая отсебятина — все для этой самой жующей бабы (не могу сказать — женщины). Кто она? Не

знаю. Но артист от нее зависит, это я вижу. Может, он про нее уже и забыл, может, в зале еще десять таких же его гостей, может, он вообще не думает о том, как им услужить. Но я вижу, что подсознательно он служит именно им, а вовсе не той скромно одетой женщине в очках, которая притулилась где-то у стенки, стоя на балконе. Она — из *бывшей* театральной публики, двадцать лет назад студентка, сейчас — обыкновенная служащая. Она еще ходит иногда в театр, который любила в юности. Но что она о нем думает — не знаю. Поговорить бы с ней откровенно. Но ведь она не зайдет ко мне, а я никогда не обращусь к ней с вопросом. Мы разъединены, хотя я внутренне более всего тянусь к ней, к таким, как она.

Недавнее впечатление от встречи со зрителями было прямо-таки удивительным. Позвали меня в зрительскую секцию Дома актера...

Но — сначала еще об одной встрече на Таганке, вернее, даже о двух, с двухлетним, так сказать, перерывом. Пришли ко мне в кабинет две девочки лет по четырнадцать — пятнадцать. Ждали у дверей. Потом, как-то ловко опередив меня, не успел я оглянуться, прошли вперед и бойко назвались юнками. Сказали, что их направила какая-то газета, чтобы взять у меня интервью. Ну что ж, интервью так интервью. Одна из девочек открыла блокнотик, который, по-моему, до этого лежал где-нибудь в ящике стола лет десять и принадлежал еще ее папе. Затем она достала плохо отточенный карандаш и приготовилась записывать. Вторая ничего не вынула, сидела просто так. «Расскажите о своей работе, о своих планах» и т. д. и т. п.

Хотя эти девочки мне не очень понравились, — вид у них был какой-то «нехудожественный», простоватый, — я все же стал отвечать им на их несколько беспардонные

вопросы. Я что-то говорил, а сам рассматривал их и наблюдал, как они слушают. К середине разговора я понял, что это просто-напросто не очень скромные девочки, которые вовсе никем не посланы, а имеют нахальство прийти в театр из праздного любопытства или спортивного интереса. Разве это не поступок для околотеатральных девчонок — прийти в кабинет главного режиссера и взять у него «интервью»? Интеллигентный человек, действительно знающий и любящий театр, чаще всего постесняется задать лишний вопрос, а эти девчонки сидят передо мной как заправские корреспонденты, и только моя близорукость и занятость другими делами не позволили сразу рассмотреть, кто передо мной, и вот уже десять минут я что-то говорю о своей работе, о планах... Надо же! Каким-то чутьем раскусили они меня, «достали», как на их языке теперь говорят.

Хуже всего, что я так и не выгнал их. Не хотелось все-таки обижать девочек. Зуд некоего просветительства сидит во многих из нас, и вот я что-то рассказываю и рассказываю об искусстве, почти забыв, что меня ждет множество серьезных людей с делами, которые, вполне вероятно, неотложны. Потом мне часа полтора было неловко вспоминать о том, как я себя вел. Ведь я, в общем, всерьез и даже горячо рассказывал о своей работе, о взаимоотношениях с критикой, о том, почему ушел с Малой Бронной, и т. п. У каждого из нас что-то болит, и ищешь слушателей, чтобы высказаться и что-то объяснить. Хотя ведь так ясно, что вовсе необязательно поверять всем и каждому свои сокровенные мысли, которые, кстати сказать, давно уже перестали быть сокровенными, ибо все то же уже говорилось неоднократно и мной и многими другими.

— Что вы хотите ставить?

— Ну, конечно же, современную пьесу... и т. д. И еще обязательно классику, только трактовать ее совсем современно, потому что... и т. п.

Боже мой, как мало неожиданных вопросов и интересных ответов, внезапных поворотов разговора и действительно откровенных суждений!

Но я отвлекся. Так вот, это все было года два назад. А совсем недавно мне опять позвонили по телефону, и девичий голос сказал, что говорят из «Московского комсомольца» и просят дать интервью. Я вспомнил, что недавно в этой газете было интервью моего товарища, режиссера, которое, кстати, я не успел прочитать, только видел мельком. Отчего же не дать еще и свое? И я сказал, чтобы корреспондент приезжал. Приехали две девушки. В одной из них я узнал ту самую «юнкорку», которой недавно было лет четырнадцать — пятнадцать. Я насторожился. Опять, подумал я, она вынет свой плохо отточенный карандаш. Спросил осторожно, послал ли их кто-то или они сами решили прийти. Определенного ответа не было, девицы замялись, но все же можно было понять, что явились они с вехом газеты. Ну, что же, какие будут вопросы?

— Мы хотели спросить о вашей работе, о планах...

Нет, надо было бы просто их выгнать! Этот пустой, абстрактный интерес, видимо, неистребим. Да и что это такое — «работа»? Ведь работа — это очень обширное понятие. Намекните хотя бы, о какой стороне этой работы идет речь.

— Ну, скажите о том, почему вы поставили Чехова.

— А почему я не должен его ставить?!

Я взбесился, но мне тут же стало жалко девицу, и я добавил: «Поставил, потому что люблю Чехова. Потому что Чехов — хороший писатель. А вообще я уже говорил об этом в десяти интервью и в пяти статьях».

Но девица сказала, что читала только одно мое интервью, а статей не читала.

Я повернулся к другой девице и спросил, нет ли у нее еще вопросов. Она спросила что-то о Высоцком. Я что-то кратко ответил. Потому что увидел, что и Высоцкий для них по-настоящему неинтересен.

Девушки сидели полуприсмирившие-полузлые. Им было и страшновато и не нравилось, что я их так встретил.

— А почему вы пришли именно ко мне? — спросил я после некоторого молчания. — Вам дано именно такое задание?

Они ответили, что очень любят мой театр.

— Какой? Тот, в котором я проработал почти всю жизнь, или Таганку, где я работаю два с половиной года?

— Таганку.

— А сколько вам лет?

— Шестнадцать.

— Ну, допустим, вы ходили в театр с тринадцати лет...

И я опять что-то стал пытаться выяснять и объяснять. Нельзя-де говорить о любви к театру, не зная его, говорить только потому, что так принято, что вы слышали это от других и т. д. Вы, мол, вообще, о многом слышали, но ничего по-настоящему не пережили, и не надо мне морочить голову словами «Таганка», «Высоцкий», потому что вы вовсе не знаете ни того, ни другого, а только слышали что-то. Нельзя, чтобы голова была занята околотеатральными вопросами, в то время как ничто не прошло через собственный опыт. Высоцкий для вас — не серьезный художник, а некая легенда, о которой сегодня почти неприлично ничего не знать. Почему бы к этой легенде не присоединить теперь и слово «театр» и слово «интервью», — это вполне заменит некое серьезное мировоззрение и даст вам право прийти в театр и вот так, нога на ногу, сидеть передо мной..

Наверное, я в очередной раз совершил глупость, говоря все это. Совсем не уверен, что от моих слов будет какой-то толк, — уж очень неприязненно на меня посматривали эти девушки.

Они ушли, а я подумал: сколько же пустоты вокруг нашей театральной жизни! Именно пустоты, потому что у многих молодых людей в силу каких-то общественных

обстоятельств образовался духовный вакуум, ничем настоящему не заполненный. И мы иногда тщимся этой пустоте подыгрывать. Быть на уровне «новых веяний». А их нет, это одни только слова, которые родились в чьих-то устах и переходят от одного молодого человека к другому, еще более молодому. Почему-то именно Таганка окружена вот такой молодежной пустотой, пустым и бессмысленным любопытством, пустыми разговорами и т. п. Та молодая прекрасная публика, которая окружала этот театр лет двадцать назад, теперь повзрослела и живет чем-то совсем другим, а новой молодой и чуткой аудитории театр еще не вырастил — на это нужно время. Сейчас явно какой-то промежуточный момент. Его надо провести очень умно, не растерявшись, и очень трезво, в серьезной работе. Очень внимательно приглядываться к тому, где и как будет возникать новый и настоящий интерес к театру, уже новому, живущему совсем в иное время, в иных условиях. Ни в коем случае не подыгрывать пустоте и не суетиться.

Вот кто-то хочет, во что бы то ни стало опередив других, освоить какую-то «большую и острую» тему, якобы нужную сейчас публике. Перегоняя друг друга, все бросаются в «откровенность», стремятся называть вещи своими именами, хотя это уже сделано в официальных инстанциях. Иначе многие и не решились бы на такую смелость, хотя сейчас бегут наперегонки. Мы хотим успеть, мы не хотим куда-то опоздать. «Куда?» — хочется спросить. «О, какой смелый спектакль!» — говорим мы. Только там ни грамма искусства. «О, какая поднята тема!» Только она поднята очень *топорно*.

Не очень хочется в этом беге участвовать. Мне кажется, что, как только начинается марафонский бег, — надо отойти в сторону. Возможно, я ошибаюсь, но марафонцы мне всегда почему-то кажутся смешными. Бе-

жит какое-то стадо не очень молодых людей в трусах и майках. Как будто, если уж хочется заниматься своим здоровьем, нельзя побежать одному по тихой улочке. Впрочем, я вовсе не хочу обижать марафонцев.

Но я смутно чувствую какую-то связь между очень разными на первый взгляд явлениями, и это меня тревожит. *Как ни странно, есть связь между нашим театральным марафоном и разношерстной публикой, потерявшей свой театр или еще не нашедшей его. Есть связь между околотеатральной пустотой, к которой мы иногда подлаживаемся, и теми неприятными мне людьми в первых рядах партера, к которым подлаживается администрация, а иногда и актеры.*

Подлаживаются, в общем, презирая. Приспосабливаются — потому что зависят.

Как сбросить всю эту глупую зависимость? Как отучить людей приспосабливаться к тому, что недостойно, хотя, может быть, еще и сильно и угнетает именно как сила?

Вот как далеко увели меня мысли о публике, хотя начал я с околотеатральных девочек. И, кстати, чуть не забыл совсем о другом, противоположном впечатлении.

Как я уже сказал, пригласили меня недавно встретиться со зрительской секцией Дома актера. Пошел я не слишком охотно, но помня, что несколько лет назад встретился там с очень милой и серьезной аудиторией.

Как ни странно, она сохранилась! Я даже стал узнавать лица некоторых людей из тех, что когда-то пропускал на Малую Бронную на свои спектакли.

Когда люди сплачиваются в какую-то уже официальную организацию при театральном мире, это может показаться подозрительным. Есть такие «наркоманы» около каждого известного театра, есть сумасшедшие поклонники

актеров, есть столь одержимые, ненормальные любители искусства, что с ними страшно разговаривать. Всего этого я боялся, хотя и помнил то свое давнее впечатление. Оно меня как-то успокаивало, хотя (я понимал это) что-то сильно изменилось с тех пор и обязательно проявится. Ведь я уже не на Малой Бронной, а на Таганке, и переход мой был окружен такими дикими слухами и сплетнями, что, когда они до моих ушей доходили, я не знал, смеяться или горевать. Как же все это проявится в секции зрителей, зачем меня туда сегодня зовут?

Это был замечательный вечер. Гостиная Дома актера была переполнена, и столько я увидел внимательных, доброжелательных глаз! Будучи человеком сентиментальным, я иногда еле удерживался от слез. Надеюсь, мне все же удалось сохранить форму, хоть я и был уставшим. Для этого мне пришлось призвать на помощь все свое профессиональное умение.

Отчего же я расчувствовался? Пришел достаточно зажатый, настороженный, а через пять минут, пережив некоторое потрясение, овладел собой и говорить мог без конца, и слушать тоже. Почему? Кого я перед собой увидел?

Я увидел ту самую интеллигентную аудиторию, которую всегда считал идеальной театральной публикой. Про себя называл ее «консерваторской», потому, во-первых, что в Консерватории почти не видел случайно пришедших туда людей, и, во-вторых, только там можно увидеть ту замечательную *общую* сосредоточенность зала, о которой театру мечтать и мечтать. Среди людей, слушающих прекрасную музыку, почему-то так много прекрасных лиц! Может быть, люди хорошеют от музыки, а потом, в уличной толпе, в метро, в троллейбусной давке, теряют свою привлекательность? Но, так или иначе, уличная толпа — это одно, а консерваторская публика — совсем другое.

Будет очень глупо, если кто-то подумает, что я имею в виду некую элиту, — нет, совсем нет. Моя консерваторская публика как раз очень скромна, на ней нет той печати избранности, отдельности, которая есть сегодня на многих людях, сидящих в первых рядах партера на премьерах. Нет на ней и печати сытости, особого материального благополучия. Нет, это в общем нормальные, обыкновенные люди. Они не похожи друг на друга, но чем-то изнутри объединены. А чем, словами даже и сказать трудно. Можно сказать: *предрасположенностью к прекрасному*, если это не прозвучит высокопарно. Или, если проще, — *предрасположенностью к хорошему*. К хорошему в жизни, в театре, в общественном укладе. О том, что такое хорошо и что такое плохо, можно долго рассуждать и спорить, но для меня тут все решают не какие-нибудь доводы разума, но, скорее всего, собственная интуиция, которую, надеюсь, уже не собьешь. То же касается и прекрасного, то есть уже впрямую — искусства.

Я увидел перед собой многих людей очень разных профессий, расположенных к восприятию искусства. Как радостно было убедиться в том, что у них не сбиты критерии, не извращены вкусы. Произносишь имя Булгакова и видишь — они не просто слышали это имя, и даже не просто читали Булгакова, но *вчитывались* в его текст. Они понимают, что такое атмосфера вокруг именно этого писателя. Не только в том смысле, что Булгакова раньше не печатали, а теперь печатают, а в чем-то более тонком и поэтическом. Я наконец получил возможность вслух поразмышлять о достаточно сложных и противоречивых явлениях в искусстве, чего давно не делаю в так называемом кругу профессионалов. И чувствовалось, что многим людям это интересно, потому что подтверждает (или опровергает) их собственные мысли, пусть не профессиональные, но серьезные и честные.

Удивило и обрадовало еще одно, должен в этом признаться: эти люди читали мои книги. Господи, я ведь на эти

книги не получил ни одной обстоятельной критической рецензии! Будто в какую-то пустоту писал. Радовался иногда письмам, были хорошие письма от незнакомых людей, чаще всего с периферии. А тут вдруг — такое знание, такая память! Помнят и первую, и вторую, и, кажется, достали третью, и спрашивают, и переспрашивают, и слушают...

Встреча кончилась, мне, как водится, подарили цветочки, но еще и зазвали в какую-то комнату пить чай. И мы там еще продолжили разговор, пока совсем уже не устали.

Ах, какая это была хорошая зарядка и какой урок! Никуда не исчезла наша замечательная публика, наш чуткий и благодарный зритель. Разумеется, то место, где я был, эту публику как-то концентрирует. Но ведь эта концентрация в Доме актера бывает разной. Иногда перед собой видишь только театральных старушек. Они были вчера, а завтра их сменят другие старушки, которым не сидится в кругу семьи по разным причинам. Старушек мне всегда жалко, но и себя жалко тоже.

А тут я как-то и старушек не видел, хотя, возможно, они были, и сам помолодел. Потому что вдруг воочию увидел и услышал тех, для кого я работаю. Нет, это не массовый зритель, которому принято петь всяческие похвалы и в зависимость от которого то и дело попадает театр. «Массовый зритель» — понятие почти абстрактное для меня. Я ощущаю его как огромную, неведомую толпу. И стараюсь об этой разноликой толпе не думать, потому что нет возможности ее как следует *рассмотреть*. А вот хорошие человеческие лица рассмотреть, как в тот вечер, — одно удовольствие.

Правда, было и что-то грустное в нашем разговоре. Иногда вдруг возникало какое-то печальное облачко. Это было два-три раза, минутами. Я заговорил о том, что моя «консерваторская» публика куда-то исчезла, я ее почти не вижу на Таганке, и вдруг все зашумели, запротестовали

так активно, что я не очень понял смысла шума. Оказалось, что проблема доставания билетов для всех этих людей стоит теперь совсем не так, как раньше, — им гораздо труднее попасть в театр, в частности и на Таганку, потому что билеты куда-то уходят, они почти недоступны и т. д. и т. п.

Я никогда ничего не понимал в том, как продают и как распространяются билеты. На Малой Бронной мне не стыдно было стоять перед началом у входной двери или даже у кассы и помогать пройти в театр тем, кто очень хочет. А по лицу человека всегда видно, очень он хочет или нет. Теперь я и подумать не могу, чтобы стоять около администраторов. Я их побаиваюсь. Да и просто унижительно там стоять, ничего не могу с собой поделать.

Вот и остается мой интеллигентный зритель сиротой, без всякой опеки и заботы.

Когда возникало облачко грусти, мне казалось, что все мы вместе похожи на горстку незащищенных людей, не умеющих жить. Вроде семейства Раневской в «Вишневом саде» — вот-вот нас всех вместе куда-то унесет ветром. Но потом мне казалось, что если мы так хорошо понимаем друг друга (а чеховские герои не понимали), то еще не все потеряно и никуда нас не унесет, мы вполне еще держимся. И облачко грусти исчезало. И не было ощущения пустоты. Напротив.

Я принадлежу к категории людей, с интересом читающих театральные рецензии. И на чужие спектакли, не только на свои. Есть статьи, которые привлекают серьезностью. А когда эта серьезность сочетается с какой-то скромностью, то и совсем бывает хорошо. Тут, правда, существуют разные точки зрения. Скромность далеко не все считают достоинством.

Но есть одно непреложное качество, за которое уважаешь критика, — это *точность*. Хотя бы в таком смысле,

что, увидев на сцене человека, наклонившегося за упавшим карандашом, критик не скажет, что увидел человека, который молится. Уж не говорю о той точности, когда критик одержим желанием добраться до сути спектакля. Я-то думаю, что только тогда и возникает истинная профессиональная точность. Этой одержимости (вовсе не предполагающей конечную похвалу) я по отношению к своей работе почти не вижу. И потому теряю уважение к людям, пишущим рецензии. Вроде бы мы должны делать одно дело — разве не так? Но неточность с одной стороны предполагает какой-то ответный жест с другой. Один рабочий кладет кирпичи точно, а другой, рядом, или не знает, как работать укладчиком кирпичей, или сегодня не в настроении. Или, может, просто плохо видит, не отличает ровную линию от кривой. Так или иначе, оба вроде бы строят дом, но *общего* дела они не делают.

Не хочется затевать еще один спор с критиками. Но ведь если не касаться профессиональных вопросов нашего общего дела, то дом наш будет косой, бракованный и жить в нем будет плохо. А от первого серьезного сотрясения он и вовсе может рухнуть.

Пусть, на первый взгляд, я буду говорить о мелочах. Но в нашем деле, тысячный раз повторяю сам себе, мелочей нет. В мелочах всегда отражается нечто крупное и главное. Когда в моих спектаклях возникает мелкая недоработка — это признак или торопливости, или усталости, или небрежности. И то, и другое, и третье — нечто недопустимое, с чем следует бороться. Так что «мелочи» есть знак чего-то более серьезного и крупного.

Раздумывая о том, в чем причина мелких рецензентских неточностей, вот к чему я прихожу. Причина (или одна из причин) — в привычном произволе мышления. В привычной, то есть укоренившейся, *безответственности*. Она — всюду. Она — как эпидемия.

