

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

PLEASE RETURN WHEN FINISHED

RUSSIAN

LEW

**ИМЕНА
1972-1986**

MAR 21 2013



Арбузовская студия
Юбилей Мастера. 1983 год



Владимир Яхонтов



Еликонида Попова



Николай Симонов



Калтай Мухамеджанов, Чингиз Айтматов, Галина Волчек



Донатас Банионис



Наталя Крымова, Альгимантас Масюлис



Мария Бабанова



Ираклий Андроников



Михаил Туманишвили с учениками – артистами Тбилисского
Молодежного театра киноактера

Издание осуществлено при поддержке
Федерального Агентства по культуре и кинематографии
и Московского культурного центра АРТ МИФ

Н.Крымова. Имена.
Избранное в 3-х книгах

Автор проекта: *Н.М. Скегина*


Составители: *Н.Х. Исмаилова, Ю.Г. Фридштейн, В.Е. Шац*

Художник: *Д.А. Крымов*
Рецензент: *Е.Ю. Сидоров*

Дизайн: *Н.Ф. Клубника*
Технические редакторы: *Н.В. Воскресенская, Е.Ю. Лапенкова*
Верстка: *А.Е. Простов*

ISBN 5-89480-064-1

- © Трилистник, Москва, 2005
- © Д.А. Крымов, текст (правообладатель), оформление, 2005
- © М.И. Туровская, статьи (I, III книги), 2005

Отпечатано в ОАО Тверской полиграфкомбинат детской литературы. 
Заказ № 2102. Тираж 3 000 экз.

наталья
КРЫМОВА

имена
избранное
книга вторая
1972–1986



трилистник
москва
2005

ОГЛАВЛЕНИЕ

- 16 На юбилейном вечере Н.К. Симонова
- 22 В стране прекрасных актеров
- 46 Юрий Никулин
- 67 Восхождение к реальности
- 104 Что пережито...
- 110 «Царь Федор Иоаннович»
- 130 Паневежис — театр и кино
- 146 Человек в прошедшем времени
- 154 Из книги «Владимир Яхонтов»
- 185 Уметь помнить, уметь удивляться
- 190 Не святой колодец
- 214 Слагаемые диалога
- 218 Вместо легенды
- 228 Душа прозы
- 233 О Высоцком
- 260 Театр Арбузова
- 285 В чем секрет Андроникова
- 306 Индивидуальность критика и «театральный
интерьер 70-х годов»
- 315 Интонация Ермолинского
- 329 Учитель и его ученики
- 335 Последняя роль Бабановой
- 338 Головлевские проказники
- 344 Судьба одного актера
- 355 Мы все учились...
- 386 Когда нет слов
- 392 Адольф Шапиро

НА ЮБИЛЕЙНОМ ВЕЧЕРЕ Н.К. СИМОНОВА

2 декабря 1971 года в Ленинградском академическом театре драмы имени А.С. Пушкина отмечалось семидесятилетие Николая Симонова. Рассказать об этом вечере непросто — самым высоким словам надо вернуть их буквальный смысл.

«О художниках того разряда, к которым принадлежит Симонов, принято говорить — «большой художник». Быть может, за словом «большой» скрывается другое — великий, — и современники оставляют это слово где-то за кулисами произносимого ими то ли от нещедрости, то ли из скромности: гордость за кого-то из нашей среды ведь есть и наша собственная гордость, наше собственное признание...» — так в 1963 году начиналась статья Н.Берковского о Николае Симонове.

На юбилейном вечере было наконец произнесено — «великий артист», и это не прозвучало праздничным преувеличением и не показалось высокопарным.

Видимо, что-то изменилось за прошедшие десять лет — в нас, не в Симонове. Он на диво не изменился.

Но между ним и нами возникла какая-то дистанция, позволяющая произнести самые высокие слова. То, что Симонову важнее всего было сказать, он сказал давно, двадцать лет назад в «Живом труппе» и почти десять лет назад в ролях Сальери и Маттиаса Клаузена. Но то, что он сказал за прошедшие годы, не только не упало в своем значении, но, очевидно, возвысилось в огромной степени. Сегодня Симонов тот же и говорит то же самое — мы, очевидно, другие, когда его слушаем. И само его искусство, всегда казавшееся исключительным и потому как-то само собой исключавшееся из споров и сравнений, будто стоявшее в стороне, сегодня приобрело совсем особую ценность — не как аргумент в споре, а как уникальное и бесценное наше богатство.

Разумеется, ко всему можно привыкнуть. Знакомый ленинградский режиссер так остудил мое волнение в антракте: «Это вы, москвичи, ахааете. А мы, ленинградцы, привыкли, мы ведь часто его можем видеть...». Мне показалось, что этот режиссер не часто видит Симонова. Можно привыкнуть к городу, к его чудесам, к Медному всаднику, если каждый день проходить мимо. Но как один художник может «привыкнуть» к другому, который есть чудо, — это непонятно. Сальери не мог привыкнуть к Моцарту, Жуковский так и не привык к Пушкину. Только малоталантливые из актеров МХАТа в Станиславском видели привычное явление...

Вернемся, однако, к вечеру Николая Симонова. В первой его половине было так.

Стоя на огромной сцене «Александринки», освещенной мощными прожекторами, Ю.Толубеев произнес торжественную речь о Симонове. Потом свет погас, и в темноте голос по радио объявил, что сейчас будут сыграны две сцены из спектакля «Живой труп». В роли Федора Протасова — Симонов, в остальных ролях — участники премьеры 1950 года. И сцена вновь осветилась. Теперь в центре ее был хор цыган. Справа на диване, стоящем чуть боком, сидел человек, прикрыв лицо рукой.

Зал ждал юбиляра. Он готовился встретить его овацией — встрече этой был посвящен вечер. Симонов же готовился играть свою лучшую роль. И он уже давно не присутствовал здесь, весь был там, в мире своей роли, в мире Феди Протасова. И этот мир вдруг стеной встал между актером и залом. Возникла мгновенная пауза. Конечно, в этом поединке победил зал — он встал и устроил овацию.

Симонов какое-то время оставался в той же позе, потом быстро отнял руку от лица. Это было трудно забыть. Оно было обращено не в зал, а к партнерам. В нем были растерянность и даже гнев — короткий, тут же укрощенный. Юбиляру положено было встать. Он встал.

Овации все усиливались.

Он стоял, смотрел в зал, благодарил резкими кивками, словно подгоняя этот ритуал и сокращая его. Аплодисменты стихли не скоро — резко, сразу, — и актер занял прежнюю позу на диване. Но нет, не прежнюю, хотя и глаза опять прикрыл рукой. Он искал свое, Федора Протасова, место на сцене — опять изменил позу и сел чуть по-другому. Что-то было нарушено — он восстанавливал это нарушенное. Видимая из-под руки нижняя часть лица, губы, рука, закрывающая глаза, — все дрогнуло и изменилось. И еще раз он что-то перестроил — в себе самом и в нас. Чуть зашевелился на диване, затрепетали руки, плотнее сомкнулись губы. Тут запели цыгане, и песня повела его за собой.

Происходившее минуту назад было мучительно и непросто для артиста. Но какое наслаждение было наблюдать эту высокую муку! Великий актер на наших глазах уходил туда, в тот мир, где единственно он — хозяин, творец. Тайну этого ухода условия вечера нарушили. Странно, но, кажется, никто не предусмотрел этого нарушения. Мы видели непредусмотренное.

Зрители держали его аплодисментами, а он упрямо уходил, отходясь и отрекаясь, — от нас, от себя, и от этого красно-золотого торжественного зала, и от размеров огромной сцены, и от собственного юбилея. Все это — и себя, и нас, и масштабы сцены — он постепенно подчинял себе и преобразовывал в новое качество — на тот час, пока на сцене будет жить Федор Протасов.

В кино снят фильм «Живой труп» с участием Николая Симонова. Слава богу, запечатлена его игра. Больше того — если верно говорят, что Симонов играет неровно, кино ликвидирует неровности, там отбираются лучшие дубли и существует монтаж.

Но все дело в том, что искусство Симонова — искусство театрального актера в самом полном смысле этого слова. Оно поистине потрясает тогда, когда оно, живое, перед глазами. Никакое кино передать эту силу воздействия не может. Великие возможности кино в данном случае все разом оказываются ненужными. Более того — мешающими. Эту игру нельзя делить на кадры, и

нельзя от нее отрывать камеру. Ее вообще нельзя прерывать, как нельзя прерывать дыхание живого человека.

Есть игра актеров-профессионалов, лучшая или худшая. А есть, бывает (редко, как чудо) действительная жизнь человека на сцене, непредвиденная по своим нюансам, трепетно-неожиданная в переходах и переменах, подчиненная каким-то своим, сложным законам. Вероятно, до этих законов доискивался Станиславский, всматриваясь в игру Сальвини.

Они слились воедино — Федор Протасов и актер Симонов. Мы даже видели это слияние, и теперь их было не разделить. Актер (мы это тоже видели) взял на себя крест, который должен нести Протасов, и понес его.

На сцене пели цыгане. Они пели сначала одну песню, потом другую. Протасов слушал. Потом просил: «Ну, теперь «Не вечерняя». Его перебивали, говорили о постороннем; цыгане пели. Он слушал, а потом, переждав, опять просил: «Ну, теперь — «Не вечернюю». И когда Симонов странным, нервным и высоким голосом повторял эти слова (четыре раза он произносит свою просьбу) — замирало сердце.

Наконец запели «Не вечернюю».

Кажется, человек смертельно хотел пить. Не получая воды, он делал движения горлом, будто глотал, но воды все не было — ее будто проносили мимо. И вот наконец он утоляет мучившую его жажду. Вот она, вода, он пьет ее медленными глотками, сосредоточившись на этом всем телом, пьет жадно, долго, благодарно... То, как Симонов слушает песню, — момент радостный и печальный одновременно — печальный оттого, что он так недолог. Почему-то вспомнилось: «На свете счастья нет, но есть покой и воля». Вот в этих минутах — покой и воля.

— Очень оригинально, — говорит кто-то из присутствующих, когда пение закончилось.

— Не оригинально, а это настоящее... — перебивает Симонов, коротко и резко отводя пошлость чужих слов. Он сам, как

эта «Не вечерняя», *настоящий*, в окружении людей и явлений ненастоящих.

О роли Протасова в исполнении Симонова написано многое, добавить трудно. Поразительно то, что на вечере, где ему даны были две сцены, он фактически сыграл весь спектакль, то есть прожил всю историю Федя Протасова — не пунктиром обозначил, как это бывает в подобных случаях, а прожил в полную силу, не контролируя затрат.