Завершается капитальный ремонт дома, где мы получили квартиру. Входят в квартиру какие-то начальники. Ни во что не вникая, проходят, топая грязными ботинками по коридору, только что приведенному нами в порядок, поднимают глаза к потолку, для вида открывают и закрывают один из кранов на кухне. А за начальством на лестничной клетке стоят водопроводчики. Один пьян и ничего не соображает, другой делает вид, что соображает, при этом почему-то мне подмигивает. Начальник что-то произносит. Что именно он говорит, не понимаю ни я, ни водопроводчики. Он произносит нечто *произвольное*, нечто «с потолка», потому что, обходя квартиру, он должен что-то произнести, ибо он — начальник. Он отдает совершенно произвольное, необязательное (а значит, неточное) распоряжение. Оно произнесено начальственным голосом, но в нем нет никакого точного смысла. Если какое-то действие и последует за всем этим, оно опять-таки будет кривым, неточным. А в общем всем безразличен этот приход и эти распоряжения. Все присутствующие будто играют в какую-то игру. И я и рабочие почему-то подыгрываем начальнику, утверждая его в том, что он — начальник. Не в том, что он понимает в строительстве, а только в том, что он — руководитель.

Мы делаем это по привычному безразличию и по внутреннему рабству, если уж говорить точно. Рабочий цинично мне подмигивает при этом: мол, мы-то с вами все понимаем и как-нибудь без всякого начальства сговоримся... А я смотрю на этого рабочего и понимаю свое: ни о чем, брат, мы с тобой не сговоримся. Я уже один раз с тобой сговаривался, и ничего из этого не получилось. Потому что ты попросту *не умеешь работать*. Может, когда-то и умел, а теперь, по безразличию, разучился. А может, никогда не умел, просто морочишь голову и мне и своему начальнику. И все тебе сходит с рук, потому что ты якобы рабочий человек, рабочий класс, который принято уважать. И замену тебе нелегко найти, ты знаешь

это. Любого начальника ты можешь послать куда подальше и пойти работать в другой дом на соседней улице.

Весь этот спектакль в моей квартире занимает примерно полчаса, и мы мирно расстаемся. Все остается так, как было. Никто из нас не взбунтовался против лжи, в которой мы участвовали. Ложь была сильнее нас, ложь всем стала привычна.

Я не хочу лгать в своем деле, в своей профессии.

Пусть кто-то считает меня дураком, Дон Кихотом, придирой, пусть критики судачат о моем плохом характере. Но я не могу лгать, потому что от этой бесконечной лжи, касающейся и крупного и мелочей, распадается дом, который мне дороже всего, — наш театр. Он точно так же опутан фальшивой игрой, многими дурными привычными играми. Если эту паутину не срывать с себя каждый день, в ней запутаешься. Смирись с рабом в самом себе. А почему, собственно, я должен смиряться?

Можно мимо уха пропустить глупые слова начальника из домоуправления. Но вряд ли правильно пропускать мимо сознания то, что напрямую касается твоей собственной работы. Тот, кто думает, что я защищаюсь от нападков критики, глубоко ошибается. И никаких особых нападков давно нет, и защищаться, когда тебе шестьдесят лет, — унизительно.

Мне просто интересен характер неточности. И на примере с водопроводчицами я хотел показать ее причину. Причина — в *безответственности*. И во всеобщей к этому привычке.

Итак, о неточностях.

В пьесе, которая называется «Директор театра», Дворецкий изобразил режиссера, который погибает, не сделав того, что хотел. Я подобрал нежную, тоненькую музыкальную мелодию, которая олицетворяла бы память об ушед-

шем человеке, о его творческих мучениях. И вообще о несостоявшемся деле.

Критик написал, что это «мелодия жизни», но для жизни она, по его мнению, слишком слаба. Значит, в спектакле вообще слишком слабо звучит «мотив жизни», а отсюда, естественно, следует еще масса недостатков. Я читаю и перечитываю фразу про слабую «мелодию жизни» и понимаю наконец, что этот криво положенный кирпич есть результат аберрации слуха. Трактовать смысл музыки в спектакле вообще очень сложное дело. Тут словесная лихость совсем неуместна. Тут надо иметь чутье не только к музыке, но и к психологии, и к целостному строению спектакля. Остается простить аберрацию слуха, хотя в искусстве ее прощать нельзя и в оценках явлений искусства — тоже. Не прощать этого — дело редактора, если уж автор оплошал. Но редактор, вполне может быть, не смотрел спектакля. Что тогда делать?

Пойдем дальше.

Я очень люблю Жака Бреля. У него есть песня о том, что когда он состарится, то, наверное, будет брюзжать. Поразительно, как в этой песне смешиваются драматизм и ирония. Но и драматизм и ирония перекрываются мощью голоса, которая сама по себе больше волнует, чем все остальное. Смесь мощности, иронии и драматизма показалась мне подходящей в качестве эмоционального фона спектакля. Меня привлекла как раз эта смесь, а не слова песни, тем более что слова наш зритель и не поймет. Дело, повторяю, совсем не в словах, а в указанном удивительном смещении.

Но критик перевел французские слова, увидел, что они про брюзжание, и решил, что это и есть наша тема. Это уже аберрация психологического слуха.

«Директор театра» — пьеса очень трудная. Первоначально автор назвал ее «Хрустальный завод». Создание спектаклей и вообще жизнь театра как бы сравнивались

там с варкой хрустала. Дворецкий хотел сказать, что хрусталь, как искусство,— материал нежный и хрупкий. Театр — странное учреждение. Там все делается как бы из воздуха — почти воздушные ощущения в муках материализуются. Это бывает так мучительно, что часто ничем не кончается. Будто что-то тает в воздухе, не воплотившись.

Режиссер в пьесе Дворецкого ходит, бродит, тянет время, потому что у него что-то еще *не определилось*. Когда Феллини примерно про это снял фильм «8^{1/2}», люди, причастные к искусству, вздрогнули. А многие из тех, кто не причастен, ничего не поняли. Со временем все привыкли к тому, что это фильм великий, и вовсе не только про элиту, и не только для элиты. Просто — великий фильм, гениальный режиссер. Пусть себе снимает про что угодно и как угодно.

Но если все же вернуться к мукам художника, который живет в реальном времени, чувствует, что это время уходит, а у него что-то еще *не определилось*, — эти муки известны всем.

Не представляю себе режиссера, который не знал бы этого состояния. Или кто-нибудь из композиторов не знал бы его. Или кто-то из художников. Каждый творческий процесс — это своего рода преодоление собственной слабости, неверия в себя и т. д. и т. п. Писатель, например, пишет первую страницу, потом все бросает и начинает заново. И так много раз, несмотря на то, что замысел как будто бы сложился.

То же самое, только в своем роде, происходит и с режиссером. Иногда этот изматывающий процесс затягивается, иногда протекает быстрее.

У Феллини есть фраза о том, что новая работа похожа на болезнь. Человек буквально заболевает. При этом он может говорить все что угодно, — часто говорит совсем ненужные слова о том, что потерял интерес к жизни, к работе и т. д. и т. п. Это нельзя понимать буквально. Нельзя, отталкиваясь от внешнего, поверхностного смысла

фраз, трактовать характер. Мало ли что про самого себя говорит другим, допустим, Гамлет. Не слишком озабочен жарищей в Африке и чеховский Астров. Какое огромное количество мелочей содержат диалоги чеховских пьес, но ведь если не разгадать, что за этими мелочами, то не разгадать и самой пьесы.

В «Директоре театра» все слова и разговоры главного героя есть не что иное, как *форма заболевания*, характерная именно для творческого процесса. Потому что никогда так не защищают себя какими-то незначащими словами, как в процессе творчества. Вот, подумал я, об этом и можно сделать спектакль. Рассказать о внутренней жизни художника, но не по шаблону, а так, как хочется.

Что же во всем этом увидел критик? Он заметил только то, что по сцене ходят безвольные люди, потерявшие веру в искусство, разложившиеся, растратившие на пустяки свой талант, что для всех этих людей мелочи жизни и мелочи театра заслонили главное и т. д.

«Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда...» —

между тем писала Ахматова.

Дворецкий меньше всего похож на писателя, склонного описывать «кухню». Сам он напоминает крепкий белый гриб. Такой же упругий и прочный. Он в свое время писал «Трассу» и «Человека со стороны». А при этом все время обдумывал что-то про «хрустальный завод». Потом он читал мне свою пьесу, и я сам ее не раз читал и перечитывал. Но мне и в голову не приходило, что пьеса эта — о разложении. Дворецкого интересовало, повторяю, что это про «хрустальный завод».

Мне очень понравилось его, не подберу другого слова, бережное отношение к природе театра. Он вдруг будто со стороны взглянул на учреждение, в которое уже много лет приносил свои пьесы. Взглянул, что-то понял — и очень

бережно, осторожно и поэтично выразил. Он понял, что в этом учреждении работают странные люди, и проявил к их «странностям» замечательное уважение. Мне даже кажется, что он отчасти самого себя изобразил в том директоре, который со стороны, откуда-то с производства приходит в театр, становится рядом с режиссером, старается этого режиссера разгадать, помочь ему, а потом так и остается с ощущением тайны, к которой волей судьбы лишь прикоснулся, но так и не разгадал. Может быть, этот директор вернется опять на свое производство, но пустоту, которую он почувствовал с уходом режиссера, он уже никогда ничем не заполнит.

Задача критика состоит, во всяком случае, в том, чтобы не запутать все это. Критик, который пишет о том, что это пьеса о «разложении», все запутывает. Мягко говоря, он допускает неточность. Неточность ли это восприятия, результат ли наших возможных промахов — не знаю. Но то, что подобная неточность дает неверный ориентир многим людям, которые не видели спектакля, не читали пьесу и судят обо всем только по рецензиям, — это я знаю.

«Директор театра» уже не идет. Это был мой последний спектакль на Малой Бронной. Я его очень любил.

Первый мой спектакль на Таганке — «На дне». И опять я встречаюсь с тем же критиком. «Спектакль «На дне», — пишет он, — насыщен музыкой. Много Штрауса и немного Пиаф и Высоцкого». Ох, уж эта ирония. Ну хоть бы позаботились о том, чтобы ирония строилась на точности. Голоса Эдит Пиаф вообще нет в спектакле, это поет совсем другая певица. И Штрауса там совсем не много, во всяком случае, не больше, чем голоса той певицы, о которой сказано, что это Пиаф. Все это как бы и пустяки. Но уж очень эти неточности режут слух людей, которые спектакль делали и в нем играют.

Однажды я сообразил, что песня Высоцкого «Дом» до невероятной степени совпадает с жизнью героев горьковского «Дна» и ее можно использовать в спектакле. Мне посоветовали: только никому заранее не рассказывайте! Это будет для зрителей сильным, хорошим толчком. Тут сработает замечательная цепь ассоциаций: Высоцкий в своей песне, страдая, выразил общую для многих боль за тот дом, который ему небезразличен, за людей, которые «скисли душами». На большой сцене распахнутся окна, и перед зрителями как раз в этот момент явятся обитатели этого дома — обитатели горьковской ночлежки, сегодняшние таганковские актеры, участники спектакля...

Мы не ошиблись. Я каждый раз ощущаю этот толчок мыслей и эту боль, находясь среди зрителей. Но критик на удивление *спокоен*. Он как бы заранее знает все, он ничем не удивлен, он лишь замечает, что спектакль полон всяческой музыки.

Некоторые критические статьи *опасно* читать внимательно и подробно, потому что начинает бить лихорадка от множества колкостей и неверных толкований.

«Мы слышим, — пишет критик, — фортепианно-эстрадную мелодию, под которую Васька Пепел кладет пятаки на глаза умершей Анны». Честное слово, мы не додумались до такого. Никакой эстрадно-фортепианной музыки в спектакле вообще нет. А в тот момент, когда Васька Пепел кладет пятаки на глаза умершей Анны, тихо звучит музыка Моцарта. Когда на репетиции Валерий Золотухин впервые сыграл эту сцену, все притихли. Но критика не проймешь, он, кажется, и не смотрит на Анну и ничего в этот момент не чувствует. Ему хочется поиронизировать, и он спокойно пишет про эстрадную музыку. Далее он пишет, что в спектакле слышны Бах, Моцарт, Шуберт, Мусоргский и т. д. Но что же делать, если ни Баха, ни Шуберта, ни Мусоргского в спектакле нет?! В суд, что ли, подавать?

В спектакле иногда звучит очень грустная мелодия, исполняемая на синтезаторе. Используя такую музыку, думал я, можно создать ощущение неба над этим ужасным двором. Кажется, ясно как день, но критик про это пишет как про загадку. Потом он все же пытается разгадать этот, как выражается он, «эстрадно-симфонический кроссворд». Действительно, что бы он мог означать?..

В конце концов все же находится разгадка этого «кроссворда». Мир огромен, пишет критик, не замкнут и не ограничен пространством этого довольно обширного и довольно пустого «дна».

Хорошая разгадка. Но почему же тогда в следующей строчке написано, что горьковская пьеса «лишь немного» приобретает на сцене от таких музыкальных поддержек? Почему же немного? Разве то, что смысл «На дне» благодаря хотя бы этому фону, по мнению самого критика, расширяется, — это не много?

Далее критик высказывает интересную мысль. Он говорит, что сама пьеса настолько симфонична, что тот, кто услышит и воплотит *всю* ее музыку, будет записан в создатели сценических шедевров. Мысль, так сказать, глобальная, только не совсем ясно, можно ли будет при этом пользоваться *музыкой*, если сама пьеса достаточно музыкальна. И кого в конце концов назовут создателем шедевра? Ведь каждый раз это будет в той или иной степени спорный вопрос. Кто скажет окончательно, что весь симфонизм «На дне» наконец услышан и воссоздан?

Разве за четыреста лет кто-либо сказал о постановке «Гамлета», что это *весь* «Гамлет»? А если и сказал, то что же делать остальным — только повторять?

«Вишневый сад» — сама музыка, и тот, кто ее открывает...

«Гамлет» — сама музыка, и тот, кто ее услышит...

«На дне» — симфония, и тот, кто ее воплотит...

Все это так, но, может быть, надо хотя бы намекнуть — *какая* это музыка. А то ведь пророчества оборачиваются пустословием.

Как известно, в «На дне» есть такой персонаж — спившийся актер. Центральным в этой роли является момент, когда Актер забывает свое любимое стихотворение. Поистине это драматический момент, в нем — всё. И неверие человека в себя, и его пьянство, и вся его несчастная жизнь выражаются в конце концов в том, что он забывает любимое стихотворение, читая которое он имел когда-то успех. Вся роль как бы концентрируется в этом моменте. Если этот момент осилить, осиливаешь и *роль*. Но вот как воспринимает это критик: мало было показать Актера просто слабым, задержать внимание больше всего на его затяжной борьбе с двумя стихотворными фразами.

Трудно понять, что это — неумение точно выразить свою мысль или просто какое-то недомыслие. Если Актер показан слабым, почему этого мало? А какой он еще, этот Актер? Критик, возможно, и знает, но не пишет. Так, думает он, легче будет поверить, что он что-то еще знает. И что значит «задержавшийся больше всего на затянувшейся борьбе с двумя стихотворными фразами»? Во-первых, это невозможно прочитать, а во-вторых, на чем же следовало задержаться? Ведь я уже сказал, что вся жизнь Актера, в конце концов, выразилась в том, что он потерял память. Все, что любил, — *забыл!* Это ли не драма, это ли не трагическая слабость человека?

Про Луку в нашем спектакле сказано, что мы недаром держим его все время в тени или где-то сбоку — недаром потому, что не знаем, что с ним делать. Но в спектакле все основные его мизансцены — в центре, более того — *в луче*. А когда Лука действительно бывает «сбоку», то линия его роли настолько активна, что вряд ли активность эта незаметна, хотя и идет она от человека, находящегося «сбоку».

Но что же это, однако, за активность, чем «проквасил» Лука души ночлежников? Почему под таким впечатлением

от его слов и его поведения остался Сатин? По этому поводу критик гадает, гадает, но выдумать ничего не может. Ответ же, на мой взгляд, достаточно прост. Хотя, работая над спектаклем, к этой простоте еще надо было прийти. Человек бывалый, прошедший огонь, воду и медные трубы, побывавший не в одном бараке, а во многих, в том числе, возможно, и в тюремном, теперь попадает в *особое* место. Он много чего повидал, но не видел такого. Это барак холерный. Или чумной. Я говорю это, разумеется, не в буквальном смысле слова. Тут все доведено до крайности. Это самое «донное» дно. Опущенность — до крайности, болезненность — до крайности. Тут если человек упадет, его никто не подымет; если женщина умирает, никто не принесет ей воды и т. д. А наш Лука это делает, и если при этом он врет, что-то выдумывает, то лишь для того, чтобы другой не упал, не лишился рассудка. Он не «болтун», а человек, непосредственно, почти физически реагирующий на происходящее.

Когда-то москвинский Лука был внешне *спокоен*. Это был мудрый и добрый обманщик. Он — утешал. А наш Трофимов (разумеется, я не сравниваю его с Москвинным) — человек, рвущий себе душу, когда она рвется у другого. И не только рвущий, но способный побежать за кем-то, броситься кому-то на помощь, если этот кто-то в отчаянии. Вот это-то он и оставил в душе у Сатина. *Активное* — не обижай человека! Этим он и «проквасил» душу Сатина. В мире, где все друг друга обижают, один — не только не обижал, но бросался на помощь.

Разумеется, каждый замысел позволительно оспаривать, но ведь для этого надо хотя бы захотеть его понять. Если же нет желания понять и нет умения свою мысль четко выразить, вот тогда и возникает *неточность*.

Про Настю сказано, что в ее жеманстве и стремлении актерствовать даже наедине с собой есть что-то противоречащее занятию проститутки. Я задумался: а где же, собственно, Настя остается одна, чтобы наедине с собой поак-

терствовать? Ей даже секунды не дают для того, чтобы сосредоточиться на книжке. Кроме того, стремление «актерствовать», если бы оно даже было, вовсе не противоречит ее профессии. Я, правда, не очень сведущ в таких делах, но что-то читал. Чего только Настя не придумывает по поводу своего Гастона! Кстати, мы хотели мелодраму перевести в трагедию и решали так, что Гастон у Насти действительно был. Он *был*, а ей не верят! В этом мире, в этом «доме» никто никому не верит. «Что за дом такой... как барак чумной...» (это — из Высоцкого).

Наконец критик пишет, что «На дне» следовало бы решать средствами лирико-эпического театра. Он даже говорит, что где-то уже писал об этом. Мне кажется, что лучший ключ к «На дне» — трагедия. Хотя я об этом еще и не писал.

Но стоит ли об этом спорить? Как будто к «На дне» существует лишь один ключ!

Исполнителям многих ролей тут словно бы передаются состояния их героев, пишет критик. Им неуютно, они не объединены.

Если актерам передается состояние героев, это вообще-то неплохо, к этому стремишься. Если же это намек на неуверенность и человеческую разобщенность актеров, то тут желаемое выдается за действительное. Актеры в «На дне» любят свои роли и играют их с полной отдачей.

У меня отмечено еще много больших и мелких неточностей критика, но я устал их перечислять. Надоело.

Прошло время, и я с некоторым опозданием прочитал еще одну статью того же автора — о «Вишневом саде» на Таганке.

С одной стороны, должен быть благодарен критику за такое внимание к моему творчеству, с другой — хочется продолжить некий профессиональный разговор о так назы-

ваемых неточностях. Вполне вероятно, что это должно как-то по-иному называться, какими-то другими словами, которые я еще не придумал,— уж слишком велик набор этих неточностей. Обо всех ли режиссерах критик так пишет или только обо мне?

Итак, он пишет о моем желании ставить Чехова *открыто трагично*. Я понимаю: в моей давней книге он прочитал о том, что нужен открыто трагический Чехов. Вступая со мной в спор, критик утверждает, что это было нужно и вчера и будет нужно завтра. Фраза сразу заставляет меня остановиться. Зачем она написана — для красного словца? Ведь известно, что Чехов Художественного театра не был открыто трагичен. Видимо, этого тогда и не надо было. МХАТ был вообще чужд открытой трагичности, и Чехов воспринимался там гораздо более сдержанно и поэтично, чем его стали воспринимать в наше время. Все, кто буквально следовали МХАТу (а их было много во всем мире), тоже не стремились к открытой трагичности. Так стали ставить Чехова всего двадцать — двадцать пять лет назад. И делают это до наших дней. Что же касается будущего, то вовсе не обязательно сохранится такой открытый трагический взгляд. Вполне возможно, взгляд на Чехова станет ироничнее, а может быть, театр возьмет да и предпочтет старую мхатовскую точку зрения. Или нащупает какую-то новую лиричность, нам еще неизвестную. Конечно, и во МХАТе Чехов был, по существу, трагичен, но когда речь идет об *открытой трагичности* художественного стиля нашего времени, имеется в виду нечто иное.

«Вишневый сад» на Таганке ставился дважды. Критик говорит, что вторая редакция еще более трагифарсовая, еще более склонна к жанру «черной комедии».

Черная комедия так черная комедия. Хочется поиграть с терминами — пожалуйста! Только к нашему спектаклю это не имеет никакого отношения. Если же всерьез, то новая редакция отличается как раз бóльшим спокойствием,

большей классичностью (если это великое слово тут уместно).

Собрав актеров после многолетнего перерыва, я напомнил им, что прошло много лет, что мы стали намного старше и что нам теперь не к лицу прежнее «хулиганство».

Нужно заново проработать линии всех ролей, вспомнить то, что было главным, очистить главное от мусора. Когда прорабатываешь с актерами пьесу, то в одной руке надо держать *общее*, а в другой — *конкретное* и проверять одно другим.

Общее, главное в «Вишневом саде» — это беспечность людей перед опасностью. Чехов почувствовал, что меняется рельеф земли, вот-вот грянет что-то и вихрь снесет с земли всех этих людей. Они все беспомощны перед течением времени, перед неизбежностью.

А конкретностей при этом — масса. Например, я раньше как-то сложно объяснял актрисе, отчего Раневская не хочет разбить имение на дачные участки и сдавать их. А теперь отстоялся такой простой ответ! Она же сама говорит, что это — *пошло!* Это не реплика балованной дамочки, а серьезное чувство. Торговать дачами — это то же, что торговать собой. Торговать памятью своих дедов, прадедов, матери. Это гадко.

Я беру лишь один пример трагического соотношения «общего» в «Вишневом саде» с одной его «конкретностью». Привожу этот пример, чтобы пояснить, к какой *простоте* и драматизму смысла мы шли, восстанавливая спектакль. Он стал строже. Может, это к худшему, но это так.

Лопухин в спектакле говорит, говорит, а его никто не слышит. Так же не слышат друг друга и остальные, и *возникает соблазн* (пишет критик, а я выделяю два его слова) — предоставить нам тотальную некоммуникабельность всех героев во всей ее абсурдной полноте». Не понимаю, почему это называется «соблазном»? По-моему, это не соблазн, а *реальность* пьесы, реальность, которую

сегодня невозможно обойти. «Увлечение исполнительским гротеском и интонационной гиперболой приводит в спектакле к тому, что интонация часто заслоняет смысл происходящего». Сказав это, критик снова приводит большую цитату из моей книги, где я говорю о том, что текст Чехова можно произносить быстро — трагичность все равно останется. Критик не согласен с этой моей мыслью о «скороговорении», но его не смущает, что это противоречит его собственной мысли об интонациях, «заслоняющих смысл».

Что же касается самого «скороговорения», то дело заключается вот в чем. Однажды, репетируя еще в комнате, я обратил внимание на то, что чеховские герои говорят о чем угодно, а судьбы своей не знают. А даже если и знают, то ничем не могут изменить. Вспомнилось, как однажды Немирович-Данченко в очень серьезной пьесе советовал актерам держать *крепкий тон* и говорить быстро, как в водевиле. Если бы кто-то понял Немировича-Данченко совершенно буквально, вот бы ему досталось!

О Демидовой критик пишет, что она неожиданно резко вскрикивает и «позволяет себе немного нервов и истерики». Про Дыховичного сказано, что он играет с результатом «22» и что будто бы на актерском жаргоне это означает «с большим перебором». Может, я плохо знаю этот жаргон, но про «22» ничего не слышал. Далее, описывая Золотухина в роли Пети Трофимова, критик останавливается на ядовитых, саркастических и даже гневных нотах, которыми актер окрашивает роль. Отчего это Золотухин прибегает к этим краскам, недоумевает критик, может быть, он сам недоволен своим Петей и смеется над ним?

Но почему же гнев и сарказм в данном случае есть признак отношения актера к своей роли? По-моему, сам Петя наделен этим гневом и сарказмом. Разве так не может быть?

Но — довольноно.

Я хотел только сказать, что такое количество вопросов, порожденных неточностью критика, превышает всякую норму. Если бы я как постановщик допустил в строевании спектакля хотя бы половину подобных неточностей, спектакль мгновенно развалился бы. Ему не на чем было стоять, ибо нельзя стоять на пустоте.

Слово критика не должно быть пустым. Это обесценивает смысл профессии. Точно так же как я не могу считать знатоком своего дела того начальника из домоуправления, который якобы следит за ремонтом, и водопроводчика, который не знает, как починить кран, — я не могу считать профессионалом подобного критика. Не могу его уважать и не буду считаться с его мнением.

Кроме всего прочего, такому человеку — я это вижу — *безразличен* театр. Потому что, когда тебе не безразлично какое-то дело, это дело надо *знать*. И уметь в нем работать.

Иногда хочется заново обдумать некоторые слова. Одно из таких расхожих слов, употребляемых к месту и не к месту, слово «театральность».

В годы, когда я учился в институте (это было в конце 40-х — начале 50-х), мы мало его употребляли. На то были свои причины. Тогда мы больше всего говорили о таких вещах, как метод действенного анализа, о физических действиях, о внутреннем монологе и т. д. Говорили о том методе, который помог бы создать на сцене, как выражался Станиславский, «жизнь человеческого духа».

Мы увлекались именно этими вопросами, может быть, потому, что наши учителя были непосредственными учениками Станиславского. А кроме того, еще живо было впечатление от оставшихся старых спектаклей МХАТа — самое сильное впечатление нашей юности. Современный театр (МХАТ в том числе) тогда казался нам очень неправдивым. Характеры создавались шаблонные, пьесы стави-

лись плохие. И для нас определение «театрально» стало обозначением фальши, бутафорской подделки.

Сейчас невольно всплывает в памяти то, из-за чего каждый из нас в свое время пошел учиться в театральную школу. Я, например, пошел потому, что с детства увлекался рассказами и книгами о Станиславском, о его театре, о его спектаклях. Думаю, что по этой причине в театральное искусство пришли тогда многие. Очень тянула идея присоединиться к деятельности какого-либо нового художественного и общедоступного театра. Или, может быть, самому создать что-либо подобное.

Первым артистом для меня был Москвин, с его сверхживыми, совсем не театральными интонациями, с его лицом и голосом. Я очень хорошо помню, как он появлялся в роли царя Федора, как стремительно входил и начинал говорить так, будто он совсем не на сцене. Это был уже совсем старый Москвин, но он на всю жизнь сохранил в себе то, что притянуло к театру нас спустя полвека.

А новые мхатовские артисты уже произносили текст точно так же, как в Малом театре. И играли тяжело, как мы тогда говорили — *театрально*.

О театральности спектакля в целом тогда как бы и не было речи. Больше говорили об игре артистов. Она, эта игра, могла быть живой, а могла быть театральной. Театральной — тогда значило напыщенной, неестественной. Игрой, придуманной кем-то внутри театра и не имеющей никакого отношения к тому, как чувствуют, ведут себя и говорят люди вне театра.

В эти же годы стали появляться итальянские неореалистические фильмы. Это теперь я думаю о их высокой выразительности, а тогда я восторгался их антитеатральностью, то есть полной правдой. Люди часто бывали даже шокированы степенью этой правды. Они слишком привыкли к тому, что правда в искусстве — это что-то совсем другое,

чем жизненная правда. Их даже возмущала эта переходящая всякие границы натуральность.

В театре мы питались каким-то суррогатом и, слава Богу, хотя бы понимали, что это — суррогат. Думали, куда бы его выбросить, где найти более естественное, нормальное питание. Сохранить в себе это, хоть и смутное, но все же тяготение к нормальности, к правде нам помог Станиславский, его книги, его мысли.

Собственно говоря, тогда-то и родился «Современник». Его задачей, как это ни громко звучит, было возрождение МХАТа, только в новое время, с новыми людьми и на новой площадке. Нужно было отказаться от ложных пьес и от ложных привычек в игре и в постановке. Нужно было уйти от «добротного реализма», который превратился в штамп. Заново научиться вести живой диалог. Сделать что-то, соответствующее жизни, а не накопившимся дурным традициям. Надо было вернуть игре внутреннюю и внешнюю подвижность. Тот театр, с которым приходилось тогда бороться, был статичен, неповоротлив во всех отношениях. Художники очень дорожили своей официальной репутацией. Все окостенело, задубело.

Поэтому, когда стали выходить в свет внешне невзрачные спектакли «Современника», все стремительно побежали туда, так так там было настоящее дыхание.

Быстрая, живая, нервная речь, стремительный диалог, легкость и подвижность мизансцен — вот что тогда считалось самым драгоценным. В спектаклях «Современника» не было сценической эффектности, «выразительных» мизансцен. Выразительным считалось то, что как бы на лету воссоздавалось живой природой. Конечно, за этим стоял труд, но это был особый труд, особая профессиональность. Мне кажется, если бы держаться такой профессиональной линии, то есть линии живого, внезапного, подвижного творчества, то так, именно так можно было бы прожить в театре всю жизнь, и жизнь эта была бы прекрасна.

Слишком много, однако, появилось со временем приходящих предлагаемых обстоятельств, незаметно что-то видоизменяющих. Уходила молодость, хороших новых пьес, поддерживающих и развивающих то живое направление, символом которого явился молодой «Современник», было мало. Все это дано было испытать взрослому «Современнику». Появились новые художественные веяния. Состояние общества тоже видоизменялось. И вот уже наш театр двинулся в какие-то другие края.

Не помню, в какой момент, может быть, в тот же, о котором и до сих пор шла речь, появился лозунг: «многообразие!» Это была реакция на целый период жизни, когда единственно «законным» был стиль МХАТ. Как я уже сказал, это был уже не тот высокий стиль «Трех сестер» или «На дне», который утверждался основателями театра. Это был стиль трафаретного, скучного реализма. И лозунг «многообразие!» возник в тот час, когда это стало общественно возможным. Вот тогда-то всюду заговорили о театральности, о том, что в театре есть огромное количество красок, которыми мы не научились пользоваться. Вернее — разучились, потому что в 20-х — начале 30-х годов все это было. Стали говорить, что надо бы вспомнить не только Станиславского, но и Вахтангова, и Таирова, и Мейерхольда, что спектакли могут быть по форме совершенно разными и театры должны быть разными.

Большинство театральных деятелей было тогда в восторге от появившихся новых возможностей. Театр действительно нуждался в обновлении. Почему бы не использовать по-новому, скажем, свет — так, как в наши дни его можно использовать? Почему бы не прибегнуть к монтажу, к условным декорациям, освободившись от тяжеловесной натуральности? Почему бы не убрать занавес и долгие перестановки, почему бы не использовать музыку, записанную на пленку, почему бы не разнообразить зрелище в целом и т. д. и т. п. На все «почему» режиссеры отвечали

конкретными пробами: и занавес убрали, и светом манипулировали, и к монтажности стали прибегать.

Но все же некоторые с естественным недоверием относились к этим веяниям. Прежде всего потому, что веяния эти далеко не всегда были связаны с поисками нового, более глубокого содержания. Они (веяния) нередко оставались поверхностными, затрагивали лишь самый верхний слой того, что называется искусством. Степень внутреннего реализма, степень правды не была еще такой, чтобы «баловаться». Конечно, хорошо, если в разных театрах будут идти совершенно разные по форме и стилю спектакли. Но не отвлечет ли это от глубокого раскрытия содержания, от постоянного внимания к тому, чтобы соответствовать движению жизни? Не какому-то политическому моменту, а всей жизни: быту, нраву, психологии.

Наша драматургия в конце 50-х годов чуть-чуть поднимала голову. Был сделан всего один шаг или два шага к правде. Надо было сделать третий, пятый, шестой. И тогда самая яркая театральность стала бы уместной и основательной. Но получилось иначе: правдивых пьес почти не было, а театр стал увлекаться разнообразными театральными приемами.

Недавно я прочитал один из рассказов В. Астафьева. Называется он «Светопреставление». И я подумал: если бы театр развивался вот так, если бы он с такой же энергией устремился к реальным проблемам жизни и получил бы в драматургии вот такую внутреннюю возможность воспроизводить правду, то еще неизвестно, какая понадобилась бы театральность.

Наверное, понадобилась бы. А уж про многообразие и говорить нечего, — безусловно, и театры и спектакли должны быть самыми разными. Но мы в театре пропустили какое-то очень важное звено реализма, и цепочка была скреплена не вполне естественно. Эта неестественность отразилась и на развитии литературы. Сколько лет пона-

добилось, чтобы был напечатан такой роман, как «Мастер и Маргарита». В одном этом — ненормальность, пропуски необходимых звеньев.

Сейчас, читая, допустим, Фазиля Искандера или Быкова, понимаешь, что инсценировками в театре мало что можно поправить. Надо признать хотя бы сам факт: сегодняшняя литература гораздо глубже и серьезнее вскапывает содержание жизни, чем театр. Уже одно это признание очень важно. А дальше нужно хорошенько обдумать собственный шаг — к правде, к жизни. Ведь от этой цели — познания жизни — никуда не уйти в нашем деле.

Жизнь, когда она взята сильно, без оглядки, — настолько сама по себе выразительна, что дай Бог достичь на сцене одной этой выразительности. Но драматургия наша отступила от жизни (я не в упрек драматургам это говорю, а с полным пониманием того, под каким давлением произошло это отступление), а вместе с ней отступил и театр.

Я слышал однажды, как известный драматург жаловался на то, что не может найти режиссера «без фантазии». Все обладают яркой фантазией, и мало кому хочется обстоятельно проанализировать пьесу и сделать то, что хотел он, автор. Все увлечены своей собственной фантазией. И вот этот драматург тщетно искал режиссера «без фантазии». Это, конечно, была полемическая мысль, но вполне понятная. Беда заключалась только в том, что и пьесы этого автора не отличались такой глубиной, чтобы обходиться без «фантазии».

Сама же мысль о вреде «фантазии» вообще не кажется мне нелепой. Потому что сейчас дело иногда доходит до абсурда. У режиссеров возникла боязнь остаться без «приемов», вызывающих у зрителя условный рефлекс успеха. И в театрах возникло какое-то нелепое соревнование — кто больше придумает «приемов». У кого больше «фантазии». Я уверен, что это соревнование, так сказать, не по

существо. Оно идет мимо самого главного — минует *содержание и содержательность*. Оно отбрасывает театр куда-то на периферию общего движения мысли и культуры. Режиссеры становятся «выдумщиками» и перестают быть художниками, всерьез анализирующими жизнь и способности ее отражения на сцене. Когда не культивируется, не совершенствуется навык анализа,— этот навык притупляется и вовсе выпадает из профессионального обихода.

Я вспомнил, как Лев Толстой отвечал на письма авторов, произведения которых он читал по их просьбе. Он говорил примерно следующее: «У вас слишком много таланта, то есть умения образно писать, находить эпитеты и т. д. Поменьше бы таланта — было бы лучше. Нужно выносить в себе содержание, которое тебя занимало бы так, чтобы ты не мог его не поведать. Такое содержание, какое известно тебе, но неизвестно другим. И далее надо его изложить так просто, как только возможно. Многим кажется, что это самое легкое, а это самое трудное».

Если признать, что театральность — это нечто сверхиндивидуальное, годное только для одного случая, тогда это слово перестанет быть неким общим понятием.

Театральность — это не сумма «приемов». Это воздух *конкретного* содержания. Театральность — категория поэтическая.

Раньше я предполагал, что мне все ясно. Это было, когда я учился в институте и чуть позже. Я тогда был уверен, что мне ясно все. Может быть, дело было не во мне, а в периоде жизни вообще. В театральном мире была, как мне кажется, какая-то общая ясность. Это, конечно, очень хорошее, счастливое состояние, когда тебе решительно все ясно. Но и доля инфантилизма в таком состоянии тоже чаще всего присутствует. Человек как бы еще не осознал,

в каком сложном и противоречивом мире он живет. Если кто-то ему объяснит эти скрытые противоречия, он испугается, не поверит. Он отшатнется от того, что покажется ему слишком сложным и даже страшным, потому что он очень дорожит тем, что ему все ясно. А когда и кругом, как ему кажется, более или менее торжествует общая ясность, он чувствует себя совсем уверенно. Не только ему одному, но и многим другим все ясно — как хорошо!

Помню, я выступал в театральном институте и громил тогдашний МХАТ. И так мне было ясно, что я прав. И вокруг все думали, как я (так мне тогда казалось). Все знали, что был когда-то старый МХАТ, но прошло много лет, не стало Станиславского и Немировича, не стало большинства старых актеров, и мхатовский реализм превратился в понятие формальное. Люди ходили по сцене, говорили слова, носили свои пиджаки. Но глубокой внутренней жизни за всем этим не существовало.

Так уже было однажды, когда вновь образовавшийся Художественный театр восстал против тогдашнего Малого. Там, в Малом, тоже ведь были спектакли реалистические, но это понятие оказалось гораздо более емким, чем о том знали в Малом театре. Прошло много лет, и МХАТ сам стал отставать от этого *емкого* и всегда как-то наполняющегося свежим воздухом понятия — реализм.

Но дело было не только в том, чтобы вновь пробиться к изменчивому внутреннему реализму. А еще и в том, что единый художественный стиль, который предлагал тогда МХАТ, устаревал, надоедал. Вот уж действительно: нужны были новые формы.

Такую замечательную фразу дал нам в помощь чеховский Треплев. Не раз я сам к ней прибежал, прибежали и многие другие, когда что-то хотелось резко изменить, когда смутно накапливалось желание перемен в искусстве. Выражая это свое личное (или общее) желание, мы пользовались словами Треплева. Но почему-то гораздо

реже вспоминали те его достаточно горькие, но мудрые слова, которые он произносит ближе к финалу: «Дело не в старых или новых формах. Дело в том, что то, что пишешь, должно свободно литься из души...» и т. д. Свободно!

Но все же есть своя истина в словах о новых формах, как и вообще в протесте против всего того, что в искусстве слишком закреплено и неподвижно. Я не люблю болтовни о скоростях XX века, но понимаю, что дело не в болтовне, а в реально изменившихся скоростях, которые, вполне вероятно, должны как-то повлиять и на театр.

Влияют ли эти скорости на человеческую психологию? Это очень существенный вопрос для театра. Но я не берусь на него отвечать. Думаю, что человек в плане психологии «запрограммирован» гораздо основательнее, чем это может показаться. И всему, что вокруг него «быстро» и «мгновенно», он подсознательно скорее сопротивляется, чем соответствует. Но тут я лишь что-то предполагаю, вполне вероятно — просто в силу собственного характера.

Так или иначе, действительно вдруг с неожиданной силой люди стали вспоминать о том, что они живут в XX веке, что это век скоростей, кибернетики и т. п. И стали высмеивать театральную медленность и ветхость. Появились условные декорации. В них стало гораздо легче обозначить мгновенные перемены, всякого рода «наплывы», перебросы действия из настоящего в прошлое, в будущее, куда угодно. Театр внешне стал гораздо подвижнее и раскованнее. Он отбросил какие-то (опять же внешние) препоны и задвигался, засветился. Иногда при этом он выглядел более праздничным, чем раньше, иногда это были лишь потуги на праздничность, какие мы с тоской наблюдаем, когда люди по-настоящему не умеют радоваться и что-то праздновать, — у них нет для этого ни серьезных оснований, ни средств.

Понятие «условность», однако, стало признанным и даже модным.