Вторая сцена — у следователя — начинается с допроса Лизы, потом допрашивают Каренина, и лишь после этого входит Протасов. Он вошел в старом помятом костюме, шея обмотана шарфом. Остановился. Потом увидел Лизу и Каренина.

До его прихода на сцене много говорили — развивался сюжет пьесы, действующие лица вели диалог. Но вот оказалось, что бывает в театре другое — просто входит человек, стоит молча, вы на него из зала смотрите. И глаз не можете оторвать — так он прекрасен. В эти минуты нет ничего — ни сюжета, ни диалогов, есть только тишина и человек перед вами. А за его плечами — вся его жизнь, он принес ее сюда. Другие не приносят, а он принес. Какая-то щемящая душу доверчивость в этом.

Он увидел Лизу, Каренина — и весь задрожал. И его дрожь передалась вам, вы физически почувствовали весь ужас этой ситуации — в кабинете чиновника, циничного и любопытного, предстоит объяснять свою жизнь... И еще вы физически ощутили клетку — у цыган Федя на воле, а в кабинете следователя он в клетке. То, что в клетке лев, существо царственно великолепное, не делает происходящее менее страшным.

В клетке льву рано или поздно смерть. Симонов играет *раннюю* смерть — из жизни уходит, исключает себя из нее человек прекрасный физически и духовно.

Слова «высокий оптимизм трагедии» в данном случае тоже следует наполнить конкретным содержанием. Симонов играл человека, которого нельзя подчинить, нельзя замарать пошлостью.

Ему изо всех сил навязывают условия дурной, нечистой игры — он предпочитает не играть совсем, то есть совсем не жить.

Русская жизнь таких людей беспощадно из себя исключала. Но она же вопреки самой себе их и порождала — как знак каких-то совсем иных духовных возможностей нации. Нечто существенное держалось на этих людях, которые, кроме совестливости, и противопоставить порядку ничего не могли. И если говорить об оптимизме трагедии, — он в том, что эта душевная категория — совесть — при всей своей «бесплотности» оказывается реальнее и значительнее категорий, ей противостоящих. На своем юбилейном вечере Симонов рассказал об этом так, с такой силой и откровенностью, будто ему наконец дали рассказать самое важное. И страшно было за эту художническую откровенность, и радостно — радостно за человека вообще, за достоинство актерской профессии, за возможности Театра.

«Симонов прост, естественно прекрасен, его герои светятся сами собой, без привлеченных к их голове венцов», — сказано было в статье об актере девять лет назад. Все так и сегодня. Он никогда не нуждался в венцах, даже, кажется, играя Петра Первого. На юбилейном вечере, во второй его части, он вышел, как и положено юбиляру, при всех орденах и регалиях. Но замечательное было не в этом вполне заслуженном параде, а в том, что Симонов и тут, как всегда, был самим собой. И самый громкий парад, к нему обращенный, звучал словно в стороне от него. Вернее, это он был чуть в стороне от парада — естественно прекрасный человек и артист, самый живой среди молодых, самый красивый среди своих гостей.

В СТРАНЕ ПРЕКРАСНЫХ АКТЕРОВ

В Венгрии прекрасные актеры.

Прочитав по возвращении все, что написано нашими критиками о современном венгерском театре, я вижу, что не сказала ничего нового этими словами: в Венгрии прекрасные актеры. С одной стороны, это досадно, с другой — как-то спокойно: все говорят то же самое.

Условия десятидневного знакомства с неведомым театром (а венгерский театр действительно нам известен не много — в силу «языкового барьера» прежде всего) создают крайне напряженный ритм жизни. Ритм этот диктуется, во-первых, естественным любопытством, во-вторых, стремлением к профессиональной добросовестности, в-третьих, утопической идеей понять все или хотя бы самое главное. Десять дней кажутся вполне солидным сроком.

Но вот вам составляют так называемое «расписание» спектаклей. Что вы хотите посмотреть? Что вас интересует? Опера? Нет? Оперетта? Нет? Драма.

Кроме этого слова — «драма», вы поначалу ничего вразумительного не можете произнести. Это уже сейчас, после возвращения, прочитав все, что можно, и обдумав то, что было увидено, я уверенно и сразу скажу, что меня интересует в венгерском театре.

А пока мы сидим в редакции журнала «Синхаз» («Театр»), и очень милые его сотрудники, оставив свои дела, с готовностью выполняют долг гостеприимства. Они прислушиваются к вашим словам, стараясь понять ваши желания, — вы, в свою очередь, по выражениям их лиц стремитесь догадаться, куда и почему вам рекомендуют пойти.

На каждый вечер намечаются вначале два-три спектакля, из которых еще предстоит выбирать. Произносятся незнакомые имена и названия, вы нерешительно вносите свои коррективы: вы хо-

тели бы увидеть спектакли, которые сотрудники журнала показали бы своим друзьям. Вам обещают, что выбор будет именно таким. Некоторую твердость вы проявляете, когда присутствующий маститый коллега уверяет вас, что в таком-то спектакле достаточно посмотреть первое действие, а в таком-то — последнюю картину, нужно только заранее заказать такси...

То один, то другой значительный спектакль выпадает из списка — его нет в репертуаре этих десяти дней. Вы не увидите лучших работ Кароя Казимира, из спектаклей Тамаша Майора можно посмотреть только старую постановку «Трагедии человека», в один вечер сталкиваются три спектакля, и надо выбирать один, а завтра, кроме елизаветинской «дошекспировской» пьесы и детективов, смотреть нечего; и т.д. и т.п. Репертуарные рамки на глазах сжимаются, диктуют свое, десять дней уже не кажутся большим сроком, и вы сознаете, что все понять — невозможно и даже «самое главное» — весьма трудно.

Потом вы идете в театр. То, что именуется «языковым барьером», в Венгрии ощущаешь сразу, как нигде. Зависимость от переводчика угнетает, пока на каком-то спектакле под напором каких-то неизвестных сил этот барьер вдруг не рушится — его, очевидно, сокрушает Искусство, и вы испытываете при этом ни с чем не сравнимое удовольствие. Впрочем, назавтра, в другом театре барьер стоит как ни в чем не бывало, и вы опять, вызывая косые взгляды соседей, то и дело тихонько подталкиваете переводчика и умоляете его переводить.

Так проходят десять дней. К последнему дню вам кажется, что ничего толком не увидено, ничего не понято, главное, конечно, упущено, — и вас охватывает паника. В этот момент лучший выход — уехать, тем более что иного выхода и нет.

Пройдет время, однако, и как-то само собой из хаоса впечатлений отсеется и останется главное. Забудется второстепенное или то, что осталось непонятным, закрытым.

Запомнились актеры. Из тех слагаемых, которые составляют театр, об актерах можно было и в этих условиях судить с полной

уверенностью. В этом смысле в Венгрии не было пустых спектаклей, плохих театров — каждый спектакль приносил свое открытие и предоставлял повод для размышлений. Мне казалось, что я каждый вечер знакомлюсь с интереснейшим человеком, а то и с несколькими сразу. Этот хоровод живых лиц и судеб последовал за мной и потребовал по возвращении всмотреться в него повнимательнее...

В прибалтийских кафе — в Таллине, в Риге — можно увидеть этот тип пожилых женщин. Они часами сидят за чашечкой кофе. Фетровая шляпа неопределенного цвета, аккуратный перманент седых волос, вместительная сумка на стуле рядом. Иногда из сумки тянется шерстяная нитка, в руках спицы. Иногда женщин две, они беседуют, и тогда рядом две фетровые шляпы, две сумки, на столе — две чашки кофе и, может быть, две рюмки. Вы, как всегда, торопитесь, они — нет.

В первый же вечер в Будапеште я увидела на сцене такую женщину, спектакль о ней. Пьеса называется «Игра в кошки», автор — Иштван Эркенъ. Это было первое — и сильное — впечатление от венгерского театра. Человеческая жизнь — жизнь одного человека, не прикрашенная никакой театральной праздничностью, развернулась на сцене во всех своих деталях, смешных и грустных. Будто, выйдя из такого кафе, вы не побежали по своим делам, а терпеливо подождали, пока ваша соседка расплатится за свой кофе, вышли сразу за ней на улицу и последовали дальше, туда, куда каждый день возвращается она.

Спектакль начинается с того, что она вернулась домой. Ее зовут Эржебет, она живет одна. Старая комната, темная старая мебель: венские стулья, деревянная вешалка, вытертый ковер на тахте. Хозяйка со всем этим срослась, она сама — как венский стул, или вешалка, или старая, вне моды, сумка в ее руках. Нет интереса к вещам, к перемене их. Модерн — это где-то за окнами, далеко, тут нет в нем потребности. Да и возможностей нет, должно быть. Вообще нет вкуса к устройству, к уюту.

Она входит в комнату, снимает ботинки, надевает войлочные разношенные тапки. Долго не снимает шляпу, некрасиво обтягивающую голову. Ноги устали — об этом она думала еще на лестнице — видно, что думала. Про шляпу она не помнила. Она вообще забывчива, сосредоточивается на чем-то, что ее занимает, остальное бросает на полпути. Во втором действии, когда ее оставит старый и единственный друг, когда горький вкус измены вдруг исказит и состарит ее лицо, она, придя с улицы, снимет один ботинок, про другой забудет, и так — одна нога в тапке, другая в ботинке — опять выйдет на улицу. Пойдет в чужой дом, убедится, что человек, которого она любила, обманул ее, вытерпит унижительный разговор с его матерью (с ужасом вглядываясь в лицо этой старухи), вернется и примет ту дозу снотворного, от которой, как она думает, не просыпаются. И вы в зале будете следить за этими действиями, забыв, что у нее на одной ноге ботинок, а на другой — тапок, забыв, что она вообще чудачка и что в первой половине спектакля было много смешного.

Причудливым образом сочетаются в одном человеке застенчивость и агрессия, такт и вульгарность, беззащитность и упрямство, горький опят и стародевическая наивность, дух нафталина и экстравагантность. Но над всем этим торжествует живая человеческая душа. Потому Мария Шуйок безбоязненно и подробно играет все это — и быт, и старческие привычки, и странно молодой темперамент, и безвкусицу, и нафталин. Она играет, зная, что из гадкого утенка на глазах у зрителей не появится прекрасный лебедь, не будет этого эффекта — и нечего на него рассчитывать. Расчет тут в другом — на другое понимание прекрасного.

Это спектакль об одиночестве, точнее, о сопротивлении человека одиночеству. И это сопротивление столь мужественно, что в самой сердцевине горького рассказа — нечто победное, неодолимое.

«Взволнованный диспут двух пожилых женщин друг с другом и с жизнью» — так один из критиков определил пьесу, так же

можно сказать и про спектакль; при всем обилии бытовых подробностей это спектакль не бытовой, скорее философский. Вторая его героиня сидит в кресле-каталке у самой рампы и не меняет этого своего положения вплоть до финала. Седая аккуратная прическа; ухоженные старческие руки спокойно на коленях; плед прикрывает неподвижные ноги. Это младшая сестра Эржебет. Старшая живет в Будапеште, младшая — в Мюнхене. Они переписываются и разговаривают по телефону. — текст пьесы, собственно, есть инсценированные письма и разговоры. Мюнхенская сестра слушает, задумчиво глядя в зал. Она совершенно не понимает жизнь старшей, иногда пытается вмешаться, зовет ее к себе: ты там стала какой-то прислугой, а здесь все благоустроено... Эржебет взрывается: «Ты хочешь, чтобы я была прислугой у тебя?!».

Вступают в спор разные уклады жизни, разные судьбы. Одна жизнь — налаженная, добропорядочная, вся — в прошлом. Жизнь-воспоминание, жизнь с осязаемым запахом тлена. Другая — сумбурная, трудная, но — живая.

Младшая сестра весь спектакль, до финала, неподвижна в своем кресле. Старшая — вся на ходу, в быстрых действиях. Ее движения иногда крайне нескладны, поступки неразумны. Но этой беспорядочной активности противостоит лишь неживой душевный покой другой сестры и унылая — до тошноты — разумность дочери и ее мужа. Это младшее поколение появляется в сцене традиционного воскресного обеда, безрадостнее которого трудно что-либо вообразить. Дочь, не поднимая головы, учит английский (знание языка повышает зарплату), муж читает медицинский справочник. Детей, разумеется, нет, еще не обеспечен базис, — видно, как его деловито обеспечивают. И хотя за этим столом Эржебет ведет себя вполне пристойно и все ее желания сводятся к тому, чтобы хоть кто-то обратил внимание на ее новую прическу и светлые туфли, она сама по себе уже есть нарушение этой обеденной, деловитой пристойности.

Эржебет без спросу берет у дочери платье (она пойдет со своим другом в ресторан, ей так хочется праздника!), платье оказывается чужим, она залила его вином, разражается скандал. Дочь во всем права — не надо брать чужие вещи, не к лицу бегать по ресторанам в таком возрасте и т.д. и т.п., — она выговаривает все это матери, глядя на нее ледяными глазами и дрожа от гнева. Но, слушая этот скандал и рассматривая из зрительного зала злополучное испорченное платье, я ловлю себя на чувстве какого-то недоброго триумфа и вспоминаю, что оно уже было когда-то испытано, — тоже в театре, тоже в момент семейной ссоры на сцене. Помните: сначала с трудом доставали мебель — письменный стол, сервант, — а потом мальчик случайно заливал этот роскошный стол чернилами. Помните еще — бережная рука хозяйки серванта выбрасывала за окно аквариум с рыбками, и, казалось, не будет выхода мальчишескому отчаянию, но потом, когда от удара саблей во все стороны полетели щепки от серванта, вот тогда и было испытано чувство подобного удовлетворения, торжества над «разумностью», будь она неладна, над деловитой и холодной хваткой...

Обаяние спектакля в том, что, погружаясь как будто бы в быт, он извлекает оттуда и воспроизводит не мещанскую натуру и не мещанский уклад жизни, а тот характер и то весьма скромное и трудное человеческое бытие, которые мещанству, в частности современному, противостоят и по сути своей уже враждебны.

В поединке со старостью Эржебет терпит поражение. Слишком силен враг, с которым она пустилась в драку. В финале, придя домой, она что-то сыплет в большую чашку и, задумавшись, долго и громко мешает ложкой. Потом выпивает и укладывается, вытянув ноги, на тахту. Последний короткий репортаж сестре — о собственных похоронах, — и счеты с жизнью покончены.

Но она все делает нескладно — не рассчитала и дозу снотворного. Очнувшись, она с изумлением видит около своей тахты кресло-каталку, а в нем — младшую сестру из Мюнхена! Добрая соседка-шляпница, испуганная странным поведением Эржебет

(та громко разговаривала сама с собой, вышвырнула в мусоропровод блины и т.д.), вызвала сестру. Удивительно играет Мария Шуйок возвращение Эржебет к жизни, из которой уходит добровольно, право же, не в ее натуре. Она оживает мгновенно и к своим чудачествам обращается с той же энергией, будто отдохнув. Счастье от встречи с родным человеком переполняет ее, она не знает, чем посмешить и обрадовать сестру, и вот вместе с соседкой-шляпницей они показывают гостю из Мюнхена свою любимую игру в кошки. Это так смешно! Все трое хохочут до упаду, до слез, пока седая дама в каталке, изнемогая от смеха, не признается, что не удержалась... она не привыкла так смеяться... она никогда так не смеялась!..

Ах, как тонко и мужественно играют эту пьесу актеры! Кажется, проще простого превратить ее в легкую комедию. Стоит представить себе труппу, где годами наработан этот легкий, веселый, чисто театральный стиль игры, где истосковались по ролям опытные немолдые актрисы, — и спектакль готов, и успех у публики готов тоже. Но тут совсем другой спектакль и другой стиль игры. Актеры умеют играть разнообразный человеческий опыт. Автору пьесы, оказывается, это очень важно, какой опыт за персонажем стоит, потому что экстравагантно-комедийный пласт — это лишь поверхность пьесы, а природа ее — иная и иного умения от актеров требует.

Актеры умеют играть человеческий опыт. Он им интересен. Я потом не раз встречалась в Венгрии с этим замечательным актерским даром. У спектаклей, которые по сюжету — легкая комедия, оказывались крепкие, глубокие корни. Они уходили в основательный, крепкий уклад жизни, в способ людей мыслить, в прошлое, в существенную — уже не театральную — почву. И «легкие» ситуации наполнялись изнутри таким живым содержанием, получали такое неожиданное и серьезное оправдание, что и пьеса, и спектакль приобретали иной вес.

Мне показалось примечательным, однако, что, несмотря на популярность, которую приобрел Иштван Эркенъ после всех экра-

низаций и инсценировок романа «Тоот, другие и майор», новую его пьесу открыли в провинции — будапештские театры ее не оценили. Режиссер Габор Секей поставил ее у себя, в городе Сольноке, и ввиду огромного успеха спектакля был приглашен в Будапешт, ухитрившись, кажется, взять с собой некоторых актеров. Сегодня «Игра в кошки» — общепризнанное событие в будапештской театральной жизни. Театральные журналы печатают многочисленные фотографии Марии Шуйок в этой пьесе, критики спорят о жанровой природе спектакля. Имя режиссера не звучало до сих пор в ряду известных. Вероятно, надо его теперь запомнить: Габор Секей. Или, как принято говорить в Венгрии, Секей Габор.

Правда, на иные спектакли как ни смотри, не увидишь больше того, что тебе сразу с обаятельным и изящным простодушием скажут актеры. Что они говорят, то — буквально — и надо слушать, не искать глубокого смысла. Смысл в том, что уж очень хорошо говорят, то есть изящно играют. На нашей сегодняшней сцене, например, трудно вообразить себе блестяще разыгранную пьесу Скриба. Ни Скриба, ни блеска не увидишь, — когда сам жанр комедии такого рода отсутствует, цветения во всяком случае не дает. А в Венгрии у этого жанра основательные традиции, и блеск, и ветераны, и звезды — тут все есть.

«Телохранитель» Ференца Мольнара в театре Виг (Виг — означает «веселый») во имя такого блеска поставлен. В главных ролях Иван Дарваш и Ева Руткаи — звезды, любимцы публики. Стоит отметить, может быть, что отношение к актеру в Венгрии полно нежной признательности. Я не знаю, в чем тут дело, — в традициях, в особой любви к театру, в складе национального характера? А может, все дело в небольших размерах страны, в том, что актерская слава не растворяется в пространстве, все как на ладони? Так или иначе, я видела однажды, как Иван Дарваш шел по улице Будапешта и как на этот проход вокруг реагировали. Актера несли волны зрительского обожания. В каждом прохожем встрепенулся

зритель — и оглянулся, и улыбнулся... Легкие водовороты внимания возникали на этом пути, не мешая, даже как-то помогая артисту, художнику, идти по городу. В «Телохранителе» Иван Дарваш играет такого же знаменитого артиста, к которому (в этом вся драма) после шести месяцев совместной жизни внезапно охладела жена, тоже актриса. Жена томится, часто смотрит в окно, задумчиво играет Шопена — муж гадает, в чем дело. Поняв в итоге, по какому герою тоскует жена, он является перед ней в гриме и в ослепительном бело-красно-золотом офицерском мундире. Муж получил порцию нежности, предназначавшуюся кому-то другому, — другого смысла в итоге пьесы нет, и актеры прекрасно понимают, что играть надо только то, что в пьесе есть. Само по себе появление на сцене Ивана Дарваша и Евы Руткаи, их диалог — враждебный, любовный, нейтральный, какой угодно — одно удовольствие для публики. Кажется, Дарваш, уходя со сцены, спиной чувствует момент, когда вслед ему вспыхнут аплодисменты, и они вспыхивают, разумеется. Вот герой по ходу действия о чем-то восторженно спрашивает жену. Ева Руткаи (жена) с деланным безразличием ему отвечает. Пустячный обмен репликами, но это уже мастерами сыгранное сценическое мгновение. Дарваш еще спрашивает, уже по-новому окрасив подозрительность мужа, — Руткаи отвечает, чуть иначе оттенив томление жены. Диалог ведется, как виртуозная игра в теннис...

Это был единственный спектакль из всех, увиденных в Венгрии, на котором актеры выходили кланяться после каждого акта, как в добрые старые времена, когда Скриба сменял Лабиш, Лабиша — Сарду и т.д. Спектакль был завершен в своем стиле с начала и до конца.

Мне не повезло, однако, с этим «Телохранителем» и его стилем — я видела «Телохранителя» утром, в воскресенье.

А это очень вечерний спектакль. Уж если театр — развлечение, то вечером, никак не утром! И Дарваш в красно-золотом мундире, и Ева Руткаи, играющая Шопена, и их изящные распри, и гра-

циозный флирт — все требовало вечерних огней и вечернего настроения, и все тускнело утром. Спектакль шел чуть замедленнее, зрители реагировали чуть меньше, — оставалось догадываться, каким это зрелище бывает в другой час. Ведь, если бокал шампанского долго стоит на столе, пригубив его, вы все-таки догадаетесь, что это — шампанское.