Я как мог сопротивлялся этой моде. За поисками «новых форм» слишком часто видна была та же рутинка, только внешне хорошо загримированная под «новые формы». Мне казалось, что дело только во *внутренней* правде, что только *в ней* все дело. Мне казалось, что надо поставить новые «Три сестры» и новую «Чайку». В том смысле, чтобы найти новых действующих лиц, новую среду, новые идеи, но воплотить их с такою же силой внутренней правды, как это когда-то было в старых мхатовских спектаклях. Хотелось сделать что-то очень живое, очень естественное, настоящее, чтобы забилося сердце от правды.

Хотелось дать бой всему, что в театре было мертвым, помпезным, липовым! И нам всем тогда было ясно, что *хорошо* и что *плохо*.

Зрители с необычайной радостью встречали наши пробы. И мы смеялись, что на спектакле «В добрый час!» в Центральном Детском театре сидели почти одни только взрослые. Детям было трудно достать билет. Даже в стенной газете нарисовали карикатуру: идет малыш с билетом, а за углом караулит взрослый, чтобы этот билет отнять. Было радостно смотреть на единодушные сцены и зала.

А какая была публика! Сколько появилось молодых критиков, поддерживающих новое жизненное течение! Сколько в зале было интеллигентных людей, до той поры отсиживавшихся дома, предпочитая плохому спектаклю хорошую книгу. Но тут они поверили в то, что театр еще не умер, и стали охотно в него ходить. Сколько вдруг появилось театралов, то есть не случайных зрителей, а настоящих любителей театра, понимающих, куда они идут и зачем.

Мне казалось, я знал в лицо зрителей, знал, для кого работаю. У меня были одни и те же мысли с этими людьми, одни и те же чувства. И потому там, где я смеялся на репе-

тициях, они смеялись на спектаклях. Там, где я плакал, плакали и они.

Потом и я заразился общим увлечением театральностью. Это мое увлечение и до сих пор не прошло, но, надеюсь, оно не имеет отношения к моде. Вообще, я в очередной раз несколько легкомысленно употребляю термин «театральность», и любой теоретик меня легко в этом уличит. Но ведь я — не теоретик. Если бы в теоретических работах мне попалось какое-то другое, очень точное определение, я, может, им и воспользовался бы. Но пока не попалось. Так что позволю себе на словах долю легкомыслия. Тем более что легко говорить о том или ином своем увлечении, но это совсем не совпадает с тяжестью труда, которая всякому увлечению на практике сопутствует. Я говорю, например: хотелось поставить по-новому «Три сестры». Сказать легко. Но ведь я дважды и поставил их совсем по-новому для себя.

Возвращаюсь, однако, все к тому же понятию театральности. Тут для ясности, может быть, стоит привести пример — он из гораздо более позднего времени, но ничего...

Есть у Радзинского пьеса «Театр времен Нерона и Сенеки». Я видел этот спектакль за границей. На сцене был устроен театр эпохи Нерона. Правда, я недостаточно хорошо знаю, каким был театр той эпохи, но сцена преобразовывалась так, чтобы напомнить мне о чем-то далеком. Подобие каких-то колонн, ступеней и т. п. Между тем у Радзинского все заключается, по-моему, в том, что «театр» есть сущность самих взаимоотношений Сенеки и его ученика. Суть заключается в том, что Нерон ведет с Сенекой страшную игру. Так что я думаю, что «театр» у Радзинского имеет не столько внешнее, сколько внутреннее значение. Делать акцент на внешнем — это все равно что ставить «Человеческую комедию» как комедию. Правда, тут почти всякий поймет, что дело не в комизме, а вот с «театром» — посложней. Нельзя сказать, что взаимоотношения Нерона и Сенеки в том спектакле не были

понятны. Все же это делали грамотные люди. Но налет внешней театральности так подчинил себе все, что в конце концов не хотелось вдумываться в то, что у них там между ними происходит. Это был яркий театр и хорошие актеры — вот и все. Это было *зрелище*. А суть пьесы в этом зрелище растворялась.

Так вот, возвращаясь к тому времени, когда театральность заинтересовала всех поголовно, а не только меня, скажу, что лично мне хотелось постичь такую театральность, которая в первую очередь была бы *внутренней*.

Внутренняя театральность — это не выпячивание театра как такового, а умение поставить перед актером острые, гиперболические задачи. Хотелось постичь такой театр, в котором ничего нет, кроме двух актеров, умеющих вести сцену с такой остротой и ясностью внутренних задач, что больше ничего и не надо.

Разумеется, это была полемика. Я привносил в свои спектакли все, что только мог, и все же зерно моих мечтаний заключалось в простоте и строгости формы при внутренней театральности психологического разбора.

Итак, я говорил, что в то время (а время это растянулось на годы) мне все было ясно. Во-первых, новый реализм, а во-вторых, внутренняя театральность.

Поскольку я написал обо всем этом в прошедшем времени, то, разумеется, должно быть понятно: сейчас мне далеко не все так ясно. Как странно, а еще говорят, что в человеке все происходит наоборот: вначале — неясность, а потом — все большая и большая ясность. Даже иногда и мудрость. Ничего подобного. Впрочем, опять-таки это зависит не только от человека, а от каких-то общих, в данном случае не только театральных, но общественных условий.

...Иногда я с удивлением смотрю на сегодняшний зрительный зал. У меня создается такое впечатление, что я его

абсолютно не знаю. Я не узнаю лиц. Разумеется, за тридцать лет жизни лица должны были измениться. Но дело не в этом. Изменился *контингент*. По-моему, в театр пошла широкая киноаудитория. Хорошо это или плохо? Не знаю. Во всяком случае, эта аудитория видоизменяет театр.

Раньше, когда я больше ходил в кино, я всегда ощущал, что попадаю в какую-то очень обширную компанию людей, для которых кино — дело проходное. Люди эти настроены легко — не снимают пальто, бегают в буфет, едят мороженое. Театральная аудитория всегда была серьезнее. Театральный зритель посещал спектакли постоянно, имел возможность сравнивать, сопоставлять. Он всегда тщательно выбирал то зрелище, на которое ему следует пойти.

Новая, более широкая и, как я уже сказал, более легкая аудитория образовывается как бы случайно, и цели прихода в театр у нее более простые, легкие. Я часто слышу в фойе такую фразу: «Ой, я тут в первый раз!» И это на Таганке-то, в театре, где, по моему разумению, театральные люди бывали постоянно. Или вот такая реплика после спектакля «Вишневый сад»: «Не люблю серьезных вещей». Я бы, вероятно, очень расстроился, если бы услышал: какой плохой спектакль, как скучно. Но «не люблю серьезных вещей» — это что-то иное, особенно применительно к «Вишневому саду». Я не социолог, но долготелная работа в театре позволяет мне сказать, что публика очень опростилась, стала менее интеллигентной. Уже несколько лет назад, работая на Малой Бронной, я стал замечать это изменение.

Я иногда стою возле входа и смотрю на тех, кто проходит мимо билетеров. Раньше я всегда видел людей, жаждущих именно *этого* представления. Тут нельзя было ошибиться. Как нельзя ошибиться в качестве аплодисментов. Они могут быть бурными, но пустыми. Или же бурными, но наполненными.

И в лицах тоже ошибиться нельзя. Раньше это были лица людей, стремящихся на что-то определенное и с нетерпением что-то ожидающих. Это нетерпение и это жаркое ожидание были почти всегда залогом успеха. Актеры хорошо знают, что такое зрители и какими они бывают разными.

Теперь театральные залы тоже не пустуют, почти везде аншлаги, но люди даже входят в театр по-иному. Я рассматриваю публику, и мне кажется (скажу это, конечно, в шутку), что передо мной молодожены, у которых в кармане план проведения медового месяца. Они аккуратно, даже празднично одеты, но заняты (и это естественно) исключительно друг другом. Он перед зеркалом причесывает волосы, она поправляет платице. В этом, разумеется, нет ничего плохого, но только я не знаю, что им именно от меня сегодня нужно.

В книге у Федерико Феллини есть такое место, когда он рассказывает, как очутился в кафе рядом с тремя молодыми людьми. Наблюдая за ними, Феллини думал про себя примерно так: пока мы спорили о неореализме, о качестве пленки и тому подобных вещах, пришло новое поколение, которое для него, для Феллини, составляет тайну. Вот и я тоже в какой-то степени озадачен, когда вижу в фойе театра аккуратно одетых молодых людей, благополучных и слегка на вид холодноватых. Я заметил, что многие из них, уже находясь в зале, не очень смеются, когда показывают смешное, и не плачут, когда не сцене драма.

Настоящее анализируется гораздо сложнее, чем прошлое. Вот в старом журнале разглядываю фотографию, где снят Завадский, сидящий на председательском месте, а рядом стою я, подняв палец вверх. Внизу подписано: «Есте-е-е-ественность!» Видимо, на том собрании был провозглашен этот лозунг. Выражение лица у меня уверенное, и палец поднят очень внушительно. Запечатлен момент так

называемой ясности. «Естественность!» — вот самое главное, и никаких сомнений! Я действительно тогда верил, что это самый подходящий путь. Многие спектакли тогдашнего Художественного театра казались мне фальшивыми, надуманными, то есть неестественными. А так как перед глазами все время был главным образом МХАТ, его любили, с ним и спорили, то лозунг «естественность!» означал для меня очень многое. Как я уже говорил, он означал для меня жажду обновления реализма. Мне не хватало на сцене уличного говора, уличных манер, не хватало персонажей, которые, попав в толпу, растворились бы в ней. В театре появилось слишком много Актер Актерычей.

Я думал тогда, что хорошо бы сделать спектакль о женщине, которая целый день дежурит в метро у эскалатора. Что у нее за семья? Какой муж? Что для нее любовь, дети и т. д. Я и сейчас хотел бы посмотреть такой спектакль, если, конечно, в пьесе будет правда. И все же лозунг «естественность!» сейчас, пожалуй, не провозгласил бы. По-моему, теперь не в этом дело.

Скорее, приходится с этой «естественностью» бороться. Уличный говор, уличные манеры — все это теперь доведено до вульгарности. Даже классический текст актер проносит так, что чувствуется очень уж «уличный» подтекст. Все очень, очень опростилось. Иногда хочется поднять палец и сказать: «Декламация!» Разумеется, я не был бы за ту декламацию, которая есть не декламация, а просто дубоватость. Но как хорошо бы вновь услышать Рубена Симонова, играющего Сирано. Кажется, умеи так читать стихи, и больше ничего не надо будет играть. Сколько в его чтении было чувства и какая музыка! Вот музыки как раз сегодня и не хватает. Я раньше был за опрощение речи, даже за скороговорку, но теперь так не хватает в этой скороговорке округлости, упругости, точности, мощи, музыкальности. Иногда кажется: шагни театр немного назад в этом направлении, в сторону декламации — и он шагнул бы чуть-чуть вперед. Про декламацию

я говорю лишь затем, чтобы что-то противопоставить сегодняшнему опрощению и уличной «естественности». Но это, разумеется, тоже, скорее, полемика.

Какой же все-таки шаг надо сейчас сделать, чтобы публика снова сгруппировалась, чтобы перестала быть во многом случайной? Что надо сделать, чтобы случайную публику превратить в совершенно не случайную?

Может быть, надо поднять палец и сказать: «Уровень культуры!» Между прочим, классики на сцене стало меньше, чем было раньше, а ведь она возвышает душу. Мы перешли на злободневные проблемы, а общечеловеческие оставляем в стороне. Из этого вытекает и определенная эстетика. Как сказал бы Треплев, *удобопонятная* в домашнем обиходе. Эстетика средств массовой коммуникации.

Эта эстетика с телеэкрана перекочевывает в театр и утверждается в нем. Это гибельно. Боже мой, что за герой на телеэкране! Да его ни за что не отличишь от героя предыдущей телепередачи. В его мимику лучше не вглядываться. Она ординарна. И мимика и интонация говорят лишь о том, что артист да и герой его на самом деле мало что пережили, мало что передумали, мало что знают. Это тот же благополучный молодожен с планом проведения медового месяца. А при этом нас хотят убедить в том, что перед нами *главное действующее лицо*. Если это действительно так, то это ужасно. У этого «лица» лишь более или менее правильные черты, слишком, пожалуй, правильные, чтобы вызвать к себе интерес.

Когда люди смотрят очень много такого, им нечто индивидуальное может показаться абсурдным исключением, может даже рассердить.

В театре, правда, в этом смысле более просторно. Там много всякого разного — от однодневок до экстравагантных глупостей. Поэтому лозунг «многообразие» тоже, пожалуй, не годится. Многообразие налицо. Но оно почему-то не радует. Оно *дробит*. Все-таки что-то должно

быть объединяющим. Искать ли это объединяющее начало в современной драматургии? Вполне может быть, но только не в преобладании какого-то одного жанра, а в прочности художественных критериев, ныне весьма размытых. Если же все сводить к «нужным» жанрам, мы вернемся вспять, к прежнему. Сегодня почему-то надо писать о деревне, завтра — о производстве, послезавтра — на военную тему и т. д. Ничего этого на самом деле не нужно. Потому что настоящий драматург, на какую бы тему он ни писал, пишет *о жизни*, а значит, о вечном. Публицистическая пьеса? Но она, как известно, не приносит полной художественной радости. И уже в следующем сезоне, когда сменятся *вопросы*, сменится и большинство таких пьес. Или перестанет с прежней силой интересоваться.

Тогда я, пожалуй, выдвинул бы лозунг: «*Классичность!*» Нужен замечательный текст. Чтобы он был отточен, чтобы это была *литература*. Когда читаешь пьесу Толстого «Живой труп», содрогаешься от каждой фразы. Когда читаешь среднюю современную пьесу, теряешь интерес уже на третьей странице из-за плохой словесной ткани. Между тем сама литературная ткань должна быть притягательна.

А затем должна быть *философия*. Трудно читать пьесу на уровне простого житейства, чего-то не хватает. Не хватает *философии*.

А еще нужна *поэзия*. Что это? Как объяснить, что такое поэзия?!

Говорят, что на просмотре мхатовских «Трех сестер» до войны люди выходили в фойе, стояли кучками и молчали от *высоты* только что ими увиденного. От высоты философии, от высоты поэзии, от высоты литературы.

Надо, по-моему, перестать распушать каждой пьесе хвост. Без распушенного хвоста, без всяческих висюлек, бирюлек и украшений мы теперь боимся показать пьесу публике. А вдруг публика уйдет? Ведь она же *киношная*.

А пускай уходит. И пускай собирается другая. Так уже неоднократно бывало в истории, может быть, будет и еще не раз.

Но мы боимся. Мы включаем оглушительную музыку, мигаем светом, вертим декорации для того, чтобы было интереснее. Даже появилось такое соревнование: кто больше? Может быть, лозунгом должно быть слово «меньше»?

У Мольера в «Мизантропе» как всего мало! Пять маленьких актов на два часа, несколько действующих лиц, простейший сюжет. Как будто бы детская формула, детская задачка. Но в этой формуле — вся наука, в этой задачке — вся арифметика. Может быть, надо научиться именно такой простоте? Ничего не нужно, нужно только три Москвина и необычайно интересно выстроенная психологическая линия. И — точность, четкость, завершенность. Урок!

Публике надо показывать «Маленькие трагедии» Пушкина, но разве их сделаешь при сегодняшнем состоянии театра? Ведь тут нужен Лоренс Оливье с его статью, речью, простотой и величием.

Может, лозунгом должно быть слово «величие»? Я много раз слушал пленку с записью Галилея и Хлопуши в исполнении Высоцкого. При всей своей исключительной народности он всегда играл *высоко*. И песни его *высоки*. В них или высокая трагедия, или высокий фарс. Ему не надо было долго объяснять, что такое Дон Гуан. Может быть, надо, чтобы актеры по ночам писали стихи? Кажется, многие уже так и делают. Тогда вскоре мы будем свидетелями грандиозного художественного скачка.

За день до премьеры «Мизантропа» куда-то исчез актер, на котором держится спектакль. Рабочие сцены с семи часов утра ставили сложную декорацию. К одиннадцати часам, то есть к началу прогона, они ее поставили.

Тогда-то и выяснилось, что актера нет и, вероятно, не будет. Мне осторожно сообщили, что он запил. Декорацию стали разбирать. Все ждали моего решения — премьеры объявлена. А я целый час не мог подняться с места, чтобы пойти к актерам. У меня даже голос сел. Приходить к актерам в таком подавленном состоянии не хочется, нельзя. Это может повлиять на ход работы.

Но на Таганке видели и не такое, поэтому приобрели относительное спокойствие. В конце концов я пошел к актерам. Мы погрустили и отложили премьеру на несколько дней.

...Будь бодрым, будь бодрым, будь бодрым! Много раз повторяю себе это, но столько за день маленьких и больших глупостей, что к вечеру сникаешь. В среду отложили премьеру. Но теперь попробуйте спокойно провести четверг, пятницу, субботу и воскресенье. Попробуйте найти точку опоры для бодрости. В ком, в чем ее найти, на что опереться?

Ищешь ответа на этот вопрос и невольно анализируешь коэффициент полезного действия. Он анекдотический. Устаешь не от тяжелого труда, а от бессмысленной траты времени. Надо бы в месяц ставить по два спектакля, но такой возможности нет, потому что зависишь не от себя, а буквально от всего. От внезапно запившего актера, от того, что неправильно сшили костюмы, от того, что все так бесконечно долго раскачиваются.

На каждом участке работы должен быть человек, который абсолютно отвечает за свое дело. Так работают в Америке. Так работают в Японии. У нас такого стиля работы нет. А есть какая-то невнятная, но очень прочная повязанность людей, даже симпатичных, которые, в общем, ни за что не отвечают. Отвыкли. Или никогда не умели. Надо за всем уследить, но это почти невозможно.

На сцену вышла актриса, чтобы продемонстрировать сшитое к премьере платье. Оно было сшито ужасно. Даже мне из зала было видно, как оно морщило, давило, резало. А ведь на примерке вроде бы обо всем договорились с портнихой. Но эта портниха из другого учреждения. У нее низкая квалификация. Последний классический костюм она шила лет восемь назад, о чем беспрерывно говорила, будто набивала себе цену, а вовсе не потому, что испытывала ответственность перед сложной работой. По стечению многих обстоятельств, погружаться в которые невозможно, договариваться надо было все же именно с этой портнихой, квалификация которой очевидна. И вот результат.

Низкая квалификация у очень многих людей. И это — в одном из самых знаменитых театров Москвы. Не потому, что люди бездарны, а потому, что занижены требования. А кроме того, где достанешь хорошие материалы? Хороших материалов нет.

Как какой-то невероятный сон вспоминаю, как нам с Левенталем в Миннеаполисе показали образцы материй для костюмов «Женитьбы». Левенталю стало чуть ли не дурно, у него закружилась голова. Нам надо было как-то совладать с собой, чтобы не ударить в грязь лицом и все-таки что-то выбрать, изобразив из себя деловых людей. Будто мы и у себя дома вот так же имеем возможность что-то выбрать из тысячи образцов и понимаем все их оттенки. Мы, конечно, изобразили все это. Сохранили достоинство мастеров, приехавших из другой страны. А потом долго молчали, подавленные.

Левенталь сейчас то и дело что-то оформляет за границей, уже привык, наверное, делать вид, что его ничего не удивляет. Делать вид, что и у себя дома все так же. А дома совсем не так. Дома невероятное убожество и бедность.

При этом нужно создать нечто художественное. Иначе зачем мы живем и работаем?

...Отчаявшись в том, что можно создать красоту, люди почти бессознательно прикрывают некрасивое какими-то фортелями. Это все равно, как если бы художник ударился в левизну только оттого, что не умеет рисовать.

В театре «левизна» часто бывает именно от неумения, от бедности. Всегда чувствуешь, имеет ли человек серьезное основание, чтобы быть «левым», или он просто-напросто прыгнул в «левизну», чтобы как-то спасти свою неумелость или неумелость своих коллег. В атмосфере подобного неряшества и вседозволенности жить легче, чем в атмосфере высокой требовательности. Некоторым даже весело так жить, потому что над бесконечными нелепостями гораздо легче смеяться, чем эти нелепости исправлять.