Пьеса Ф.Мольнара не рассчитана на других актеров, кроме премьеров. Остальные должны только подыгрывать. Так когда-то пьесы писались, так «Телохранитель» и играется. И не было бы к нему ни малейших претензий, если бы не одно, опять-таки случайное, обстоятельство. Ведь делом случая было то, что накануне я смотрела «Игру в кошки». И вот в пьесе Мольнара вдруг показался странно знакомым голос немолодой актрисы, играющей роль матери, которая что-то вносит, уносит, приказывает служанке и помогает одеваться героине. Не сразу, но я узнала: это была Мария Шуйок. Ну конечно, ведь Пештский театр — это филиал театра Виг, значит, одна труппа, хотя и разные сцены. Значит, вчера она играла Эржебет, а сегодня эту мать. Резкие интонации актрисы теперь, мне показалось, выпадали из общего стиля, претендовали на какой-то характер, какой-то смысл, — но характера в роли не было, а главное, не должно было быть. И этому его отсутствию актриса обязана была подчинить себя. В изящном и ни на что, кроме изящества, не претендующем сценическом стиле вдруг приоткрылась какая-то недобрая, опустошающая сила. Грех критиковать в «Телохранителе» таких мастеров, как Дарваш и Руткаи, — они шутя справляются с пьесой, — но опустошение, произведенное стилем спектакля в другой актерской душе, очевидно. Хотя, вероятно, если бы не «Игра в кошки», мне и в голову не пришло бы думать об этом.

Уровнем актерской техники в наше техническое время удивить трудно, в Венгрии тем более. Здесь техническое совершенство — долг вежливости исполнителя перед публикой и перед авто-

ром. Мне не приходилось видеть в венгерском театре профессионально слабых, неуверенных в себе исполнителей. Редким исключением остался в памяти молодой артист, который хоть и играл в спектакле главную роль, но, как в плохом драмкружке, решительно не знал, что с этой ролью делать. Я могу сказать с уверенностью: когда такое увидишь на венгерской сцене, причину ищи в режиссуре. Только в том случае, когда режиссер потерпел явное фиаско, запутался сам и запутал актера, тогда актер может растеряться. В других случаях он выберется сам и еще режиссера за собой вытянет, этот прекрасный, активный, живой артист.

Спектакль «Убийцы в тумане» был похож на корабль, без всякого управления выпущенный в открытое море. Более опытные матросы кое-как сговорились, взяли за весла и поплыли, хотя еще и споря о цели. А молодой матрос потерялся вконец, не слыша команды. Спектакль являл собой конфликт актерского профессионализма и невнятной режиссуры. Как в тумане мелькали актерские индивидуальности — намекали на свое присутствие и опять исчезали. Мелькнуло мягкое и умное лицо Ференца Каллаи, но совершенно невозможно было предположить, что одно из сильнейших последующих впечатлений связано с ним.

Но еще одно исключение было в этом поучительном спектакле, и о нем стоит рассказать подробнее. В пьесе речь идет о том, как супруга знатного и богатого горожанина, будучи влюблена в другого, молодого и небогатого, пытается с помощью наемных убийц убрать с дороги мужа. И вот на фоне всеобщей жанровой разноголосицы и смыслового разнобоя одна роль (молодого убийцы) оказалась придуманной и выстроенной с начала до конца.

Это был совершенно неожиданный трогательно-нерешительный убийца. Готовность, с которой он брал деньги за предстоящее убийство, никак не соответствовала полной его внутренней неподготовленности к такому делу. Само это «мокрое» дело оказывалось полным препятствием. В пьесе — препятствия сюжетного порядка, но на сцене в человеке каждый раз возникали преграды

внутренние, разнообразные и неожиданные. Ведь это действительно непросто, черт возьми, — убить человека! Легко сказать! Взять деньги — просто, почему не взять, согласиться с тем, кто тебя уговаривает, — еще проще, почему не согласиться! Но убить — э, нет! На этой простодушной логике строилась вся роль — актер буквально указывал постановщику, как эту наивную, «кровоую» драму сегодня можно поставить. Он один владел секретом жанра, и потому ему было легко и удобно на сцене. Не расстраиваясь от малого количества текста, он разрабатывал какую-то забавную пантомиму, с величайшим удовольствием играл ее, но ничуть не премьерствовал при этом, воплощая собой такт и скромность. Это был редкий случай совершенно самостоятельного актерского существования на сцене, продуманный и цельный мини-замысел, невольно противостоящий всему окружающему.

Молодого убийцу играл Иштван Иглоди. Что и говорить, мне гораздо интереснее было бы увидеть его в роли князя Мышкина — мне рассказали, с каким успехом он играл в инсценировке романа Достоевского на сцене и телеэкране. Но что-то «мышкинское», как ни парадоксально, мелькнуло в том злосчастном бродяге-убийце — наивное внимание к собеседнику, радостное согласие с ним, полная невозможность совершить насилие. Все это, разумеется, в скромных рамках роли, лишенной психологической нагрузки, в плане простодушной трагикомедии. Но до чего приятно бывает увидеть актера, который всей душой к этой нагрузке тяготеет! Не тяготится ею, а к ней тянется, не сбрасывает ее с плеч, а, наоборот, легко сбивает чувствует с этой ношей. Чем она весомее тем ему легче.

Выяснилось, что Иштван Иглоди еще и режиссер. Я увидела два спектакля, им поставленных. Судя по ним, вторая профессия Иглоди не определяется той «тягой к режиссуре», которая сбивает сегодня с толку многих талантливых актеров, не находящих возможности «выразить себя» полностью в актерском деле. Иглоди-актер и Иглоди-режиссер похожи. Оба тактичны, оба знают цену общей идее спектакля, оба чувствуют, насколько эту идею может

возвысить и развить именно актер. Если верно, что талант — это чувство меры, то оба талантливы в равной степени в двух совершенно разных сферах театра. Именно чувством меры определяется вся режиссура в спектакле «Последний пылкий влюбленный» (американский драматург Нил Саймон). Я, например, не взялась бы за обстоятельный пересказ содержания пьесы, опасаясь, что он прозвучит несколько легкомысленно. В спектакле же все покрывается обаянием живых характеров. Действительно, стоит ли подробно пересказывать эпопею скромного хозяина рыбного рестораника, решившего на двадцать третьем году супружеской жизни испытать «свободную любовь», раз уж об этой любви говорят все вокруг? Он приглашает в квартиру своей мамы (мамы, конечно, нет дома) разных женщин, каждый раз уповая на то, что тут-то и произойдет с ним некое чудо открытия. Но у всех женщин оказываются свои столь сложные заботы и хлопоты, что идея сладкой жизни остается нереализованной. Я думаю, что по этому адаптированному пересказу понятно, какой «лихой» сверхкассовый спектакль тут можно было соорудить. Так вот, Иштван Иглоди поставил нечто другое, хотя было бы ханжеством не отметить кассовый успех. Режиссерское чувство такта и, если можно так сказать, ненавязчивая, но точная социальная мысль уберегли спектакль от бульварного налета.

Рассказывается смешная и чуть грустная история о человеке, который захвачен вихрем сексуальной пропаганды, но по природе своей не имеет ни малейшей склонности к тому, что вокруг пропагандируется. Идея обязательной «сладкой жизни» рождена не им, помимо него и к его собственной, личной природе никакого отношения не имеет. Но в этой идее хозяин рыбного ресторана вдруг усмотрел ту самую ему не очень ясную туманно-заманчивую иллюзию свободы, о которой уже и думать забыл, и вот — вспомнил! На сцене всего четыре человека и обстановка одной стандартной комнаты. Но этот крошечный мирок — модель общества, в котором сфера морали представляет собой нечто чудо-

вишно хаотичное. Ни один из четверых не переступает порог этой квартиры с ясным пониманием того, зачем он здесь оказался. Всем без исключения тут плохо, а хуже всех герою, потому что, чем решительнее он пытается вступить на путь «свободы», тем нелепее все оборачивается. «Свободе» мешает, во-первых, неистребимый запах рыбы — в ресторане приходится открывать рыбные консервы. Он смертельно стесняется этого запаха, вступает с ним в яростное и тайное сражение. (Этот поединок с невидимым врагом актер проводит как ряд блистательных этюдов.) Во-вторых, «сладкая жизнь» ошеломляет его открытиями, каждое из которых требует новой мобилизации сил. Например, певичка из ревю, войдя в комнату, вялым жестом стаскивает с головы парик. Боже, что это?! Волосы или головной убор? Обдумав происходящее, он, как галантный хозяин, принимает парик и несет его в переднюю, к шляпам... Ференц Бешшенеи играет человека, который сидел в своем доме как в коконе, досидел до седых волос, выпорхнул и теперь изо всех сил пытается сориентироваться в том, что все называют «настоящей жизнью».

Но смысловая кульминация спектакля, его, так сказать, оборотная, серьезная сторона — третье действие, когда, вконец отчаявшись, герой приглашает на свидание подругу своей жены, даму, склонную к самоанализу и интеллектуальной тирании. Оба — в состоянии шока. Он — от собственной дерзости, она — от того, что пришла сюда. Возникает третий по счету, но уже трагикомический дуэт. Ференц Бешшенеи играет «последний шанс» так, будто на карте — жизнь. Магда Кохут, которую накануне, в пьесе Мадача «Моисей», я видела в трагической роли, здесь, почти не меняя трагической многозначительности облика, обнаруживает колоссальное чувство юмора и тонкое знание женской психологии (качество, не всегда присущее актрисам). Обоюдное потрясение кончается тем, что два человека, много лет друг друга знающие и теперь связанные какой-то дикой ситуацией, начинают наперебой исповедоваться друг другу. Они лихорадочно вывали-

вают друг на друга все свои беды, мучительные проблемы, бытовые драмы и тайные помыслы — весь груз, тщательно скрываемый укладом обывательской жизни. Кажется, что они только за этим и встретились здесь — освободиться от этого груза вопросов и проблем. (— Почему все вокруг кричат о свободе секса? — Где она?! — Кто понимает что-нибудь в этом безумном мире? — Может быть, нормальных людей вообще не существует? — Как, совсем нет порядочных людей? Какой ужас, не может быть! — А ты знаешь хоть одного? — Знаю! — Кто, назови! Он (торжествуя): — Моя жена! — А еще хотя бы одного! Он (с пафосом): — Кеннеди! — Это все?! Он (в полном отчаянии, кричит): — Христос!!!).

Последнее, под финал, открытие: оказывается, можно позвонить по телефону к себе домой и, уже не испытывая необходимости врать, просто поговорить с женой, спросить, как дела и неожиданно для самого себя ее, жену, позвать сюда... Утомленный пыткой, которую сам себе устроил, скромный рыбороторговец так и поступает, и это, по-видимому, примиряет его с действительностью.

Пьесу Нила Саймона актеры с помощью режиссера поднимают, нечто человечески существенное из нее извлекают. Второй спектакль в постановке Иштвана Иглоди (в филиале Национального — Театре имени Йожефа Катона) оказался едва ли не самым ярким примером подобного театрального могущества.

Спектакль называется «Дохлые мины», автор пьесы Иштван Чурка. Может быть, существует более благозвучный перевод названия, но в Будапеште на нем настаивали, и смысл пьесы оно передает точно: «дохлые мины» — то есть разминированные, сейчас безопасные.

В палате привилегированной психиатрической клиники двое: частник, не выдержавший потери своего частного могущества, и недавно снятый с высокого поста чиновник, чьи представления о роли собственной личности в государстве роковым образом разошлись с укладом нового государства. По случайному совпадению именно этот начальник в свое время не дал частнику разрешения

торговать блинчиками на Балатоне. Смертельные враги в прошлом оказываются соседями по койкам в настоящем. Юмор в том, что ни тот, ни другой с потерей «положения» примириться не может и, как в известном анекдоте, себя, конечно же, считает здоровым, а соседа, вне всяких сомнений, больным. (Театральный критик газеты «Непсабадшаг» Петер Мольнар Гал говорит, что понятный венграм термин «будапештский анекдот» многое объясняет в природе таких пьес, как «Тоот, другие и майор», «Дохлые мины», «Игра в кошки». Речь, видимо, идет о специфическом юморе, городском фольклоре, питающем литературу.)

Итак, палата сияет стерильной, казенной белизной. Белоснежный кафель над умывальником, матовый блеск линолеума на полу, мягкий свет в коридоре. Предлагаемые обстоятельства «анекдота» воссозданы с натуралистическим правдоподобием — в этом стиль и особый юмор спектакля. Не занятые больничными процедурами двое больных выясняют отношения, которые не выяснили в «той» жизни. И чем яростнее их ненависть друг к другу, чем нелепее притязания на права, тем неукоснительнее белизна больничного кафеля, тем спокойнее умиротворяющий свет в коридоре. Частника играет блестящий актер Тамаш Майор. (Он и известный режиссер, кроме того.) То, что можно назвать «социальным юмором», одерживает победу в его исполнении. Этот частник понятен, даже когда спит. Он спит, обессиленный собственной дьявольской изворотливостью. И хотя крах идеи частной торговли для него равносителен потере рассудка, проснувшись на больничной койке, он снова полон энергии и проектов.

Затрудняюсь определить этот стиль игры. С одной стороны, он очень напоминает ту степень актерского совершенства, которую мы когда-то видели в неореалистических фильмах, где играли Де Филиппо и Де Сика. Все приметы реализма налицо. Но если правда, что «огромное, всеисчерпывающее до преувеличенности внутреннее содержание» — признак гротеска, то это, безусловно, гротеск. Майор ухитрился сыграть всех частников сразу — в одном,

иссохшем, прожорливом и неутомимом. В его глазах, кажется, вековой опыт частной торговли. Он связан с историей и потому несколько утомлен. Его сосед — как новорожденное дитя, а этот внутренне — многоопытный старец. Понять природу этого социального типа Майор позволяет в любых его проявлениях — как сидит, как спит, как ест. Социальное так во все это проникло и изнутри собой заполнило, что самые элементарные физические движения выглядят чуть ли не символом. О, как он ест, этот невыразимо тощий человек! Еды много, в больнице хорошо кормят, и родственники еду несут, но этого накормить невозможно, он не в состоянии выпустить из рук свое, будь то крылышко цыпленка или торговый прилавок. Он никогда не насытится (прорва — есть такое точное слово), фанатик частной торговли и собственного желудка.

Частник — ветеран в клинике. Нового больного приводят на наших глазах. Ференц Каллаи играет переход из «той» жизни в эту, больничную. В той он занимал пост, в этой — койку. Его только что переодели в больничную пижаму, но кепку он не снял, не пожелал снять, и так в палате и появляется — в пижаме, в шлепанцах на босу ногу и в кепке. Так и усаживается на кровать (ноги до пола не достают) и погружается в недобрую и деловую задумчивость. Каллаи, как и Майор, виртуозно разрабатывает физическую линию роли. Переход определенного социального типа в условия больницы он играет, если можно так сказать, всем телом. Он живет всем телом, как бы в двух измерениях. Неповоротливо-носорожья властная повадка, многозначительная деловитость, упрямо не снятая кепка — это он еще там, вне больницы; жалкие босые ноги, потерянные глаза — это он уже тут. По ходу спектакля он так, двойственно, и будет существовать: с соседом своим то в яростной (классовой) вражде, то в больничном насильственном мире, сам — то в здравом («начальственном») рассудке, то в явном (опять же «начальственном») помрачении. Как частник никогда не примирится с потерей «инициативы», так этот, второй, никогда не поймет, почему его лишили власти. И вдруг ста-

новится понятным некая общность между ними: они оба — частники, оба жалкие, безумные собственники, только один помешался на служебном стуле, а другой — на торговле блинчиками. Оба, к счастью, бывшие. Дохлые мины.

Спектакль идет под сплошной хохот в зале. Меня предупредили, что нужен будет синхронный перевод, иначе я не пойму многих нюансов. Моя переводчица старалась изо всех сил, но временами и ее душил хохот, и она про меня забывала. Я говорю это не в укор ей, а в похвалу спектаклю. Что же касается «языкового барьера», то это был тот самый случай, когда барьер рухнул, — так безошибочно, последовательно, с такой виртуозной легкостью играли актеры, так совершенен был пластический рисунок. Произошло это на спектакле, где не использовалась ни пантомима, ни другие наглядно-выразительные театральные формы. Только два актера и скупое пространство палаты с двумя койками — как площадка для мизансцен. Между прочим, Станиславский мысль о гротеске продолжает словами: «Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определен и ясен». Если придется когда-нибудь еще раз попасть в Венгрию, я сразу спрошу, что идет из спектаклей Иштвана Иглоди.

В Венгрии было двадцать четыре театра. Еще один был создан два года назад, его назвали Двадцать пятым. Он не похож на другие театры Будапешта; другие рядом с ним, напротив, обнаруживают между собой сходство. Когда в солидную компанию попадает семнадцатилетний юнец, взрослые люди сплываются — не враждебно, скорее бессознательно, — ища опору друг в друге. Так и тут. К Двадцать пятому в театральных кругах относятся сдержанно. Присматриваются, сплотившись.

Критики дружно советуют идти смотреть. Напоминают о билетах, с билетами там трудно, надо заказать заранее. Я пробую расспросить, что за театр. В ответ меня спрашивают почему-то, видела ли я фильмы Миклоша Янчо. Нет, не видела. Жаль. Про-

износятся слова «эксперимент», «модерн» — кем-то скептически, другими уважительно, третьими с восхищением. Спектакль «Яростные ветры» поставлен Янчо по одноименному фильму.

— Текста там мало, но необходим точный перевод, иначе ничего не поймете, там все дело в тонкостях венгерской истории...

— Перевод вообще не нужен, смело идите без переводчика. Все поймете и так. Для Янчо текст не важен. Тут все в ритме, в движениях. Смотрите на лица актеров, когда они поют, и все поймете...

Из разноречивых напутствий можно было уяснить одно: впечатлений привычных — не будет. Ориентироваться предстоит в чем-то совсем новом.

Признаться, я волновалась, ведь потом, конечно, спросят: ну, как вам Двадцать пятый театр? А если я ничего не пойму? Или, как у меня уже бывало на некоторых так называемых «модерных» кинофильмах, возникнет удручающее ощущение собственного туподумия? Что с этим чувством делать — скрывать его, как некую неполноценность, или признаться?

К счастью, ничего не пришлось скрывать, а признаться я могу в одном: мне очень понравился этот Двадцать пятый театр.

Понравилась смелость в полемике. «Существующие двадцать четыре не благоприятствуют проведению экспериментов, — говорит директор театра писатель Ласло Дюрко. — Идея Двадцать пятого родилась из убеждения, что найдутся в Будапеште ежевечерне 100–150 человек, которые согласны прийти в театр, отваживающийся и на успех, и на провал художественного эксперимента. То есть театр дает свои спектакли для «меньшинства» в надежде, что со временем оно станет большинством».

Так что «меньшинство» — это не элита, не снобы. Оно со временем должно стать большинством. Стоит посмотреть в зал, чтобы убедиться — так оно и будет: одни молодые лица, очень серьезные, на серьезный лад настроенные. Всего три ряда кресел вокруг помоста (играли в клубе, потом сняли зал Дома журнали-

ство), но совершенно ясно, что стоит увеличить помещение в три раза, и публики соответственно станет в три раза больше.

Спектакли для «меньшинства» поэтому имеют подчеркнуто демократический облик. Что-то от брехтовского театра тут присутствует и наш Театр на Таганке многое напоминает.

Пьес Брехта тут пока не ставили. Думаю, однако, что театр этот «послебрехтовский», опыт Брехта впитавший. Интересно, что его открытия оказались приложимы, например, к старинной наивной пьесе («Несправедливая смерть Тоу О») и столь же наивным сказочным ситуациям. Эти ситуации — канва, по которой театр вышивает свой сложный рисунок. В поведении актеров — витиеватая пластическая партитура, почти балет в смысле строгой организации. Не случайно спектакль ставили трое, один из которых — известный хореограф Карой Сигети. Каталин Берек и Ева Мезей — режиссеры.

Эстетика спектакля требует напряженного внимания — в жестах, как в старинном китайском театре, скрыта символика, в переходах от текста к песне нет необязательности, во всем точный ритмический, музыкальный расчет.

Выясняется, что через примитивный сюжет старой пьесы можно сказать многое. Надо только всем вместе, то есть всем участникам спектакля, понять, например, что такое слепая толпа, подчиненная злой и глупой воле, на что эта толпа способна. И тогда древняя история китайской девушки по имени Тоу О, несправедливо обвиненной в убийстве и казненной, вдруг раскроется в таком суровом и жизненном содержании, что останется удивиться вместительности старинной сказки.

И еще для такого спектакля нужна героиня, ибо толпа толпой, но не менее важен на сцене человек, нашедший в себе силы сказать «нет». Почему-то негласно принято противопоставлять «экспериментальный» театр актеру. Так, словно сценические новации — чисто режиссерское дело. Мне кажется, что подобное деление на практике ушло в прошлое. Эксперимент, не воплощенный акте-

ром, есть бесплотный эксперимент. Если спектакли «Несправедливая смерть Той О» и «Яростные ветры» лишить такой актрисы, как Габи Иобба, они потеряют ни много ни мало все свое человеческое содержание и всю прелесть подлинного искусства. То же самое говорят о спектакле «Скорбь» (им открылся Двадцать пятый театр), где главную роль с огромным успехом играет Каталин Берек, и о Петере Хауманне в роли Сократа («Защитительная речь Сократа» — второй спектакль театра).