По ходу действия актер переставил на сцене кресло. Оно грохнулось и развалилось, а подлокотники остались у актера в руках. Было смешно. Кресло это участвует еще в четырех спектаклях. Так и говорят: надо принести кресло из «На дне». А идет между тем «Мизантроп».

Я теряю юмор, я уже не могу ни над чем смеяться. Это плохо, но убожество какой-то бесконечной ночлежки мне кажется данным нам на всю жизнь. В этой ночлежке всегда пахнет чем-то съестным, но несъедобным, всегда о былой роскоши напоминают какие-то жалкие лохмотья. Всегда люди злятся друг на друга и ёрничают. Им уже все равно, как жить, с кем жить, как одеваться.

Безразличие — вот что выращивает в человеке ночлежка. Безразличие к труду, безразличие к самому себе и к другим. Как грустно обо всем этом думать...

О том, как подбиралась ткань или мебель к спектаклям старого МХАТа, читаешь как сказку. Вообще старый МХАТ — это сказка. Этого не было. Этого быть не могло. Между нашим сегодняшним сознанием и тем, что можно прочитать о старом Художественном театре, — пропасть.

Зияющая огромная яма. Ее не прикроешь никаким временным настилом, не перебросишь через нее никакой мостик. Тут порвалась связь времен. Если, конечно, не выдуманно все это — про этику, про дисциплину и про то, как подбিরали мебель и ткани.

Сегодня срочно заменяли в идущем спектакле актера, который вот уже неделю не появлялся. Он и не звонил в театр ни разу. И потому никто не мог быть уверенным, что он о своем спектакле помнит и придет. Ему и звонили, и посылали телеграммы, но он, наверное, куда-то уехал — или на дачу, или на съемку, или на какой-нибудь другой заработок. Как приостановить этот распад — неизвестно. Может быть, чрезвычайной строгостью? Но я знаю руководителей, которые невероятно строги, а результат почти тот же.

Бесконечно читаю и перечитываю Станиславского, хотя все знаю уже почти наизусть. Читаю, чтобы как-то исправить состояние души, чтобы хотя бы перед сном побыть в ощущении культуры, а не бескультурья. Читаю в смутной надежде найти какую-то опору в чужом опыте, в чужой мудрости.

Есть много сказок. Сказки братьев Grimm. Сказки Венского леса. Сказка о царе Салтане. И еще всякие другие. Но для меня самая прекрасная сказка — жизнь Станиславского. Книга, где собраны документы этой жизни, называется «Летопись». Совсем не сказочное название, но это не важно. Читаю, и мне хочется побежать куда-то и кому-то пересказать: что сделал Станиславский такого-то числа и такого-то года и что он такого-то числа и такого-то года сказал.

Другого театра, чем такой, какой делал Станиславский, мне не нужно. Другой театр — это чаще всего совсем не театр. Это плохое учреждение. Просто люди не знают этого.

Речь даже не о талантливости актеров или режиссеров и не о стиле постановок, а обо всем устройстве театра. Что такое театр, зачем он, на каких условиях создан? И самое главное — кто стоит во главе его? Куда этот человек может вести, какой он? Кто он?

Читая жизнь Станиславского, думаешь, что это именно сказка. Все это почти невообразимо.

Но самое сказочное заключается в том, что это на самом деле было. Что это не вымысел.

Был этот высокий красавец, который и думать не думал, что он красавец, напротив, всю жизнь чем-то в себе недоволен, до старости совершенствовался. Когда вместе со своим театром гастролировал в Америке, то в гостиничном номере по утрам долго занимался голосом и дикцией, причем так долго и так усердно, что соседи его, тоже артисты, посмеивались и даже сердились. Зато когда в шестьдесят два года он играл Астрова, то голос звучал лучше, чем двадцать лет назад.

Он знал, что все называют его гением, но ему и в голову не приходило, что можно перестать заниматься голосом или дикцией. И что он действительно гений. А сколько людей ни с того ни с сего решают, что они гении! Во время заграничных гастролей он приходил в театр к девяти часам и не отпускал артистов до одиннадцати вечера. Он знал, что в предыдущем городе тот же спектакль прошел триумфально, что зрители стояли и сидели в проходах. Но в следующем городе, по его мнению, нужно было снова репетировать. В следующем городе он опять боялся провала. Так за границей, так дома, так всю жизнь.

Почему и с какого времени мы стали представлять его скучным учителем? А ведь признаемся, что именно так мы его себе представляем. Во всяком случае, многие из нас, и, во всяком случае, долгий отрезок времени после того, как его не стало и учение его передали нам его ученики.

Мы не понимали, что скука заложена в последователях, а не в нем самом. Видя иногда тот или иной спектакль

«школы Станиславского», мы невольно и о самом Станиславском начинали хуже думать. Да и при жизни сколько его ниспровергали! Ведь он чуть ли не десять, а то и пятнадцать последних лет жил трудно оттого, что чувствовал эти уколы. Эти удары, эти скептические улыбки умников, которые вечно спешат распорядиться историей, хотя сами занимают в ней микронное место. Станиславский был всегда как бы выше полемики, но иногда не выдерживал и раздражался большим монологом по поводу людей, спешащих отодвинуть его в прошлое. Как будто можно отодвинуть в прошлое Моцарта, или Гёте, или Шекспира. Но живому Моцарту, возможно, было больно.

Сейчас, впрочем, дело не в этом. А в том, что видишь, каким может быть человек искусства, каким может быть театр, какой может быть сыгранная роль.

Сын Качалова, Вадим Васильевич Шверубович, оставил записки, в которых много страниц с Станиславском. В этих записках невероятны не только факты. Невероятен тон, которым эти факты излагаются. Так мог Матфей (да простят мне подобное сравнение) писать о Христе. Сама интонация оказывается способной передать то, что записки ведутся о личности исключительной. Но исключительные личности бывают всякие. Наполеон тоже был исключительной личностью. Тут же речь идет о тепле и о добре, о душевности, о верности искусству, о требовательности к себе и о гениальном простодушии.

Качалов играл в очередь со Станиславским роль Гаева. Конечно же, необходимо пересказать кому-то про то, как сын, безмерно любящий отца, описывает игру Качалова и Станиславского и как отдает предпочтение последнему. В каких выражениях. Он пишет, что, хотя Качалову в финале и аплодировали, а Станиславскому никогда,— Станиславский привносил в спектакль нечто первозданное, первородное, то самое, на чем спектакль когда-то был закован. Это была уже не просто хорошая игра, это была истина.

Читая о жизни Станиславского, я усаживаюсь с карандашом, чтобы выписывать наиболее волнующие меня строчки. Зачем я это делаю? Затем, наверное, чтобы прочитать это своим актерам. Или своему сыну, когда мы дома все вместе будем сидеть на кухне и ужинать. Просто это нельзя читать одному. Но, записывая, через десять минут я бросаю карандаш, потому что записывать хочется все. Каждый день Станиславского — это чудо. Чудо — каждый его поступок. Чудо его лицо, чудо то, как он репетировал массовку. Чудо, как он сердился на то, что где-то в декорации осыпалась краска. А как он отказывался плыть на пароходе в первом классе, чтобы не отделяться от своих актеров. А однажды в купе, слушая споры слегка подвыпивших актеров, он тихо ушел... А как... Нет, это нелепо — все пересказывать. Все равно в действительности в своем театре все не так. И только одно расстройство.

Но в душе не только расстройство. Какой-то свет остается от этой книги. Свет, который, я верю, обязательно хотя бы немножко прольется на других.

Все слишком страшно изменилось с тех пор, а мы как-то не отдаем себе в этом отчет. Боимся той пропасти, о которой я говорю, отворачиваемся от нее. Вообще не помним, не знаем, из чего состояла прежняя театральная культура. Я, честно говоря, не знаю, продолжается ли изучение истории Художественного театра или все уже изучено. Если продолжается, если пишутся книги и диссертации, то какое все имеет отношение к сегодняшнему дню? Я не могу слышать, когда с трибуны кто-то на международных симпозиумах анализирует заслуги Станиславского и гордится ролью русского театра перед всем миром. Как все это стыдно. Ежедневно живем в каком-то хаосе, в какой-то помойке, не знаем, куда вывезти мусор и отбросы, отравляющие наш соб-

ственный дом гнилостным запахом, а с трибуны разглагольствуем о передовой роли идей Станиславского. Стыдно.

Я не говорю, что мое поколение прожило жизнь в чистоте, нет. Но мы все же были ближе к Станиславскому. Мы помним старый МХАТ, пусть в последних, остаточных его приметах, но помним. Это ведь не только зрительная память, это, как говорил Станиславский, память аффективная. Смешной термин, не правда ли? Им никто сегодня не пользуется. Думаю, что на репетициях им не пользовался и Станиславский. Это он таким образом, с помощью терминологии пытался закрепить то, что открыл в искусстве, — закрепить, чтобы оставить следующим поколениям.

Чувственная память — это самое главное богатство актера. И режиссера во многом тоже. Не памятью на формулировки мы живем, а способностью чувствовать, накапливать в себе эту способность. Вот и старый МХАТ я помню *чувственно*, как помню свое детство, юность, свою любовь.

Что же будут помнить о театре и о нас наши дети, то есть следующее поколение? Что станет для них идеалом, из чего, из какого материала они этот идеал своей чувственной памятью создадут? Потянутся они к нашему поколению и к нашему опыту или с отвращением от нас отвернутся? Сейчас я вижу, что еще тянутся. Хотя, может быть, только потому, что в какой-то степени *зависят* — как от родителей, как от старших, занимающих определенные места.

О, эта зависимость от старших! От тех, которые, как говорил Треплев, позанимали все места в искусстве.

Ночью, уже где-то во втором часу, в нашу дачную калитку сильно постучали. Мы с женой решили, что нам показалось. Решили подождать, не постучат ли вторично.

Уж очень необычен был и стук и, главное, время для визита. Через некоторое время громко постучали уже в дверь террасы. Понятно стало, что кто-то перелез через забор — ведь калитка была заперта. Нам стало не по себе. Я натянул рубаху и пошел открывать. Внизу, у ступенек террасы, в темноте стояло двое мужчин. Один оказался нашим соседом из дома напротив. Извинившись, он объяснил, что привел ко мне человека, который настойчиво разыскивает меня по всему дачному поселку. Ничего не оставалось, как пригласить этого человека войти. Выяснилось, что сегодня я не принял его на заочное режиссерское отделение ГИТИСа. И вот он приехал. Приехал, потому что не мог не приехать, и т. д. и т. п.

На заочное отделение поступают уже вполне зрелые люди. Так вот, передо мной был здоровенный мужчина, на две головы выше меня. Он был в состоянии истерики. До такого состояния он себя довел, что я, сидя перед ним в трусах и рубахе, хоть и каким-то жалким себе казался, но все же что-то понял. У меня смешалось чувство досады — ну можно ли беспокоить других на даче по ночам? — и понимания того, что человек жаждет что-то исправить, наладить в своей жизни.

Все знают в его театре, что он уехал поступать на заочный режиссерский, он добился, чтобы его отпустили, он всем доказал, что ему необходимо учиться, он все проделал для того, чтобы это доказать... И вот теперь его не приняли! Он просто-таки не может вернуться обратно!

Некоторые молодые люди глубоко расстраиваются в подобных ситуациях, но ничего не предпринимают. Другие делают все, чтобы обратить на себя внимание. Это вовсе не означает, что у них больше таланта. Но и горькая пассивность тоже ничего еще не означает. И настырность иногда свидетельствует только о настырности. Один бородатый молодой человек ходил за мной из зала, где шло прослушивание, всюду, даже в туалет, все время что-то говорил и

замолкал только тогда, когда я закрывал за собой дверь. Я открывал дверь, и он снова начинал говорить.

Иногда это действует, решаешь принять настырного. А иногда — отталкивает. И никому не известно, правильно ли сработало чувство по отношению к тому, кто к тебе так тянулся, правильно ли ты поступил.

Я вспомнил, как после окончания института пытался поступить в режиссерскую аспирантуру. Это было году в 1949-м. На работу меня никуда не брали, надежд на устройство не было никаких. А я очень верил в себя. Голову прямо-таки распирала всякие идеи. И вот я написал вступительную работу — о режиссерском замысле. Прошло какое-то время, и мне мой труд вернули. Известный тогда режиссер и педагог Н. Горчаков, прочитавший мои листочки, наискосок написал короткую резолюцию: «Слабовато». И еще что-то обидное — надо, мол, мне владеть получше русским языком. Как?! И это все объяснения? Узнав телефон Горчакова, я позвонил ему. Я хотел знать одно: почему слабовато? «Какое вы имеете право звонить педагогу?! — закричал Горчаков. — Это хулиганство и наглость!» — и повесил трубку.

Что со мной после этого было, описать невозможно. Прошло почти сорок лет с тех пор, а я все помню, будто это было вчера (аффективная память!). Может, кому-то сейчас и смешно, но я тогда разбил об стену телефонную трубку, а потом бегал по комнате и кричал. Я кричал от унижения и беспомощности. Это было настоящее страдание.

Итак, это было почти сорок лет назад. Невероятно, но прошло четыре десятилетия. До шестидесяти я свой возраст не чувствовал. Теперь давит, скорее, не сам возраст, но мысль, что тебе уже столько лет. Теперь каждый год будет приближать к семидесяти.

Так почему же все-таки этот верзила у меня на даче был в истерике и как мне с ним надлежало поступить? Конечно же, он не именно ко мне тянулся. Он хотел вы-

прыгнуть из своей периферийной дыры. Но ведь и я тоже не именно к Горчакову и даже не в аспирантуру хотел попасть, а просто пропадал от отсутствия работы. Не от отсутствия денег, хотя денег не было совсем, но от того, что мои профессиональные идеи никому не были нужны. «Слабовато» — вот и весь ответ. Еще не хватало добавить. «Серой пахнет, это так нужно?»

А в общем, это треплевское чувство многим знакомо. Во всех поколениях появляются Треплеты, когда Тригорины еще считаются знаменитостями. Кто-то ночью в отчаянии перелезает через забор и готов биться в истерике на чужой террасе. А кто-то досадует, что его разбудили.

Мне сейчас понятно не только самочувствие Тригорина, от которого ждут чего-то гражданского, а он видит, что облако похоже на росяль. Мне понятно уже и самочувствие Сорина, хотя его мучила, кажется, подагра, а меня — стенокардия. Мы вступаем в искусство юнцами, потом одному быстро ломают хребет, а другой выдерживает нагрузку, хотя первый, возможно, более талантлив. Потом мы взрослеем, набираемся опыта и уже возмущаемся, когда кто-то лезет через забор или твердит что-то о новых формах. А потом и стареем. Чехову не дано было узнать старости. Но он, бедный, знал в своей зимней промозглой Ялте одиночество, как не дай Бог никому его узнать. У меня дома долго висела сильно увеличенная фотография Чехова — то был *старый* Чехов. Потому что — *измученный*.

После института я работал в маленьком передвижном театре у Марии Осиповны Кнебель. Она совсем не страдала «комплексом Аркадиной», умела замечать всех Треплевых вокруг себя. Потому и мне была предоставлена возможность поставить свой дипломный спектакль в театре ЦДКЖ, которым тогда руководила Кнебель.

Мы разъезжали по всей стране и жили в железнодорожном вагоне. Теперь я помню только, что очень ссорился с актером, своим соседом по купе. И еще помню, что вагон иногда останавливался близко возле моря. Но тогда я, видимо, не очень ценил это — все мысли и все чувства были обращены на спектакль. Мой сосед по купе играл в этом спектакле Юлиуса Фучика, и ссорились мы исключительно по творческим вопросам. Когда кажется, что спектакль не получится, я из-за этого многого вокруг себя не вижу. Сколько в жизни пропускаешь из-за этой роковой связанности с работой!

Потом года три я работал в Рязани. Каждую субботу уезжал в Москву к жене. Возле театра в Рязани текла Ока и стоял красивый храм. У меня остались фотографии того времени, но мне кажется, что снят на них вовсе не я. Какой-то тип в смешной шляпе — неужели это я носил шляпу?

В Рязани были очень славные актеры, какие-то очень домашние и без претензий. Летом, во время гастрольных поездок, ловили рыбу, собирали грибы. Я ставил пьесы совсем не по своему выбору, и, наверное, если бы мне показали какой-нибудь из этих спектаклей, было бы над чем посмеяться. Относились ко мне очень хорошо. Однажды на улице кинулись поздравлять. С чем? Оказывается, в газете в тот день было опубликовано сообщение о том, что «врачи-убийцы» — вовсе не убийцы. А до того дня на подобные темы никаких разговоров не было, и я отдыхал от московского напряжения и безработицы.

Потом я много лет работал в Центральном Детском театре. Пригласил меня туда К. Я. Шах-Азизов, в театре уже работала Мария Осиповна Кнебель, и обстановка на несколько лет сложилась прекрасная. Так я, во всяком случае, ее воспринимал.

Недавно удивился, попав в репетиционный зал, где мы когда-то репетировали «В добрый час!» и «Бориса Годунова». Зал показался мне маленьким, как все то, что в

юности кажется большим. На стенах висели портреты совсем незнакомых актеров. Только изредка попадалось знакомое лицо. Шах-Азизова, директора театра, давно уже нет в живых. Нет и его секретарши Анны Евсеевны. А казалось, что без Анны Евсеевны театр существовать не может.

Каждый театр переживает свое золотое время. Тогда, в Центральном Детском, мне кажется, оно было золотое. Как вспомнишь свое настроение на тогдашних репетициях или собраниях труппы, не верится, что это было. Не верится, что так можно руководить театром, как это делала М. О. Кнебель. Я, можно сказать, резвился тогда в режиссуре, ни на каких опекунов не обращая внимания. Только теперь понимаю, какой замечательной была опека Марии Осиповны. Так мы иногда совсем не понимаем, что значит сваренный мамой вкусный суп, — поели и побежали по своим делам. А потом, спустя годы, вдруг вспомнишь этот суп — и кольнет тебя прямо в сердце. Так умела опекать молодых Кнебель.

В Детском театре вообще была какая-то особая, чистая и веселая обстановка. Макетчик Н. Н. Сосунов сидел в своей небольшой комнате и не спеша варил кофе. Его комната была нашим клубом. В каждом театре должен быть хотя бы вот такой клуб. Его невозможно организовать специально, он возникает сам собой и всегда свидетельствует о чем-то хорошем. На Малой Бронной одно время такой клуб был в кабинете завлита. Но потом в этом кабинете поселился заместитель директора, а завлита перевели куда-то наверх, так что многие даже не знали, где завлитовский кабинет теперь находится. Меняется общая обстановка, исчезают такие клубы, а новые заводит некому. Ибо старые, как я уже сказал, заводились как-то сами собой.

После Центрального Детского был Театр имени Ленинского комсомола. Эти три года кажутся мне самыми горячими, самыми азартными. Чтобы попасть в наш театр, пуб-

лика не раз ломала двери, а однажды кто-то из зрителей уколол булавкой билетера, чтобы тот отскочил и дал толпе ворваться в театр. Это были бурные три года, но они внезапно оборвались. И вот мы попали на тихую маленькую улочку, которая так и называлась — Малая Бронная. Там я проработал почти семнадцать лет. Невероятно, но это так. Там поставил все свои хорошие спектакли.

Самый лучший из всех хороших, мне кажется, «Женитьба». Я придумал этот спектакль, лежа в больнице после инфаркта. Стал вспоминать самую смешную пьесу, а потом, когда мне принесли «Женитьбу» и я перечитал ее и начал разбирать, оказалось, что она не такая уж и смешная. Но эта смесь веселости с невеселостью стала основой спектакля. В такой смеси вообще коренится некий секрет. Наверное, это один из главных секретов жизни. Но в искусстве он не всегда перед тобой раскрывается.

В «Женитьбе» актеры играли один лучше другого, так что было трудно кого-то предпочесть. Все были как на подбор. И это был, кажется, единственный мой спектакль, который я мог смотреть, сидя в зрительном зале. Теперь «Женитьба» идет совсем в другом составе. Кажется, из прежних исполнителей осталось только двое. Мне туда страшно пойти. Вообще всегда неприятно смотреть свои старые спектакли, а этот, такой изменившийся и испорченный, — подавно. Итак, Бронная тоже позади. Она вся у меня теперь почему-то уложилась в «Женитьбу». Хотя столько всего на этой Малой Бронной было поставлено!

Когда я шел на спектакль «Ромео и Джульетта», то всегда заворачивал при входе в театр на узенькую тропинку. Это потому, что как-то случайно прошел по этой дорожке, и спектакль закончился очень удачно. Тогда на «Ромео и Джульетту» я стал всегда ходить по этой дорожке.

И еще я всегда молил Бога, чтобы летом не было жарко в те дни, когда идет «Ромео и Джульетта». Чаще всего кто-то слышал меня, и погода устанавливалась прохладная.

Шекспира трудно играть в жаркую погоду. Но вообще шекспировский спектакль надо поставить так, чтобы и в жару его легко было и играть и смотреть. Должно быть поставлено очень *существенно*, но легко.

Читаю статью Марка Захарова о необходимости организационных и экономических перемен в театре и ловлю себя на сложных и разных мыслях. Хорошо, что стали появляться такие остроумные статьи о нашем трудном деле. Захаров — художник, режиссер, и я уверен, что за его иронией скрывается достаточно тяжелый опыт. На зависть легко рассуждает он о театральной экономике. Я бы так не смог. Наверное, он или как-то особенно погрузился в эту область, или так «экономически» устроена у него голова, но с одинаковым азартом он отдает свою мысль и финансово-организационным делам и художественным. Впрочем, на этот раз — только организационным.

Одно с другим тесно связано на практике, это понятно. Но, может быть, оттого, что я всегда вынужден был принимать театр, в котором работаю, как некую неизменную данность, я не думал ни о каких организационных переменах. Не разрабатывал никаких проектов. Не вносил никаких предложений.

А куда было их вносить? В дирекцию? Но кто из нас не знает, что за директором тянется нескончаемая цепочка работников управления и министерств и даже самый расположенный к искусству представитель этой цепочки есть только ее звено, которое равным счетом ничего не решает?

Накопив какой-то опыт в общении с этой системой, я стремился, честно говоря, к одному — держаться от нее подальше. То, что я называю цепочкой, совсем не похоже на изящное ювелирное изделие. Это цепь, а не цепочка, это никакое не украшение, а довольно страшное сцепление

тяжелых и тягостных звеньев. Тронешь одно — грозно зазвучит другое.

Итак, принимая устройство современного театра как данность, в условиях которой мне суждено работать, я знал одно: мое дело — во что бы то ни стало создать вокруг себя, вокруг спектакля обстановку творчества.

Процесс создания спектакля — самое важное, что существует в театре. Я уверен в этом и сейчас, пройдя уже довольно долгий профессиональный путь. Все мои мысли, все мои нервы и силы отданы этому. И так будет до конца.

Возможно, я чего-то просто не умею. Мог бы, наверное, и научиться, как научился водить машину, хотя, было время, об этом не думал. Вообще не думал о собственном автомобиле. А сейчас механически, привычно это делаю, хотя, как все, трачу огромные деньги на ремонт. Можно было бы научиться еще и самому ремонтировать. Да, конечно. Это было бы лучше, нежели иметь дело со всякими ловкачами, из которых большинство — обманщики. Но у меня уже нет времени учиться ремонтировать машину и нет сил залезать под нее. И время и силы уходят только на одно — на репетицию.

И все же хорошо было бы переменить нечто существенное в устройстве нашего дела! Кто будет это менять, какие люди? Может быть, такие, как Марк Захаров, к энергии которого я отношусь с завистью и уважением? Может быть, Захаров и подобные ему, более молодые, возьмут да и сделают какой-то решительный жест, и не отступят перед препятствиями (страшно подумать, сколько этих препятствий!), и не растратят попусту свои силы, и не будут заниматься словесным самоутверждением, и научатся вовремя прекращать собрания, когда они выливаются в пустую говорильню, и решительно будут выставлять за дверь демагогов, и сплотят вокруг себя эконо-

мические умы и честных организаторов (не вывелись же окончательно честные организаторы!). И тогда все пойдет по-иному. Не все, нет, не все, но кое-что. То, что заключено действительно в сферу организации, экономики и т. д. Но — главная ли это сфера в таком деле, как театр? В ней ли весь секрет наших неурядиц и тревог? Вот вопрос, рождающий у меня достаточно сложный ход мыслей.

Да, было бы хорошо, чтобы театральные труппы стали не такими громоздкими. Чтобы они приобрели компактность и легкую маневренность. Громоздкость и неподвижность театрального организма не ощущает только тот режиссер, который приходит в театр на одну постановку. Он выбрал пьесу (или ему ее дали), он выбрал исполнителей (или ему их дали), он время от времени только по делам своего спектакля имеет дело с директором (счастливым!), но, самое главное, он не ощущает за своей спиной это огромное, годами создававшееся учреждение под названием «театр», где две трети артистов не заняты, уже много лет ничего не делают, отвыкли репетировать, не знают, что такое работа над ролью и т. д. Горе режиссеру, который на деле, на самом себе узнает, что такое психология этих артистов.

Несколько раз в жизни я был счастлив в работе. Не потому, что репетиции проходили как-то особенно легко. (Впрочем, сейчас я подумал, что как раз тогда они шли, при всех обычных трудностях, именно *легко*, потому что не были нагружены ничем лишним.) Не потому, что спектакль получался каким-то особенно хорошим и я запомнил его как свою удачу. Легкость работы заключалась в том, что ее не окружала ежедневная атмосфера чьей-то незанятости или полужанятости. Это ядовитое облако, возникнув, способно давать такие осадки, вред которых трудно предвидеть, так же как и последствия.

Когда я проезжаю мимо огромного здания ЦТСА или иду по Тверскому бульвару мимо нового МХАТа, у меня сжимается сердце от мысли: какое же количество актеров в этих гигантских домах ничего не делают! И какое огромное количество людей — администраторов, техников, пожарников, буфетчиц, всяческой охраны и т. п. — все эти мону-ментальные учреждения обслуживают!

Давайте спросим себя: что они обслуживают, ради чего ходят на работу? Ради искусства, которое рождается в муках в те три-четыре часа, что отведены репетициям, а вечером, на спектакле, возникает лишь изредка, когда все актеры сосредоточены на смысле пьесы и роли? Нет, в наших огромных и неподвижных театрах идет ежедневная учрежденческая жизнь, и чем театр больше, тем меньшее количество людей занято там искусством.

Притом что все, от пожарника до директора, — все как бы состоит при искусстве, то есть при данном театре, а значит, так или иначе интересуются репертуаром, билетами, премьерами, успехом или неуспехом актеров, их личной жизнью и тому подобными вещами. Но меня занимает даже не эта, непомерно разросшаяся (обходящаяся, кстати, очень дорого) притеатральная армия. Тем более что в ее рядах как раз бывают люди, преданно и бескорыстно любящие театр. Мы не случайно на всю жизнь запомнили лица некоторых старых мхатовских капельди-неров. Они тоже, наверное, знали внутримхатовскую жизнь и интересовались ею. Но на их лицах перед спектак-лем было написано нечто такое, что заставляло нас, юнцов, соображать, куда мы пришли и кто *для нас* сейчас выйдет на сцену. Сейчас таких капельди-неров нет или почти нет. И само слово «капельдинер» подзабыто, заме-нено другим — «билетерша». Билетерши эти бывают раз-ные — добрые, злые, агрессивные, деловые. Но не в них, конечно, дело.

Дело в перегруженности наших театров людьми, кото-рые в большинстве своем получили образование, накопили

тот или иной опыт, считают актерское дело своей профессией, но по многим и очень разным причинам отвыкли от подлинного труда. Иногда они говорят, что хотят работать, но это неправда, ставшая привычкой. А другие даже и не говорят. Помалкивают. Есть и третьи — и вовсе не среди «маленьких» артистов, а как раз среди «больших», известных. Они хотят остаться известными, но с откровенным цинизмом от серьезной работы отказываются. Известность, данная каким-то прошлым успехом или телевидением, заменяет и заслоняет им все.

Вот теперь давайте сообразим, что же происходит, когда одни, другие и третьи как-то объединяются. Они инстинктивно тяготеют друг к другу, ибо изнутри связаны чем-то главным. Это главное: отношение к работе. Оно плохое, нетворческое. Скажем прямо, оно *разрушительно* для театра. Оно страшно опасно и для режиссера, каким бы этот режиссер ни был, молодым или старым, опытным или начинающим. Молодому погасят всякий пыл, всякое горение. Начинающему не дадут начать. Старого выкинут вон и забудут. А вот у опытного, сильного вызовут к жизни то самое, что называется режиссерским деспотизмом.

Я говорю сейчас не о творческой воле, организующей спектакль, стягивающей в единый художественный узел все нити пьесы. Я говорю о той воле, которая необходима, вероятно, руководителю большого учреждения, где не все сотрудники знают друг друга в лицо. Тогда в силу вступают законы именно учреждения — приказы, повиновение, слепая дисциплина. Тогда двери начальственных кабинетов закрыты, а секретарши неприступны. Тогда это сила режиссера-начальника, а не художника. Я знаю театры, которые на такой силе держатся, потому об этом и говорю. Но я знаю, что сила незанятых актеров — это потенциально самая страшная, самая разрушительная сила в театре. Она, если понадобится, откроет все закрытые двери и сметет всех начальников. Может быть,

только секретарши как-нибудь уцелеют и, когда все угонится, снова сядут за свои столики. Как же нам без секретарш?..

Между тем я работал несколько раз в таком громоздком театре, как нынешний МХАТ, и именно там чувствовал себя счастливым.

Почему?

Потому что ядовитое облако, о котором я рассказываю, висело не надо мной. Я знал, что оно висит над Ефремовым, но мне некогда было об этом думать. Точно так же Ефремову некогда думать, что сегодня оно висит надо мной.

Нам некогда думать друг о друге — уцелеть бы самому, найти бы самому способ поведения. Я ставил во МХАТе «Тартюфа», знал, что это для меня временный праздник, каникулы, но представляю, сколько у Ефремова в те же дни было забот и тяжелых мыслей. Я же все свои подобные мысли оставил на Малой Бронной, а во МХАТе думал только о творчестве, только о спектакле, только о том, как в нем сыграют Калягин, Любшин, Вертинская, какой неожиданный рисунок мы придумали Богатыреву и как хорошо, что Лена Королева так прелестно освоила роль Марианы. Мне говорили, что у Вертинской трудный характер. Я не почувствовал этого. Я абсолютно забыл, что Степанова участвовала в снятии моих «Трех сестер». Тогда она мне казалась зловещей фигурой. В роли мамыши Оргона она была на своем месте, а когда снимала чужой спектакль — не на своем. Погруженные исключительно в творчество, в разгадывание мольеровской пьесы, мы, Ангелина Осиповна Степанова и я, актриса и режиссер, освободились от всего ненужного, разрушительного, ядовитого. Нам было легко, потому что мы оба были на своем месте и думали только о существе дела. И я был счастлив.

Проработав больше двух лет на Таганке, должен при-

знать, что не всех артистов знаю в лицо. Как сказал бы Виктор Сергеевич Розов, «ай-ай-ай, как нехорошо!». Но дело в том, что в лицо, я уверен, всех не знал и Любимов. Для того или иного спектакля он иногда брал кого-то по признаку даже не типажности, а каких-то внешних, необходимых ему примет: рост, сходство с кем-то и т. д. «Мне нужен этот ус». И «ус» взяли на договор. Потом забыли и про ус и про договор. Человек годами числился при театре, и вот пора бы договор и расторгнуть, а, оказывается, уже нельзя, и даже суд не поможет, потому что по каким-то законам вовремя не расторгнутый договор дает право на зачисление в труппу. И сидим мы с директором, не зная, что делать, а к числу незанятых людей добавился еще один, только теперь на вполне законных основаниях.

Мне скажут, что режиссер несет ответственность за актерскую судьбу, потому что актер — человек, более того — художник. Я готов нести эту ответственность. При разумном устройстве театральной системы.

Три года в Ленкоме, два на Таганке — вот вся моя «руководительская школа», хотя в театре я работаю почти сорок лет. Нет, не гожусь я в советчики по организационным вопросам. Слишком мал опыт. А может, оно и лучше, что мал? Может, со стороны виднее? Ведь есть же опыт и Попова, и Лобанова, и Ефремова, и других. Есть, наконец, великий опыт Станиславского и Немировича, хотя, увы, их театр нам не указ, у них все было совсем другое. Вот ведь странное дело: и театр тот — я имею в виду старый МХАТ — был не мал, и внутренних конфликтов хватало, а в неподвижности до поры до времени никто Художественный театр упрекнуть не мог. В громоздкости — тоже. И проблема незанятых актеров не была чревата бунтами и склоками. От временной незанятости страдали и Леонидов, и Книшпер, но они не становились при этом разрушителями, склочниками. Они не отягощали собой театр и не развращали других, даже когда от чего-то

сами страдали. Они всегда украшали собой МХАТ. Или это нам сегодня только так кажется от тоски по идеалу? Во всяком случае, сейчас, когда я думаю об уроках истории МХАТа, приходит мысль о том, что и страдать в театре надо уметь. Должна быть *культура страдания*. И у актеров и у режиссеров.

Что говорить, труппы театров не должны быть громоздкими. Было бы хорошо, чтобы они приобрели компактность.

Было бы хорошо, чтобы репертуар каждого театра составлялся не по общим правилам и меркам. Что это за правила и мерки? Кто их установил? Говорят, сейчас они отпадают, это прекрасно. Но давайте все же вспомним: у вас слишком много классики; срочно ищите производственную пьесу; этот западный автор слишком уж «западный», он сейчас не рекомендован; почему у вас нет пьес на морально-этические темы, это сейчас нужно; а где у вас пьеса к такой-то дате... И т. д. и т. п. Вот что такое общие правила и мерки. Они многие годы (десятилетия!) диктовались театру всякого рода министерскими чинами, от самого верха до самого низа.

Волей судьбы, многие годы не будучи руководителем, я был не то чтобы свободен от такой опеки, но избавлен хотя бы от необходимости отвечать за репертуар в целом. Избавлен от обязанности сидеть на заседаниях в министерстве или управлении культуры, где перечисленные общие правила и мерки преподносились уже не в виде советов и не в разговоре с каким-нибудь инспектором (бывшим неудачным актером или осветителем), но в строгом докладе с трибуны и считались уже приказом, постановлением. Наверное, были среди режиссеров такие, что только приказа и ждали. Такие люди есть всюду, есть они и в театре. Велено найти и поставить производственную пьесу — и режиссер найдет ее, хоть и нет такой пьесы

сегодня. Из горы литературы расторопный завлит извлечет какой-нибудь производственный роман, и будет заключен договор с каким-нибудь ловким инсценировщиком, и производственный спектакль, который велено было поставить, будет-таки поставлен. А через полгода-год сойдет со сцены, потому что не нужен ни зрителю, ни актерам, ни театру. А руководство театра будет трясти уже от нового указания министерства или управления.

Повторяю, я волей судьбы был почти избавлен от этих ложных забот и тряски. Хотя, если рядом лихорадит твоих товарищей, так или иначе эта лихорадка передается и тебе.

В основном все эти болезненные репертуарные заботы касались проблем современной пьесы — то «производственной», то на «военную тему», то «к юбилею». Людей, работающих в разного рода ведомствах, снимали и назначали в зависимости от их расторопности в выполнении общих правил, распространяемых на все театры без всякого исключения, без всякого учета индивидуального направления, художественного почерка, режиссерской заинтересованности, наконец. Я не раз попадал в разного рода переделки, касающиеся репертуарных «общих правил», и не всегда из этих переделок выходил без потерь. За неправильную репертуарную линию в свое время меня выгнали из Ленкома. До сих пор не могу понять, почему пьесы Розова, Арбузова, Радзинского, Чехова, Булгакова — неправильная линия.

Но сейчас я подумал: а ведь все началось с того, что на отчете о летних гастролях в управлении культуры вдруг было сказано, что «104 страницы про любовь», «Снимается кино», «Мой бедный Марат» не делают сборов, что публика в Кисловодске (где летом отдыхает рабочий класс) не хочет смотреть эти спектакли, а значит, наш театр не соответствует запросам этой, самой главной, публики. Ложь была поначалу маленькой: на самом деле и в Москве и в Кисловодске попасть в театр было трудно, зал был

всегда полон. Я, ничего не понимавший в финансовых вопросах, был ошарашен. Администрация театра зачем-то (до сих пор не знаю — зачем?) вводит в заблуждение работников управления, те в свою очередь улавливают что-то про «репертуарную линию», я оказываюсь нарушителем какой-то «линии», а значит, виновным. Клубок катится дальше, дальше... И вот уже мы покидаем Ленком: я — как снятый с должности, а десять бедных актеров — как мои единомышленники, то ли преступники, то ли герои.

Я и тогда и сейчас стараюсь не думать о каких-то нехороших умыслах других людей. Вспоминаю три года в Ленкоме с радостью, а о финале его говорю сейчас только потому, что «общих правил» и мерок в искусстве вообще нет и не должно быть. Момент, когда они появляются, опасен. Потому что исполнителей общих правил всегда много и использовать их можно как угодно.

Кто-то способен придумать новую систему отношений между аппаратом управления и театрами? Как это было бы хорошо.

Театрам — свобода! Творческая независимость! А вот аппарату управления тогда что? Я не шучу. Это очень серьезный вопрос. Ведь как бы мы ни относились к инспекторам и другим чиновникам, все они — люди, точно так же, как артисты. И вот возникнет вдруг проблема незанятого аппарата. Незанятые артисты могут «съесть» своего режиссера — способы такого «съедания» многочисленны и известны. А вот незанятые работники аппарата куда денутся, когда им не надо будет следить за выполнением «общих правил»? Ведь они не смогут вернуться обратно, где были, — стать осветителями в театре или тем более — актерами. Но они найдут способ пристроиться около искусства, я уверен в этом. И психология их, за десятилетия сформированная аппаратом, которому они служили, не

изменится,— можно не сомневаться. Надо как-то разомкнуть этот замкнутый круг и не дать его звеньям вновь сомкнуться. Это потребует от художников не просто усилий, но усилий непривычных, новых. Мы всегда противостояли чему-то, но это «что-то» было, в общем, понятным. Враждебным и понятным в своем облике. Новое противостояние лишь намечается.

За то, что в нашем театральном деле имело основание называться искусством, люди платили очень жестокой платой. Любишь, как говорил Станиславский, искусство в себе, а не себя в искусстве,— плати! А если больше любишь себя и указания сверху,— платить будут тебе. Говорят, эти времена проходят. Было бы хорошо. Было бы хорошо, если бы за финансовую сторону отвечал режиссер, чтобы, как говорит Марк Захаров, научиться считать деньги и чтобы в то же время более смело и свободно оперировать театральными средствами. Хотя лично я предпочел бы, чтобы за финансовую сторону дела по-прежнему отвечал директор.

Тут ловлю себя на том, что не вполне искренне соглашаюсь с Захаровым. Потому что я очень хочу видеть на посту директора театра человека, который знает про финансовые дела, про экономику нечто такое, чего совсем не знаю я, но, мне кажется, и *не обязан знать*. У меня другие обязанности. У директора свои, у меня — свои. Я не умею считать деньги и уже не научусь этой науке. Но я точно знаю, что от моих спектаклей никогда не страдала государственная казна и ни копейки не было потрачено из нее на мои личные, режиссерские прихоти. Не испытываю никакого интереса к пышным постановкам, к антикварным магазинам, где иногда ищется якобы позарез необходимая спектаклю утварь.