Итак, Двадцать пятый держится на прекрасных актерах и в этом смысле, к счастью, ничем не выделяется среди театров Будапешта. Вообще сравнение с семнадцатилетним юнцом не совсем точно. Во внешней солидности Двадцать пятого вдруг проглядывает некое лукавство. Если продолжать сравнение, уточняя его, — это такой юнец, который лишь поначалу вспушивает всех своим взъерошенным видом, длинными волосами и т.п., а потом оказывается настолько содержательной личностью, что реагировать приходится уже на содержание, а не на длину волос.

Под конец мне осталось рассказать о том, что и как играет Габи Иобба. Получилось, что говорю о ней — последней, хотя надо было бы поставить ее вперед — там, где перед рядами опытных солдат стоит молоденький барабанщик.

Вот первое впечатление. Она выходит из задних дверей зала и останавливается у края помоста. Можно совсем не заметить ее, но можно и рассмотреть, пока она так стоит. Это почти подросток с широкими мальчишескими плечами и узкими щиколотками босых ног. Руки спокойно опущены вдоль тела, огромные — в пол-лица — глаза.

Она открывает рот и начинает петь. Это так же удивительно, как в лесу, когда трели, звучащие на всю округу, оказывается, исходят из крошечной птички, серого комочка перьев, — вы с изумлением замечаете его на ближнем дереве.

Кажется, голос не вмещается в это тело, потому и рвется наружу. В первой же песне актриса исторгает из себя такую мощную трагическую силу, как будто впереди нет спектакля и весь он

только в этой песне. Можно подумать, что она не распределила силы, их может не хватить, но Габи Иобба выходит на помост, вступает в действие и обнаруживает новые огромные запасы энергии, душевной и физической.

Мне не приходилось видеть такой молодой актрисы. Такого невероятного темперамента, такой одержимости (вместе с идеальным чувством формы), такого мгновенного нервного отклика и такой воинственной преданности спектаклю, его идее, его смыслу. Другие актеры хорошо поют и двигаются — эта все делает страстно; все остальные разделяют мысль спектакля, эта — одержимо с помоста эту мысль проповедует. Тут какой-то действительно особый способ игры. Не бытовой (но и бытовой тоже), не психологический (хотя абсолютная правда чувств), не условный (полная свобода поведения в условных формах при этом), но и тот, и другой, и третий — все вместе.

Если не знать, что в песне-экспозиции Тоу О рассказывает о своем детстве, о том, как бедняк отец отдал ее в чужой дом, где она росла, чтобы стать женой хозяйскому сыну, и т.д. и т.п., можно подумать, что это — исступленная трагическая жалоба, заклинание или исповедь. Габи Иобба не может играть повествование, она сразу играет трагедию. Сюжет — это лишь опорные вехи. Стилизация китайских мелодий, походки, жестов — это формальные границы, указатели, чуть сдерживающие напор.

Тоу О обвинена в убийстве и предстает перед судом. Она твердит «невиновна», когда кругом ревет озверевшая толпа. Но это еще не главный ее поступок. Ей грозят: если она не сознается, убьют ее приемную мать. И тут она вдруг соглашается, сразу и даже как-то просто: «Это я убила» — и идет на казнь, чуть ли не улыбаясь. Только просит вести по той дороге, где ее не может увидеть мать. Это так невероятно и в то же время так естественно — умереть за другого. Героизм Тоу О в благородной жертвенности — должен же в хаосе судилищ и казней сохраниться кто-то, способный на нормальные человеческие чувства и на то, чтобы чувства

эти противопоставить напору дикой злобы. Казнь, разумеется, решена театрально-условно, но когда со сцены уносят «обезглавленную» Той О, становится жутко — рядом с вами проносят неживое тело. Безусловна игра актрисы, и безусловный и глубоко современный смысл обнаруживает старинная китайская сказка.

Во втором действии Габи Иобба получает возможность передохнуть. В спектакль включено некое веселое, ярмарочное представление, пародирующее серьезный сюжет пьесы. И вот из-за ширмы, подобно марионетке, появляется та же фигурка Той О и двигается как деревянная, и говорит «игрушечным» голосом, и все это вызывает дружный смех зрителей, и вы не можете поверить, что этот звонкий, балаганный, щедрый юмор хлынул из того же источника, из которого только что хлестала алая кровь трагедии.

Пересказывать спектакль «Яростные ветры», в котором тоже играет Габи Иобба, означало бы, с одной стороны, погружаться в такие пласты венгерской истории, которые я не рискую затрагивать, ибо просто не знаю их, с другой — пересказывать то, что сюжетом и назвать трудно.

Скажу лишь, что на сцене (то есть на помосте) движется хоровод девушек и юношей, одетых в современные костюмы, но играющих то поколение, которое годится в отцы сверстникам Габи Иоббы. Кажется, и вправду какие-то буйные ветры гуляют по зданию театра, когда эта вереница молодежи, хлопками отбивая ритм, причудливо меняя его, движется из одной двери зала — через помост — в другую. Они танцуют, поют (вдруг различаешь: «Вихри враждебные...»), «Дан приказ: ему на запад...»), переговариваются, и в этих песнях и репликах, обрываемых стремительным движением хоровода, возникает живая атмосфера первых послевоенных лет. Габи (герои спектакля сохраняют имена самих актеров) — первая и главная в хороводе. Ее голос перекрывает все остальные в хоре. Ее рука уверенно руководит общим движением. Лицо, освещенное молодой верой и энергией, прекрасное. Но в ка-

кой-то момент что-то в ней меняется. Чуть более властным стал голос, в глазах вспыхнул фанатический всплеск, затвердело лицо, только что такое милое, подвижное. И вот она уже просто командует — разбивает хоровод по «классовому признаку», требует сжечь все старые книги. То, что происходит дальше, можно было бы назвать трагедией (Габи так и играет), если бы происшедшее не заключало в себе справедливости. Габи снимают с ее поста. Кому-то ее жаль — наверное, он любил ее и понимает, как силен удар. Другие (и мы вместе с ними) жалеют тоже, а может быть, и нет, потому что жажда власти, завладевшая этой юной душой, слишком наглядно уродует ее. И опять движется хоровод, и подхватывает Габи, и увлекает ее за собой...

Мне переводят слова Ласло Дюрко, напечатанные на программе: «Создатели спектаклей должны с помощью классических и современных пьес передавать публике свои, самые интимные, обращенные к эпохе мысли». В «Яростных ветрах», в «Несправедливой смерти Тоу О» видишь, как реализуется эта программа. Я не знаю, где предел возможностей Габи Иоббы. Джульетта? Да. Жанна д'Арк? Да. «Добрый человек из Сезуана»? Конечно же, да. Офелия — тоже. Гамлет? А почему бы и нет? Ведь Станиславский не зря начал когда-то репетировать шекспировскую трагедию с юной Ириной Розановой — значит, ему не казалась неосуществимой такая идея.

В Венгрии прекрасные актеры. Этой мыслью, заявленной поначалу, я позволю себе кончить.

Театр, 1972, № 6

ЮРИЙ НИКУЛИН

Иногда приобретение профессионального опыта у актера начинается, когда его собственный жизненный опыт равен нулю: сразу после школы приняли в театральный институт, после института — в театр, а там — роли, телевидение, радио, кино... И вот уже актер-профессионал, знающий все «секреты» своего дела.

Однако при этом бывает так, что в области другого опыта — жизненного — он за эти годы не успел приобрести ничего. Он знает свое: как рассмешить публику, как вызвать аплодисменты на уходе. Он вроде бы обращается со сцены к людям, но то, как и чем они живут, далеко от его мыслей. Профессия поглотила человека, ремесло подчинило его себе с головой.

Но бывает и совсем по-другому.

«...Я был призван в армию задолго до войны, и она застала меня в тот момент, когда я приобретал фанерный чемодан, с которым собирался уже ехать домой. Война есть война. Почти семь лет в серой солдатской шинели. И в самое трудное время (это была блокада Ленинграда) шутка, смешной случай оживляли меня... Всю ночь идем в соседнюю часть помогать копать траншеи. Дождь. Темнота. Изредка вспыхивают осветительные ракеты. Пришли на место измученные, голодные. Худой майор хмуро подходит к нашему строю.

— Инструмент взяли? (Он имел в виду лопаты и кирки.)

— Взяли! — бодро отвечаю я за всех и вынимаю из-за голенища деревянную ложку. Все хохочут, майор тоже. Сразу у всех другое настроение...

Все мы наивно думали, что, когда война кончится, мы на другой же день поедем домой. Выяснилось, что меня демобилизуют через год... Когда я вернулся домой, мне было 25 лет...».

...Мне почему-то всегда видится солдатский мешок за спиной Юрия Никулина.

Ему давно исполнилось пятьдесят лет. По статистике это — самое немногочисленное поколение, оно приняло на себя войну. Есть какой-то особый, глубокий смысл в том, что известный комик, прекрасный клоун Юрий Никулин — из этого поколения. «Если меня спросят, что я больше всего люблю и ценю в жизни, я отвечу — юмор». Эти его слова звучат не легковесным ответом актера журналистам, а серьезным и интимным признанием человека, который и юмору, и солнцу над головой действительно знает цену.

Популярность Никулина огромна. Однако в славе его заложено нечто, не сразу поддающееся определению. Понять это — в данном случае означает понять едва ли не самое главное в актере.

Случилось так, что на Центральном телевидении решено было сделать передачу о Никулине. В течение нескольких месяцев мне пришлось наблюдать отношение самых разных людей к этому актеру. Люди работали — смотрели и пересматривали фильмы, снимали, озвучивали, отбирали кадры, опять снимали, — а с лиц работавших не сходились добрые улыбки. У операторов, осветителей, монтажеров оказался незапланированный стимул в работе: «Снимаем Никулина». В этом не было ни дешевого любопытства, ни сенсации — трудно чем-либо удивить работников телевидения, но было какое-то особое, я бы сказала — какое-то внепрофессиональное, во всяком случае лишенное служебной официальности отношение. Никто не фамильярничал с актером. Никулин — человек серьезный, и его поведение при всей своей простоте фамильярности не допускает. Общаясь с ним, чувствуешь ту душевную воспитанность, которая всегда, со времен Чехова, была признаком русского интеллигента.

Самой удивительной была съемка на квартире артиста, когда мы попросили его достать семейные альбомы с фотографиями. Мы ничего не репетировали. (Потом мне приходилось слышать, что отмечали «тонкую срепетированность диалога». Не было этой «срепетированности», просто мы не обманулись, предполагая, что этот актер вне арены, вне грима, просто как человек не потеряет

ни своей значительности, ни обаяния.) Фотографии, которые мы с ним перебирали, были самыми обычными любительскими снимками — вот московский двор... вот класс (этот — не вернулся с фронта, этот — тоже не вернулся, этот — тоже...), вот фронтовые друзья... вот Юру Никулина встречают во дворе, когда демобилизовался; вот фронтовой друг — женился потом на родной сестре жены Тани, так что совсем породнились... и т.д. и т.п.

Это были лучшие моменты передачи, в них как-то само собой, ненавязчиво проступило, обозначилось главное: Юрий Никулин — человек из нашей жизни, своими корнями с нашим повседневным опытом и бытием связанный. Профессия не оторвала его от реальной жизни, а наладила с этой жизнью крепкие, очень дорогие ему связи.

В его работе можно отметить какой-то особый отбор — материала, красок, даже партнеров, если возможно. Этот отбор иногда сознателен, иногда интуитивен, но в нем всегда есть некий компас.

«...Мы уже двадцать лет работаем с Мишей Шуйдиным. У нас в цирке говорят: «Партнер — вторая жена». Мне с ним хорошо, удобно на арене. Не знаю, может быть, тут скрываются очень тонкие вещи (цирк ведь очень тонкое дело, он только кажется простым). Миша всего на год моложе меня, и биографии у нас похожи. Воевали оба. Мне это важно. Знаете, встретив человека, спросишь: «С какого года?» — «С двадцать первого.» — «Воевал?» — «Воевал». И сразу какая-то почва для разговора есть. Я в войну дослужился до сержанта, а Миша командовал танковой ротой. Он в 12 танках горел, а из 13-го вылез, дождь спас — не сгорел. Он уже до войны был в цирке, хотел стать турнистом, работать на турнике. Но не смог — руки обожженные не дали...»

Два человека, два бывших фронтовика, попали на учение к Карандашу. Неизвестно, что точно имел в виду Карандаш, сказав им: «Вы подходите друг к другу», — но сделал он, несомненно, верное дело — свел в работе людей, которым было легче вместе,

которые в самом главном хорошо понимали друг друга, ибо за всей их любовью к цирку и к смеху стояло что-то существенно общее и вовсе не смешное. Юрий Никулин очень долго искал свою маску в цирке. И очень интересно, как и в чем он ее нашел.

Клоуна зрители должны принять сразу, как только он вышел на манеж. Засмеялись сразу — значит, приняли. Он каждый вечер менял грим и трюки — перепробовал множество париков, выходил в широченных штанах, падал, зацепившись за барьер, ломал зонтик, а сам прислушивался: смеются или нет?

Смеялись вяло.

Не знаю, правда или легенда, что однажды старый одесский клоун сказал Юрию Никулину: «Зачем ты гримируешься, у тебя и так достаточно глупое лицо». Он взял зеркало, всмотрелся.

«...Слегка зачертив нижние веки, я обнаружил, что если глаза широко открыты, а рот полуоткрытый, то получается глуповатое, смешное выражение лица испуганного человека. Когда я стал появляться в этом гриме и, застыв на барьере, смотрел на зрителя, в зале начинался смех. Учитывая, что я еще действительно по-настоящему боялся публики, испуг мой был вполне достоверный...»

Записки Никулина, которые я цитирую, называются «Как я учился ходить». Он не теоретик и ничего не обобщает. Он, как всегда, деликатен и никому не навязывает своих выводов. Но он очень правдив в анализе своего самочувствия. (Хотя, возможно, ему кажется, что он просто рассказывает смешное — про цирк и про себя в цирке. Недаром он собирал анекдоты — набрал более трех тысяч.) Он рассказывает о том, как накапливался актерский опыт, фиксирует все поворотные, существенные моменты и находит для их объяснения очень точные слова.

«Испуг мой был вполне достоверный» — вот к этому надо прислушаться. Он нашел опору не в трюках и не в броском преувеличении, а в истинном своем чувстве — именно оно оказалось самым действенным и самым вразумительным. Поиски маски привели к самому себе.

Если бы Юрий Никулин занимался теорией циркового искусства, он перед собой остановился бы в недоумении. Клоунада — традиционное искусство маски — всегда считалась самым условным и самым эффектным актерским искусством. В ней всегда и все было сплошным преувеличением. Она не предполагала живых чувств в своем арсенале и не опиралась на них. Но что-то, очевидно, изменилось сегодня и в клоунаде. Современное искусство (будь то театр, кино, цирк) вообще избегает застывших канонов. Оно подвижно, меняется на глазах, и иногда трудно уследить за этими переменами.

Начинающий клоун Юрий Никулин искал свою маску. Он и не думал о каких-либо реформах в цирковом деле. Напротив, он, как ему казалось, добросовестно осваивал традиции, искал свое в них место. Но когда он решился отбросить наклейки, парики и всмотрелся внимательно в свое собственное лицо, а контакт с публикой почувствовал, выразив к ней свое собственное, искренне сиюминутное отношение, — он попал в самое русло перемен. И сам стал их участником. И все заговорили постепенно о каком-то новом, странном клоуне, хоть и нелепом и смешном, но похожем на живого, настоящего человека.

Сегодня, размышляя о клоунаде, Юрий Никулин ставит себя в ряд с другими. Это справедливо, потому что, начиная, Никулин-клоун не был одинок и не остался одиноким потом. Его имя из клоунских рядов выделило и сделало громким кино. В цирке же, не уходя из этого жанра, остались Николаев, Шуйдин, Ротман, Енгибаров, Маковский и другие. Поиски каждого из них в чем-то были похожи на поиски Никулина, а вместе взятые, они раздвигали рамки традиционной клоунады.

«Конечно, не сразу главными действующими лицами в цирковой репризе стали настоящие, живые люди. Не сразу клоун научился анализировать поступки своих героев. Но то, что раньше интуитивно пробивалось в искусстве Дурова и братьев Лавровых, сегодня стало главным в советской клоунаде (так в статье, написан-

ной для «Литературной газеты» в 1969 году, Ю.Никулин подводит итоги происшедшему). Живейший интерес к человеку, его психологии перечеркнул принцип «смех ради смеха». Каждая клоунская реприза должна нести в себе мысль, и эта мысль, «проглоченная» зрителем вместе со смехом, остается. И тогда совсем другую реакцию вы увидите на лице человека. Может быть, грусть, может быть, печаль. С такими лицами уходят люди с фильмов Чаплина...»

Искусство клоуна основано на абсолютном чувстве юмора (это — как абсолютный слух) и таком же идеальном чувстве зрителя. Клоунада — искусство виртуозов. Это только кажется, что виртуозов акробатов или канатоходцев на манеже для разрядки сменяют клоуны, чья задача посмешить, пока готовится следующий номер. Клоунада — такое же опасное, рискованное, требующее точности дело, как акробатика. Акробат, ошибившись, может упасть со снаряда. Клоун, ошибаясь, сразу падает в глазах публики. У него нет времени на манеже поправлять свою оплошность — здесь дорога каждая секунда. Со всех сторон видно его любое движение, а трюк, не вызвавший смеха, подобен провалу роли.

Клоуну надо знать все секреты манежа: когда и как выходить (выход клоуна — это уже «номер»); чего ждет зритель и в чем его нельзя обмануть; как и когда этого зрителя ошеломить неожиданностью; как эту неожиданность сделать радостной для публики; как не заслонить собой предыдущий номер и подготовить следующий; как не допускать «пустых мест» в репризе, как строить ее драматургию и каким должен быть ее финал. Все это артист-клоун должен знать в совершенстве. Но этого мало.

Игра с предметом, вещь на манеже — это целая отдельная область «секретов». Любой предмет, вынесенный на арену, становится партнером — или остается вялым, бессмысленным. Клоун «оживляет» предметы. Никулин рассказывает, какое огромное впечатление произвел на него клоун Сергеев, весь реквизит которого заключался... в стуле. Но из этого одного стула и взаимоот-

ношений человека с ним было извлечено такое количество юмора, которого другому хватило бы на десять номеров. Слово на манеже — это особая сфера постижений. Цирк — не театр, где есть развернутые диалоги, длинные монологи и разработано специальное учение о «словесном действии». Те два-три слова, которые за всю репризу произносятся, приобретают совсем особый смысл. Не случайно цирк предпочитает пантомиму. Акустика цирка диктует свое — невыразительно высказанное слово не слышно, но резкий клоунский голос сразу требует и во всем остальном такой же резкости. Итак — нужно ли современному клоуну слово? Зачем? Какое?

Найти свою маску, оказывается, еще не все. Законы цирка как бы вступают с этой маской в единоборство — то подчиняются, а то упорно диктуют свое. Техникой профессии клоун овладевает из вечера в вечер, в течение многих лет.

Но, глядя на то, как ведет себя на манеже Юрий Никулин, меньше всего думаешь о технике, тем более технической виртуозности. В его репризах, как правило, отсутствует момент традиционной неожиданности: вот клоун — он нелеп, нескладен, и вдруг оказывается, что он и жонглер прекрасный, и акробат, и наездник.

Никулин в смысле ловкости не претендует на чужие цирковые профессии. На вид он клоун, если можно так сказать, «антитехнический». Кажется, он случайно забрел на манеж и не очень знает, что тут надо делать. Маска и состояла в этой «случайности», в элементе «непричастности» к манежу. Но в этом человеке, «попавшем на манеж», есть трогательная и странная добросовестность. Он все-таки начинает делать то, что положено делать в цирке, — в равной мере с удивительным старанием и столь же удивительной беспечностью. Он поднимает гири, ездит на лошади, насосом «увеличивает» мускулатуру и т.д. и т.п. Описать эти репризы совершенно невозможно — юмор их в последовательности, обстоятельности и нелепости движений. Движения очень жизненны, их сочетание и цель абсурдны.

Игрушечные «лошадки», на которых по арене разъезжают Никулин и Шуйдин, сделаны так, что без смеха на них нельзя смотреть: из-под попоны видны ноги клоуна и лошадь может свободно плясать русскую и делать разные непредвиденные вещи. Никулин и Шуйдин не отказываются от таких чисто клоунских трюков. Более того, когда Никулин в конце номера убегает с арены, сбрасывая с себя «лошадь», он по всем канонам старой клоунады, сбрасывает ее вместе со штанами и под хохот публики убегает в одних трусах.