Однажды при мне одна за другой возникали истерические сцены между режиссером-постановщиком и директо-

ром из-за каких-то старинных бокалов, купленных для спектакля, — то они издавали не тот звук, то выглядели не так, как нужно было режиссеру. Словом, напрасно были куплены, надо было достать другие и т. п. Я слушал все это и думал: какая дичь! Какая подделка под «художественную требовательность». Режиссер что-то строит из себя, а директор по старой памяти его слушает и даже слушается. А я, наблюдая все это, не чувствую в себе силы оборвать это абсурдное представление. Потому, во-первых, что берегу свои силы для репетиции, и потому еще, что всегда знал: лучше поддержать режиссера, нежели администрацию. Лучше прихоть художника, чем воля директора. Может быть, наступили времена, когда этот взгляд надо пересмотреть?

Но для этого в театре должны быть замечательные директора. А их нет. Нет таких, которые умеют считать деньги, но при этом больше всего любят театр. И не просто любят, а еще и разбираются в нем. То есть видят театральную картину чуть шире, чем та, которая открывается в директорском кабинете.

Я знал многих директоров театра. Знал жуликов, махинаторов, знал злых и добрых, слабых и сильных, неграмотных и сведущих. С одними работал без всяких конфликтов — потому что лично ко мне они хорошо относились, репетициям не мешали, спектакли мои (так мне казалось) уважали. А когда критика на эти спектакли обрушивалась, они переживали (мне казалось) так же, как я и как актеры. Тогда между дирекцией и нами возникло подобие *художественного* единомыслия — очаровательный призрак идеала. Призрак этот таял, как только к критикам присоединялись инстанции, от которых зависела уже судьба директора. И тогда любой (даже самый симпатичный) директор разводил руками, прятал глаза, запирался у себя в кабинете, опутывал себя телефонными звонками, которые могли бы спасти его, но не нас, художников.

Было бы хорошо, если бы каким-нибудь образом раз и навсегда была разорвана связь между директором и инстанциями. Чтобы была разорвана цепь таинственных телефонных переговоров, в которых директор получает некие указания, а по существу, если говорить точно, получает опору для своего личного существования на прежнем месте. Выполнит он то, что велют или советуют,— лично для него все в порядке, потому что он точно выполнил волю того, кому подчинен. А все остальные — режиссер, актеры, коллектив театра — в дураках.

Я знал мягких, нерешительных директоров и с годами стал предпочитать их другим — немягким и решительным. Потому что решительность директора почти никогда не согласуется с интересами искусства. Эту решительность вырастили в какой-то другой сфере, от искусства далекой.

Решительность, воля, знания директора могут быть направлены в столь ложную и опасную сторону, что театр погибнет. А директор, как это ни дико, уцелеет. Потому что в то время, когда актеры и режиссер репетируют, директор меньше всего заботится о том, чтобы репетиция шла хорошо, чтобы спектакль получился. Все это для него совсем неинтересно.

Я, наверное, мечтаю о несбыточном: я бы хотел, чтобы человек, который умеет считать деньги, знает юридическое право, экономику, весь сложный организационный уклад театра в его истории и в настоящем, чтобы этот человек имел маленькую слабость, увлечение, или, как говорят, хобби. Чтобы он *любил театр*. Пусть он сам даже стесняется этой своей любви. Пусть не знает, какими словами ее выразить. Пусть понимает иногда, что это чувство (любви к искусству) где-то, в каких-то высоких кабинетах делает его уязвимым, необъективным. Ведь не можем мы быть до конца объективными к тем, кого любим! К собственным детям, например. Но любовь, может быть, самое важное для человека чувство. Оно продолжает жизнь на земле. Оно продолжает и жизнь искусства.

Театр для идеального директора, о котором я мечтаю,— это его ребенок. В какой-то степени, конечно. Потому что не директора рождают и создают театры. Но они их «принимают», содержат. Наконец, *воспитывают*. Я написал эти слова и задумался. Мог бы и вычеркнуть, но не вычеркиваю. Потому что, увы, это правда. Психология воспитателя таинственным образом переходит к воспитанникам.

Иногда театр годами находится в страшном конфликте с директором. (Ну, не весь театр, а какая-то его часть.) Актерам кажется, что их директор — чиновник, злобный человек, интриган и т. п. И может быть, они, актеры, правы. Только они не заметили, что сами, начав бороться, стали злобны, втянулись в интриги, перессорились между собой, истоптали ковровые дорожки в тех же учреждениях, куда каждый день или через день ходит их директор. Он ходит туда за инструкциями, они — жаловаться на него. Им обещают помочь, разобраться (кому из нас не обещали помочь и разобраться), они уходят победителями, в коридоре еще друг другу «показывают» того или иного начальника (актеры всегда кого-нибудь показывают, изображают), потом возвращаются в театр, а там — тоже победителем — их встречает все тот же директор... А если в этой «борьбе» разобраться, как мы разбираемся в драматургической ситуации, стараясь добраться до ее сути, то суть заключается вот в чем: директор на свой лад *воспитал* актеров, то есть переломил (или переломал) их художественную структуру и подчинил ее своей структуре, совсем не художественной.

В результате может получиться нечто совсем плохое: эти две структуры сомкнутся и на каком-то витке «борьбы» объединятся. Произойдет перегруппировка сил — директор перетянет на свою сторону слабых (или, еще страшнее, — сильных), и тогда конец всему, что есть искусство.

Будет стерта разница между естественными творческими разногласиями и элементарным «качанием прав». В первых рядах «борцов» останутся самые крикливые, сильные и энергичные. За что они борются? За директора или против него, за конкретного режиссера или против него, за то художественное направление, в которое верили, или теперь совсем за другое? Уже трудно понять. Если копнуть поглубже, станет ясно: они борются *за себя*. За более удобный для себя способ существования.

Как перерождаются в этой нелепой и страшной борьбе люди! Избрав ложное приложение сил, они тратят себя и уродуют... Им уже и не втолковать теперь, что былая художественная энергия в них испортилась, как портится, скисает молоко. Испорченное молоко невозможно сделать свежим. Время шло. Тончайшая нервная организация, которую когда-то изучал Станиславский (он называл ее «психофизический аппарат актера»), искалечена. Там, где должна быть тонкая кожа, образовались мозоли. Там, где весь слух, все внимание должно было быть обращено к другому человеку, к партнеру, к окружающей жизни,— там образовалась пробка. Все детское, все наивное покинуло артиста, он стал опытен как «борец», но утерять наивность, чистоту и художественную веру.

Я оставил на Малой Бронной свою актерскую компанию.

Бедные мои актеры! Мои бывшие друзья, мои наивные, плохо мной воспитанные дети. В тяжелые часы бессонницы я думаю о вас и у меня все болит внутри. Болит сердце, болит грудь, болит голова. Как это мучительно — думать о том, что на хорошее, долгое и прочное воспитание у меня не хватило сил и терпения. А может быть, и таланта.

Даже Мария Осиповна Кнебель не раз отступала перед той силой, которая перевоспитывала ее учеников на свой лад. Что это за сила? Просто обстоятельства нашей жизни в широком смысле слова или условия реального театра, далекие от идеала? И то и другое. Но во все эти обстоятельства и условия входила и входит сила именно административного давления. И как только актер отключает свои интересы от творчества, он становится беззащитным перед лицом этой силы, более того — иногда именно в ней видит свою защиту и опору. Все дело в том, что на актерской психологии очень легко играть. Ею легко и удобно пользоваться, нажимая клавиши неудовлетворенных самолюбий и всего того низменного, что рядом с высоким существует в театре. Об этом не раз говорил Станиславский — о том, что нигде в таком тесном соседстве не живут рядом высокое и низменное, как в театре.

Бедные мои актеры! Кого же после меня вы «съедите» так же неразумно и безжалостно? В вас пробудили ложный азарт борьбы, а вы и не заметили.

Мы когда-то вместе с вами так скрупулезно это изучали, работая над «Отелло»! Меня тогда осенила мысль (не меня, а Мейерхольда, он первый сказал об этом), что в «Отелло» раскрыта механика зла, механизм интриги. Во всем этом мы разбирались как художники, но мне казалось, что и как люди. Мне казалось, что Шекспир воспитывает и возвышает нас. Казалось, что благодаря Шекспиру мы познаём что-то такое, что нельзя забыть, от чего уже невозможно отвернуться, как нельзя отвернуться от собственной жизни.

Оказалось — можно. И это, может быть, самый горький для меня урок познания.

Бедные, бедные мои актеры! Кто научил вас тому азарту интриги, который уничтожает в человеке художника? Кто лишил вас скромности, кто вырастил в вас самомнение и самоуверенность? Не я ли?! Нет ничего ужаснее этих мыслей.

Сейчас я далеко от вас. Вы не знаете моих новых спектаклей. Вы уже не знаете меня как художника, потому что я, как и вы, меняюсь, каждый день разбираю неведомую вам пьесу и забочусь о том, чтобы хорошо играли артисты другого театра. О трудностях моей работы на Таганке говорят много чепухи. Трудности те же, что и на Бронной, — всегда нелегко вырастить в спектакле компанию людей, которые понимают друг друга с полуслова. Всегда трудно сделать так, чтобы новый спектакль был лучше предыдущего. Когда-то мы вместе с вами занимались именно этим. Сегодня я занят все тем же.

Долгое время я не мог войти в помещение Ленкома после того, как мы вместе с вами были оттуда изгнаны. Помню, что спустя годы пришел на премьеру пьесы Арбузова и понял, что все вокруг меня видят и слышат не то, что все еще вижу и слышу я. Я вошел в дом, который три года был моим родным домом.

Так теперь, проезжая по бульвару мимо Малой Бронной, я переживаю что-то, что трудно передать словами.

Конечно, мы не были полными хозяевами в этом театре, но мы были вместе в творчестве, и это восполняло все. Может быть, вы *сейчас* обрели на Бронной чувство хозяев?

Я мог защитить вас от всяческих глупостей только одним — энергией работы, общим творчеством. У нас, когда мы были вместе, попросту не оставалось времени ни для чего другого. И вот я спрашиваю сейчас себя: откуда у вас взялось время для всяких собраний, интриг, сборищ в директорском кабинете? Это время надо было оторвать от репетиций. Надо было в ваших глазах подменить ценности: репетиция в цене упала, нечто другое — возросло. Вы, подогреваемые азартом борьбы, подталкиваемые теми, кто умеет подталкивать, пошли в этот капкан. Пошли — чувствуя себя свободными! Вот ведь какие невероятные ситуации подстраивает жизнь.

...Вернемся, однако, к возможным преобразованиям, о которых все говорят. Я плохо понимаю, что входит в понятие «организационный эксперимент». Думаю, понял бы больше, если бы само это понятие заключало в себе нечто простое и ясное. Остается верить, что экономическая самостоятельность для театра так же нужна, как для любого предприятия. Нужна или выгодна? Если выгодна, то в каком отношении? В материальном?

Как ни странно, директор Театра на Таганке никак не может всего этого внятно объяснить ни мне, ни актерам. Он произносит очень много слов, возникает путаница, и у незанятых актеров глаза уже блестят недобрым блеском. На Таганке издавна, при Любимове, сложился своеобразный уклад актерской жизни — такого, ручаюсь, нет нигде. Многие способные актеры, пятнадцать лет прикрепленные к одной-двум маленьким ролям и не получающие новой работы, замечательно освоили что-то вроде «отхожего промысла». Я говорю даже не о кино и не о телевидении. Но один что-то поет, другой рассказывает, третий, кажется, работает с куклами, у четвертого есть «моноспектакли». Есть в театре и литературно одаренные люди — пишут стихи и прозу, даже печатаются. Раньше все это отчасти собиралось в копилку — в любимовские спектакли, в их репризы, зонги, аттракционы. А потом, когда систематическая репетиционная жизнь прекратилась, копилку, если можно так сказать, разбили и стали тратить то, что в ней было, на сторону. Тратить для собственного промысла, то достойного, то совсем недостойного.

Надо вернуть растрачиваемую актерскую энергию туда, где она нужнее всего, — в свой театр. В свой дом, где актер родился, вырос и получает зарплату. Прежние, старые спектакли, как их ни сохраняй, не сделают того, что сделать необходимо. Они не оживят театр. Может быть, и вправду тут в помощь «эксперимент»? Я готов поверить, что само это слово, отпугивающее многих,

родилось в спешке, что оно не точно. Ведь мы привыкли, что новые формы бытия не пробуются, а сразу утверждаются приказом. Только приказ, только команда — вот что для нас привычно. Для любой пробы, для любого опыта (то есть эксперимента) эта привычка может оказаться губительной. Насколько я понимаю, нынешний эксперимент предполагает большую самостоятельность театра, большую его независимость от указующих инстанций. И — прекрасно! Если так, я всячески за эксперимент!

Правда, многоопытность мгновенно заставляет меня фантазировать: я вижу реальных людей, прежде всего актеров, слышу их скептические реплики, вижу, как вступает в действие слепая, стадная энергия. Самостоятельность, о которой все мечтали, выворачивается наизнанку, я вижу это, потому что слишком хорошо знаю разрушительный потенциал актерской независимости, а в актерской природе — бессознательное стремление иметь вожака.

Я хочу, чтобы таким вожаком оказался *талантливый художник*. На Бронной, во МХАТе, в Малом театре, на Таганке — все равно.

Было бы хорошо, если бы оплата актеров стала такой, чтобы не только «высокая сознательность» заставляла актера участвовать в спектакле. Хотя, по правде сказать, я всегда думал, что настоящего актера участвовать в спектакле заставляet любовь к искусству, а не только высокая сознательность или даже хорошая оплата.

Разумные экономические и организационные изменения, безусловно, сделали бы жизнь в театре более разумной.

Сколько помню себя, это было постоянной нашей мечтой. Где-нибудь в гостиной ВТО или конференц-зале спорят, бывало, опытные театральные люди — предложение следует за предложением. Потом вдруг все останавливается и спрашивают друг друга: кому мы, собственно, это гово-

рим? Кто должен это услышать? Все помолчат минуту-другую и продолжат обмен мнениями.

На этот раз будет не так?

Надеясь, что на этот раз будет не так, я, естественно, задаю себе вопрос: какие же после всего этого надо будет ставить спектакли? Вероятно, такие, которые будут гораздо лучше прежних.

Организационные и экономические перемены в искусстве в конце концов важны в том случае, если и само искусство в результате этих изменений двинется вперед. Если само это искусство существенно изменится в лучшую сторону.

В какую?

Театральное искусство сейчас достаточно однообразно. На периферии театры часто просто пустуют. В Москве театрального бума тоже, говорят, нет. Но дело вообще-то не в бума, а в том, что почти нет спектаклей, на которые хотелось бы пойти.

Конечно, многому следовало бы сдвинуться с места. В искусстве невозможно без неожиданностей, без существенных опытов. Без нарушения установившихся театральных канонов.

Экономическая сторона дела здесь безусловно важна. Улучшения в этой области обязательно принесли бы свои плоды.

Но есть и еще одна область, важная для искусства. Это область *эстетическая*. Дурных привычек и тут не меньше, чем в организационных и финансовых делах.

В самом художественном сознании коренятся отсталость и косность. Если уж по-настоящему в театральной жизни что-то менять и улучшать, хорошо бы менять вместе и то и другое.

И сознание и экономику.

В противном случае может случиться так: труппы ста-

нут компактнее, оплата актеров — высокой, а спектакли останутся все такими же.

И вот я думаю о нашей косной эстетике, о том, из каких слагаемых она состоит.

Существует, например, в театре привычное представление о том, что такое отражение жизни. Театр должен отражать жизнь, драматургия должна отражать жизнь и т. д. Все эти фразы знакомы, навязли в зубах, ими забивают головы художников на разных собраниях, повторяют на все лады, делают как бы законом и правилом. Короче, вот правило: театр должен отражать жизнь. А рядом — укоренившиеся представления о тех мерках, в которых это отражение возможно, в которых оно, так сказать, удобно. Мы с этим знакомым представлением сталкиваемся ежедневно. И оно тянет нас вниз.

Человек живет в гуще жизни, она его окружает, он эту жизнь ежечасно, ежеминутно видит и чувствует. На работе, дома, на улице, в магазине. А потом он приходит в театр — и что из этого всего он видит на сцене? Ему чаще всего предлагают осторожный, робкий слепок реальности, подчиненный какой-то школьной тенденции. В драматическом произведении часто очень слаба реальная сторона и очень сильна эта школьность.

Какая старая привычка — опрощать и украшать действительность, бояться противоречий. Привычка старая, но живучая.

Понятно, что всякую жизнь нельзя тащить на сцену. Нужно ее обрабатывать. Это положение хорошо известно. Но художественно обрабатывать жизнь нужно, вероятно, так, как это делали Толстой, Достоевский, Шекспир, а не по каким-то, если можно так выразиться, служебным, министерским или школьным правилам.

Наш «реализм» получается часто не настоящим, а служебным. Театр слишком долго жил по правилам этого служебного, министерского реализма. Но, конечно, это уже не реализм. Это что-то совсем другое, что под видом реа-

лизма вросло в сознание человека и многими крючками зацепилось там.

Я говорю об особенностях косного сознания вообще. Оно может быть не только у редактора или у инспектора, но и у писателя, режиссера, критика. Даже у зрителя.

Я говорю о привычках, свойственных не одной какой-либо профессии или должности, а вообще о привычках косного сознания.

О привычках пугаться новых ракурсов и потрясений; о привычках убирать слова, фразы, смягчать резкие повороты, изменять концовки, сглаживать стиль.

Тут дело, конечно, не только в рьяных редакторах, но и в чем-то более глубинном.

Когда-то Погодин написал пьесу о первых днях целины. Спектакль Центрального Детского театра показали по телевидению. Уже в середине спектакля в театре стал звонить телефон. Женский голос сердито отчитывал нас: дочь собралась ехать на целину, а мы показываем, что там еще не все в порядке. Женщина совсем не интересовалась, правда ли то, о чем написал Погодин, она хотела только, чтобы в ее дочери не изменились устоявшиеся представления. Звонок той женщины, между прочим, явился буквально первым «звоночком», первым сигналом всего того, что на наш спектакль довольно скоро и обрушилось. Не знаю, звонила ли именно та женщина на телевидение или нашлись еще такие же встревоженные родители, но Погодина скоро обвинили в том, что он искажает нашу действительность, клеветает на молодежь и т. д. Спектакль сняли. Так как я на всю жизнь запомнил разгневанный голос женщины, позвонившей в театр, а потом собственными ушами слышал те же слова и интонации из уст людей, которые спектакль снимали, и перед лицом этой наглядной связи уже не могли устоять ни Погодин, ни театр, то и урок я получил основательный, навсегда. Чье сознание сработало первым — зрителя или ведомственного

работника? Это не важно. Это был их *общий* взгляд на искусство, и потому в нем была сила.

Этот взгляд на искусство существовал и раньше, существует и теперь. Выходят статьи или звучат устные выступления, которые иначе не назовешь, как *дремучими*.

Сегодня этой дремучести иногда довольно быстро дается отпор, но бывает, что по каким-то причинам отпор запаздывает. Тогда некоторым людям эта дремучесть начинает казаться предписанием. Людей, которые сами мало думают, а только ждут предписания, — таких людей много.

Иногда вдруг услышишь эстетическое измышление, которое еще много лет назад себя скомпрометировало. Тогда думаешь так: разве жизнь не должна чему-то учить? Люди ведь должны приобретать опыт? Или не должны? Проходит время, и опять кто-то начинает как бы все сначала. Опять, допустим, ниспровергается Мейерхольд, опять про хорошую, жизненную пьесу говорят: мелко-темье. И противопоставляют ей нечто малоудобоваримое, но якобы нужное.

Живучая дремучесть.

Бывает очень интересно читать некоторые критические статьи многолетней давности. Когда прошедшее время позволяет проверить правоту или неправоту критика.

В этих статьях многим прекрасным писателям, и тогда и впоследствии создавшим множество ценных книг, пьес, стихотворений, противопоставляется как «положительный пример» кто-то, чья фамилия мгновенно улечувивалась как дым.

Больше никто и никогда не вспоминает тот положительный пример. Он использовался как временная, секундная возможность для поддержки неубедительных эстетических позиций. Отдают ли себе потом отчет эти критики в том, что компас в их руках был абсолютно испорчен? Хорошо, если у лучших наших драматургов есть сила воли, спокойствие и уверенность в избранном пути. Стало

пустой риторикой спрашивать: почему такой-то ушел в прозу, а такой-то в кино? Ушли потому, что непрерывное сопротивление дремучему сознанию надоедает.

Однажды, отдыхая на море, я заплыл за флажки и вдруг услышал с берега дикторский голос. Передавали напечатанную в тот день разгромную статью о пьесе, которую я ставил. Это была одна из лучших пьес того времени. Теперь она вполне признана. Что только о ней не говорилось в тот день! Что это очернительство, искажение, что это пасквиль. Известный набор слов. От гнева я чуть не утонул. Еле выбрался на берег. Нужно не иметь совести, думал я, чтобы так перевернуть смысл пьесы, так передергивать.

Передергивают, к сожалению, и теперь.

Спустя много лет, когда автор раскритикованной пьесы получил одну из самых больших наших премий, я встретил человека, который критиковал пьесу в газете. Теперь эта пьеса ему очень нравилась! Он и не помнил, что когда-то ругал ее. И как бы даже не понимал, что его выступление в печати лишь по счастливой случайности не стало предписанием.

Человек совсем не помнил того, что было. Что это? Изменение в лучшую сторону? Нет, скорее, бессознательное подчинение новой конъюнктуре. Чуть-чуть изменится обстановка, и опять расцветет его эстетическое невежество. Эстетическое невежество подобно отсутствию слуха. Человек не слышит музыку, а лишь повторяет то, что о ней говорят.

Говорили в свое время глупости о Шостаковиче. Говорили не только потому, что музыка была непривычна, невероятна по отношению к привычной, не потому только, что слушать не умели. Но потому, что некоторые говорящие и слуха были лишены и никаких знаний о музыке не имели. Вообще не имели ничего, кроме желания говорить

то, что говорят другие, особенно если с высокой трибуны.

Эстетическое невежество, окружающее того, кто говорит с высокой трибуны, — вот что опасно для искусства во все времена. И сегодня, при всех возможных организационных переменах, это не стало менее опасным. Никто не гарантирован от того, что на высокую трибуну взойдет человек, эстетически необразованный. Нет таких гарантий. Жизнь их нам еще не преподнесла. Точнее, мы еще не изобрели способа, как их (гарантии) завоевать и утвердить. Никто не застрахован и от того, что люди, окружающие трибуну, будут настолько интеллигентны, а вместе с тем и опытны в действиях, что дадут отпор невежеству, которое кому-то что-то предписывает. Нет у нас такой постоянной аудитории, встающей на защиту искусства.

Остается только одно: всеми способами защищать подлинное искусство и культуру, а аудиторию — завоевывать и выращивать. Завоевывать не поклонников себе, даже не сторонников близкого тебе направления, но людей способных самостоятельно думать и умеющих чувствовать. Умение чувствовать — это, между прочим, драгоценнейший дар. Если его в себе сохранить, он будет лучше всего сопротивляться тому, что я называю дремучим сознанием.

Сегодня я вижу еще одну опасность: это сознание может нарядиться в самый что ни на есть современный костюм и вполне приспособиться к переменам. Вчера были не дозволены острые пьесы, вчера все сглаживали углы и смягчали конфликты. Сегодня появляется драматургия, «вскрывающая недостатки». Скоро образуется уже поток таких пьес и корота смелых драматургов, не боящихся никаких чиновников. Но среди этих драматургов будет не очень много настоящих художников. Сознание драматургов, о которых я говорю, работает быстро, как своего рода механизм, а побудительные стимулы у них различны, и степень таланта тоже неодинакова. Ум, тактика, расчет,

ремесло — все есть, а художественного таланта мало. И тогда произойдет новое смещение в сфере все того же косного сознания: по внешней видимости самое передовое, оно не изменит своей косной природы. Оно не станет более совершенным в эстетическом плане. А значит, в существе своем останется враждебно искусству.

Людей со всех сторон окружает жизнь, они сами часть этой жизни. А вместо искусства им предлагают суррогат.

Вначале они по этому поводу недоумевают, потом (что самое неприятное) могут привыкнуть. Поверят, что этот суррогат и есть искусство. Поверив в суррогат, человек начинает относиться к живому искусству недоверчиво, даже неприязненно. Ему становится необходима школьная тенденциозность. Без нее ему уже трудно разбираться в художественном материале.

К счастью, существуют прекрасные книги, оставляющие глубокий след и служащие как бы ориентиром. И великие фильмы. И музыка, способная потрясать своим глубоким содержанием. Хотелось бы сказать — и спектакли. Конечно, и спектакли. Только почему их так мало?

Куда, например, девалась трагедия? Может быть, этот жанр вообще устарел? Нет, его просто незаметно изжили. Когда приходят в движение общественные и эстетические тормаза, трагедия как жанр исчезает. Когда в художественное сознание прокрадывается мысль о необходимости некой «нормы», трагедия умирает, потому что она как раз и есть не что иное, как нарушение нормы.

Между тем трагедия очищает душу. Даже такая страшная трагедия, как «Ричард III».

Что же касается комедии, то у нас существует жанр «легкой сатиры». В этом легком жанре можно касаться всего. Ответом будет веселый смех. Но настоящая сатира чем-то все же отличается от легкой. «Ревизор» написан по

какому-то другому закону. Смех там тоже есть, но он не так весел. Потому что настоящая сатира глубоко копает. Но такой сатирической комедией мало кто занимается. Не потому, что существует прямой циркуляр, а потому, что сам жанр не ощущает нашей общей поддержки.

Циркуляра вроде бы уже и нет в отношении спектаклей «к датам». Но кто заставляет театры хвататься за одну и ту же пьесу, художественно несовершенную, но «к дате» написанную? Мне кажется какой-то нелепостью стремление массовым порядком откликаться на ту или иную дату, даже значительную. С нашими накопленными привычками однообразие тут неизбежно.

Ну, допустим, кого-то хочется поздравить с днем рождения. И этот «кто-то», допустим, железнодорожник, которого все любят. Всеобщую любовь человек вполне заслужил. И вот представьте себе, что множество людей преподнесут этому почтенному железнодорожнику модели паровозиков. Раз железнодорожник — значит, паровозик!

Никому не нужный склад юбилейных «паровозиков», остающийся в театрах после каждой знаменательной даты, — примета нашего косного сознания. Мы ждем, что кто-то сверху отменит нашу нелепую привычку. Скажет однажды: зачем все эти паровозики нужны? И все порадуются, потому что для кого-то эта привычка была удобной формой существования, но большинство нормальных людей от нее страдали и ее стыдились. Только молчали.

«Юбилейные» спектакли — это частность. Но ведь за них нередко давали награды. А награда — это всегда определенный стимул продолжать в том же духе. Повернуть сознание людей театра в другую сторону, изменить их психологию в этом вопросе очень трудно. А если не изменится, будет плохо. И слова о переменах останутся словами.

Наверное, в любой области искусства и литературы работать нелегко. Но почему-то иногда завидуешь прозаикам, публицистам: насколько шире круг захваченных ими проблем! Насколько откровеннее они выражают свою

любовь и ненависть! И это кажется естественным. Во всяком случае, мы как читатели только благодарны им за это. Мы оживаем и оживляемся, читая глубокую публицистическую статью или правдивую, глубокую книгу.

Театр, к сожалению, редко поднимается до настоящих высот. И сегодня не только потому, что не может, как публицист, быстро, оперативно откликаться на ту или иную тему. Я знаю, что некоторые не разделяют такого мнения, считают, что может и должен, и ставятся публицистические спектакли, иногда хорошие, дерзкие, гораздо чаще — и не хорошие и не дерзкие, а просто иллюстрирующие ту или иную расстановку сил в общественной ситуации. Не отрицая их полезного влияния на умы, я все же думаю, что у театра совсем другая природа и другая функция. Во всяком случае, у того театра, который близок и дорог мне.

Проза уже прорвала многие косные привычки, а драматургия и театр — еще нет.

Когда в драматургии появляются произведения, прорывающие наше узкое представление о сценической правде, им чаще всего долго приходится ждать, когда наконец к ним привыкнут. Выйди они вовремя — сильнее хотелось бы работать, идти куда-то дальше. Так, слишком долго ждала своего часа «Утиная охота» А. Вампилова. Сама пьеса не испортилась от этого, осталась по-прежнему прекрасной. Но театр — странное место, в нем что-то с чем-то должно еще и совпасть, соединиться, чтобы произошел наглядный, всеми слышимый взрыв прежних представлений. Автор должен соединиться с режиссером, режиссер — с артистами, и все они вместе — со временем. Тут не должно быть (и не бывает) какого-то хитрого плана, расчета, тут больше всего действует интуиция художника. Сначала — автора, потом — режиссера. А иногда и наоборот — сначала режиссера. Ведь было так, что режиссер Немирович-

Данченко заставлял Чехова писать. Сначала Чехова, потом Горького. У Немировича мощно работала интуиция, совмещая в себе интуицию режиссера, знатока литературы, педагога, общественного человека. И все это, как говорится, на полную катушку, свободно и сильно. Потому и родился МХАТ, театр в равной мере *общественный и художественный*.

У нас же иногда надо потратить уйму времени и сил, чтобы побороть совершенно ненужную робость. Чью? Нашего общего косного сознания. Все удивляются: отчего это так мало хороших пьес? Оттого и мало. Ведь драматург не только сидит у себя за письменным столом. Он еще и общается с нами, режиссерами. Он ходит на собрания в Союз писателей или ездит на творческие семинары. Он заводит знакомства с критиками. Он, наконец, ходит в театр, на премьеры, чтобы узнать, как пишут другие и как их играют. Одним словом, все наши дурные привычки дают на драматурга. Оттого и мало хороших пьес.

Между прочим, когда я работал в кино, там приходилось то и дело слышать: это вам не театр, в котором все возможно, — у нас миллионная аудитория. А что говорили на телевидении? А на телевидении говорили: вы знаете, сколько в стране телевизоров? Мы существуем для каждого дома, для каждой семьи. Это вам не кино!

Чего только не придумают, чтобы оставаться в привычных рамках, чтобы никого не беспокоить.

Огромное количество устаревших убеждений, устоявшихся канонов, скучных привычек однообразит нашу театральную жизнь. В театре очень тяжело работать, а надо, чтобы было легко, радостно. Тяжело от неповоротливости, от отсутствия внезапностей, неожиданностей.

Театр должен каждый раз удивлять новым поворотом, должен озадачивать. Театр должен работать быстро, легко, видоизменяясь от спектакля к спектаклю. А спектакли должны быть увлекательными и для публики и для

тех кто в них участвует. Это ведь не только ежедневная служба, это — *творчество*.

Лицо театра не в однообразии почерка, а в непохожести одного спектакля на другой. Лицо театра — в диапазоне, в амплитуде. В свободе художественного мышления. В способности каждый раз находить совершенно иные законы.

Чем разнообразнее были бы эти художественные законы, тем меньше было бы канонов. Тем меньше пространства оставалось бы косному сознанию, тем меньше было бы от него вреда.

Когда я слушаю Шостаковича, мне кажется, что в театре я следую тем же законам. Не знаю, что это за законы, но если бы меня спросили, каковы они, я бы дал послушать, например, Четырнадцатую симфонию.

Нельзя сказать, что Шостакович темпераментнее других, но это совсем другой темперамент. Нельзя сказать, что Шостакович трагичнее других трагиков в музыке. Но это какой-то иной трагизм. Как объяснить этот новый трагизм и новый темперамент, я не знаю. Но я это очень чувствую.

Чувствую это рваность, этот ужасный напор и эти странные спады. Чувствую эту чудовищную скороговорку, сменяемую неожиданной замедленной плавностью. Чувствую эту внезапную смену ритмов и настроений.

Все это есть, наверное, *мое чувство жизни*. Хочу я того или нет, оно вступает в мое понимание человеческих отношений, а значит, и в ту партитуру спектакля, которую я сочиняю и которой мне надо увлечь и объединить актеров.

По телевизору передача — Ойстрах играет Шостаковича, концерт для скрипки с оркестром. Лица музыкантов, так часто мешающие слушать музыку, тут настолько сосредоточенны, что становятся частью музыки. Ритм таков и такова сложность партитуры, что глаза впиваются в нотную страницу, а руки движутся с такой виртуозной ско-

ростью, что захватывает не только музыка, но и вид играющих эту музыку оркестрантов. Все это становится каким-то единым целым.

А сама музыка! О, Боже мой! Что же это такое?!

Это какое-то оголенное чувство, выраженное в звуке. Скрипка все время берет ноту, похожую на крик, на вопль множества людей. И все куда-то несется, несется... А потом ужасающий удар или несколько ударов, и барабанная дробь, и опять из-под этой дроби плачущий, кричащий, отчаянный голос скрипки.

Какая в этой кажущейся дисгармонии слаженность, какое единство! Вот уж поистине современная жизнь, выраженная современным искусством.

В театре достичь такого уровня, такой пронзительности кажется невозможным. Отвратительно чувствовать себя в обозе.

Театр неизбежно должен изображать «низкую» жизнь. Но нельзя изображать ее низко или, другими словами, глупо, бездарно, буквально, некрасиво, нехудожественно. Если *вокруг* искусства что-то делается безалаберно, нельзя в искусстве быть безалаберным. Даже в трагедии, мне кажется, следует быть легким и воздушным.

Говорят, одно течение уходит, а другое приходит. Это так. Но настоящий художник не должен беспокоиться об этом. Он должен всю жизнь бушевать, бурлить, меняться — но не ради самого бурления, а ради гармонии, в поисках ее. Гармония не есть покой. Гармония в искусстве — это *величайшее беспокойство, выраженное совершенно*.

Что же такое режиссер?

Это очень тяжелая профессия. Это все равно как если бы писатель решил написать роман совместно со своими

героями. «Давайте-ка напишем вместе роман»,— сказал бы Гоголь Ноздреву, Собакевичу и Коробочке...

Режиссер — это поэт, только он имеет дело не с пером и бумагой, а слагает стихи на площадке сцены, управляя при этом большой группой людей. Отсюда необходимость многих дополнительных требований к нему. Помимо самого главного — быть поэтом. Впрочем, заведите спор о том, что такое вообще поэт,— сколько будет по этому поводу разных толков. А ведь поэт — это поэт, то есть прежде всего высокая душа. А потом уже и другие способности, чтобы эту душу выразить.

Поэт — это человек, который не боится одиночества.

ОГЛАВЛЕНИЕ

- 5 Когда постранствуешь...
73 Парадокс об актере
137 Как я учил других
212 Не переходя на личности
236 «Что за дом такой?..»
282 «Мизантроп»
340 Перемены

Сдано в набор 27.04.93. Подписано в печать 16.07.93. Формат 70×108^{1/32}. Бумага офсетная. Гарнитура тип «Таймс». Печать высокая. Усл. печ. л. 19,7. Уч.-изд. л. 20,4. Тираж 25 000. Заказ № 906. С-14.

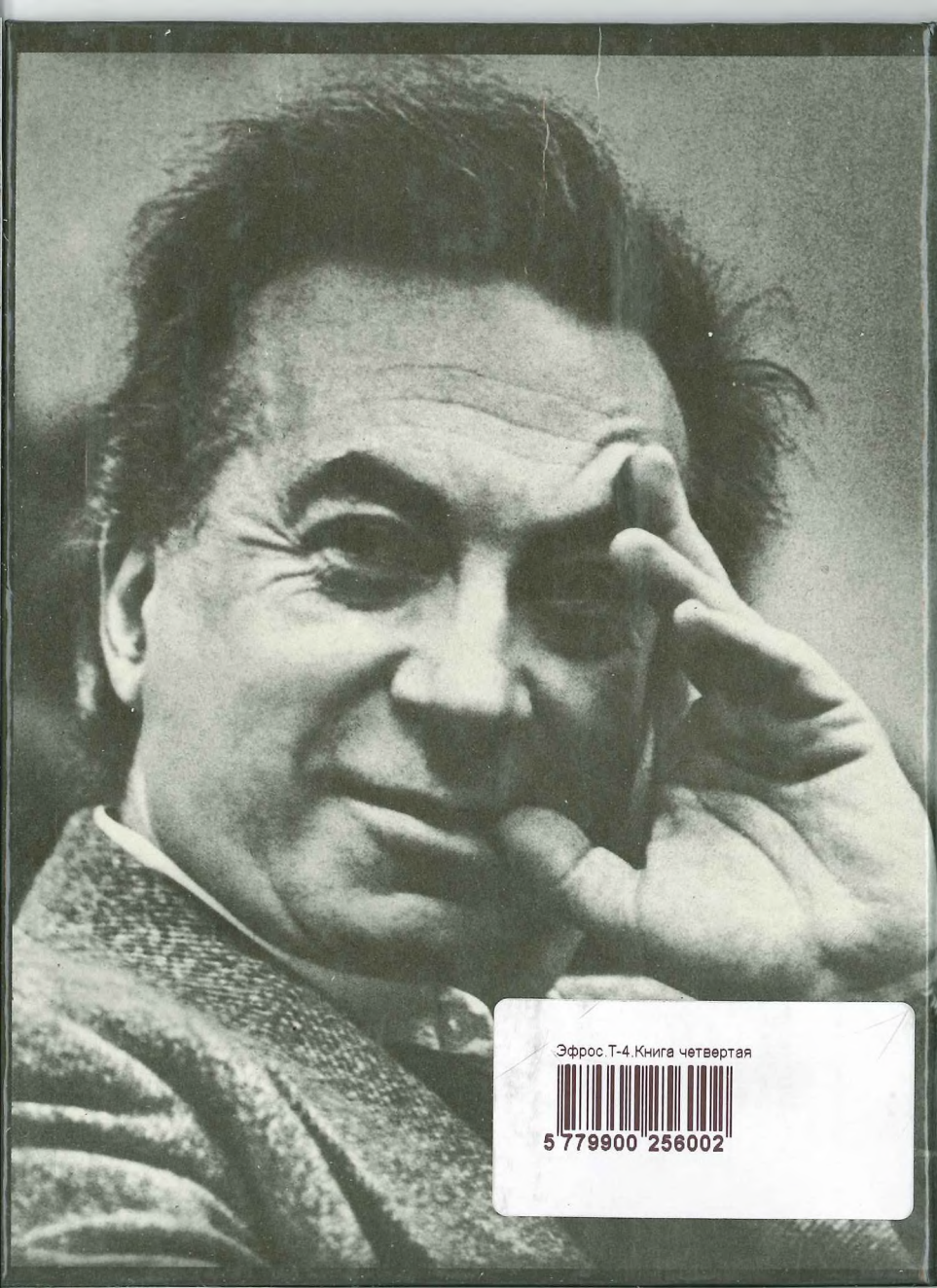
Издательство «Панас»
127018, Москва, Сушевский вал, 49.

Ордена Трудового Красного Знамени ПО «Детская книга» Мининформ-печати РФ. 127018, Москва, Сушевский вал, 49.

Отпечатано с фотополимерных форм «Целлофот»

Эфрос А. В.

Э 94 Книга четвертая.— М. 1993.—432 с.
ISBN 5—7799—0025—6



4

книга
четвертая

эфрос

Эфрос Т-4. Книга четвертая



5 779900 256002