Но запоминается в этой многие годы исполняемой репризе не этот ударный финал, а лицо Юрия Никулина, совершающего на своей «лошадке» круги по арене. Столько наивной серьезности и какого-то провинциального достоинства в его фигуре, такой словами не выраженный вопрос застыл в его глазах, обращенных к публике, что вопреки простым законам клоунады с этим человеком вы как зритель вступаете в какое-то более сложное общение. Разумеется, тут не надо преувеличивать. Никулин вовсе не перегружает репризу психологией, он просто сажает на «лошадку» живого человека. Наивным было бы усложнять и долго всерьез анализировать характер этого человека — драматургия репризы лаконична до предела, сюжет крайне прост. Но характер на арене появился, поманил к себе — в этом нельзя было ошибиться.

Поведение Юрия Никулина на манеже заставляет думать о том, что между современным искусством клоуна и искусством актера психологического театра граница не такая уж прочная, как кажется на первый взгляд. Что же касается самого Никулина, то он явно тяготеет не просто к театру, а к тому в нем направлению, которое основано на знании человеческой психологии и предполагает живое чувство у исполнителя.

Странно, не правда ли? Кажется — клоунада по своей природе требует именно представления. Ведь не «переживать» же должен клоун те дурашливые ситуации, на которых строится его пребывание на манеже? И разве может актер в коротких репризных сценках существовать по законам, которые требуют «непрерывной линии развития роли», «сквозного действия» и т.д.?

Оказывается, и «переживать» клоун может, и законы органической жизни актера на сцене, в общем, те же, что и на манеже, и внешних преувеличений цирк вовсе не всегда требует, Никулинский клоун явился, например, некоторым преувеличением внутренних свойств человека — наивности, рассеянности, добросовестности.

Юрий Никулин не кончал актерской студии — его не приняли ни в одну из них. Его приняли в цирковое училище, но вряд ли всерьез учили там «системе Станиславского». Как показывает жизнь, однако, не всегда дело в том, чему тебя учат в школе. Гораздо важнее, чему ты учишься сам — в школе, на улице, в жизни. Попав в цирк, Никулин все время учился тому, как остаться на манеже самим собой.

И оказалось, что самое необходимое для клоуна — его собственные, человеческие эмоции, его юмор, его отношение к жизни. Техника в таком случае заключается в умении использовать этот багаж в своем искусстве. В умении правильно прокладывать дорожку — от самого себя к манежу. Когда-то Станиславский одно из первых положений своей «системы» определил так: «Я в предлагаемых обстоятельствах». К предлагаемым обстоятельствам он отнес всю сложную сумму условий роли — эпоху, место действия, отношений с окружающими и т.д. Технику Юрия Никулина — клоуна можно определить словами: «Я (то есть Юрий Никулин) в предлагаемых обстоятельствах манежа», отнеся к последним — сюжет репризы, отношения с партнером, «круговые» условия арены, акустику цирка и др. В театре «обстоятельств» больше, и они формируют самую роль, данный характер. Никулин, точно действуя в различных обстоятельствах, не затрагивает характера — характер установлен и закреплен раз и навсегда, и вряд ли на цирковой рекламе мы увидим когда-нибудь иного Никулина, Никулина «в роли».

Между прочим, в кино он гораздо дальше уходит от себя. Балбес в фильмах Л.Гайдая — фигура куда более примитивная и однозначная, чем клоун Никулин на арене. Клоун Никулин взял у самого Юрия Никулина более важную часть его души — Балбесу

осталась гораздо менее существенная. Впрочем, о кино чуть позже, а пока — еще о чувстве юмора, профессии комика и человеческом характере.

«...Когда учительница спросила класс: кто хочет участвовать в концерте, — я первый поднял руку. Моя первая роль была Горошек. С большим куском картона, на котором был нарисован зеленый горошек, я участвовал в номере «Огород». Нас было десять. Мы стояли в ряд на сцене, и каждый по очереди, сделав шаг вперед, должен был прочитать четыре стихотворных строки об овоще, который он держал. Я был десятый. Все мои девять коллег бодро прочитали без запинки стихи. И вот моя очередь. Делаю шаг вперед и от волнения вместо стихов говорю: «А вот горошек!». Помолчал и стал на свое место. Получилось неожиданно: все читали стихи, а один вдруг сказал просто. Зал засмеялся. За кулисами учительница посмотрела на меня строго и осуждающе сказала: «А ты, оказывается, комик!».

У учительницы было больше волнений за свой «Огород», чем чувства юмора. Но суть она поняла верно — стихийно, со страху, маленький Юра Никулин использовал один из вечных законов комедии: рядом с двумя умными третий на сцене должен быть дураком. «Дураком» — это, конечно, условно. Иным, чем остальные девять, — так вернее. Если девять человек декламируют стихи, десятый должен говорить прозой. Только тогда его будут слушать. Все это, повторяю, делалось тогда стихийно. Но ведь бывает так, что стихийно в человеке выражается его главное, его природа. Если бы Юра Никулин читал свой Горошек в ряду других декламаторов — это был бы эпизод из его личной семейной биографии. Но то, что он вместо плохих стихов сказал свое: «А вот горошек!» — это уже эпизод из биографии актера Никулина. Потому этот эпизод и показалось нужным вспомнить.

Он подросток и стал заниматься в детской студии при Дворце культуры. Педагог (старый театральный актер) давал задания на массовый этюд.

«Вообразите, что сцена — улица. Я выйду на улицу и буду смотреть на небо. Просто так. Каждый из вас — прохожий. Вы будете подходить по одному ко мне и тоже смотреть заинтересованно наверх, думая, что на небе что-то происходит. Каждый должен подойти и сказать свою фразу».

Начался этюд. Слышались фразы: «Ой! Что же это там наверху?», «Батюшки, неужели дирижабль?», «Что же там такое на небе?» и т.д.

Я стоял, дожидаясь своей очереди, лихорадочно придумывая свою фразу. Фраза пришла, когда я уже подходил к толпе глазющих наверх. Все замерли, а потом раздалась смешки. «Что?!» — спросил преподаватель.

«Уж не медведь ли?» — повторил я уже неуверенно, глядя ему в глаза.

«Почему медведь?» (В голосе педагога послышался металл.)

«...Ну... чтобы было смешно...»

«А мне не смешно! — зарокотал поставленный голос преподавателя. — Чтобы больше этого не было!».

И объявил перерыв.

Много, много лет спустя, уже работая в цирке, на одном из детских спектаклей на вопрос партнера: «Отгадай, что у меня лежит под шляпой?» — я наивно говорил: «Трамвай?». И публика смеялась».

Это уже не от страха, а вполне сознательно он сказал про медведя. Этюд был, по существу, превращен им в комическую сценку. Одной репликой сценка была определена в жанровом отношении и завершена. И если уж мы так много говорили о характере, то и тут одним своим вопросом Юра Никулин характер выразил, точнее — создал.

«Уж не медведь ли?» — сказал я, заинтересованно глядя наверх... — очень легко вообразить себе лицо этого сверхнаивного мальчика; про таких говорят — «с приветом».

В наивности Никулина на манеже сохранилась эта интонация: «Уж не медведь ли?». Жаль, что старый актер, как и та взволнован-

ная учительница, которая ставила «Огород», не поняли, что перед ними — действительно комик. Особый талант извлекать из жизни смешное.

На вопрос, что ему труднее всего в кино, Никулин ответил: «Как ни странно, я не умею смеяться. Какой-то натянутый смех получается...». Он и не смешливый человек, и уж вовсе не смешной. Скорее мрачноватый. Если бы люди вокруг, на улице, не узнавали бы в нем всем известного Юрия Никулина, им и в голову не пришло бы улыбаться.

А сейчас все улыбаются.

Однажды я смотрела из окна второго этажа вниз, когда из нашего подъезда выходил Никулин. (Мы тогда работали над передачей.) Внизу, на перекрестке, перед тем столкнулись две машины, одна другой слегка помяла бок, и, как водится в таких случаях, два таксиста, выйдя из машин, объяснялись, не заботясь о выражениях.

Никулин вышел из подъезда с папкой в руках, увидел толпу и подошел посмотреть. («Бывает, что реприза рождается из какой-либо сценки на улице, из случайно оброненной фразы», — говорит он. Только не надо думать, что он ходит по улицам и ждет происшествий. Он занятой человек, а процесс творческих поисков не бывает таким простым. При всем том другой актер пройдет мимо и ничего не увидит, а Никулин увидит. Он смотрит и слушает всегда очень внимательно. Меньше, чем другие, говорит. Лучше, чем многие, слушает.) Очень интересно было смотреть сверху, как видоизменилась мизансцена внизу: к подошедшему сначала повернулся один, потом другой, потом перестали кричать и махать руками спорящие, и кто-то стал все объяснять именно Никулину, будто это не актер, а милиционер. «Свидетелей» все прибавлялось, а интерес к происшествию явно перемещался в сторону подошедшего человека. Оба таксиста как-то обмякли, конфликт остывал на глазах, и вот уже Никулин присел на корточки у одной машины и куда-то заглянул, и один из шоферов присел рядом с ним, и общая беседа явно приобрела характер дружественно-совещательный.

Ему нередко приходится выступать подобным арбитром — с ним все разговаривают как с давним знакомым. Это совершенно особая популярность, как уже было сказано. Кажется, он каким-то образом удобно и естественно вписался в общую жизнь людей, которые лишь в цирке и в кино — зрители, а в другое время — просто люди. Вот эти «просто люди» и принимают Никулина очень охотно в свою компанию — будь то дома, на улице или в телевизионной студии. Он вызывает у людей хорошее настроение и чувство какой-то человеческой опоры. В цирке он — клоун, на экране чаще всего появляется в ролях комических чудаков. Но люди безошибочно чувствуют и ту дистанцию, которая есть между ним и его героями, и то общее, доброе и человеческое, что в них есть.

Никулин может сыграть многое, но злого человека, отвратительного — не может. Он его не «представляет», не изображает, ни на манеже, ни на экране. Он варьирует человеческие качества, принадлежащие ему самому. В этих пределах он может как угодно преувеличивать или преуменьшать, но за какую-то границу, туда, где лежит «чужое», он не переходил ни разу. Думается, и не перейдет.

Как ни странно, когда пришла слава кинокомика, стало гораздо труднее работать в цирке. Оказалось, что после трюков, которые Балбес (Никулин) в компании с Вициным и Моргуновым проделывали в фильмах «Пес Барбос», «Самогонщики», «Операция Ы», — после этих трюков поведение Никулина и Шуйдина на арене некоторую часть публики разочаровывало. В сравнении с Балбесом и буффонадой этих фильмов клоун Никулин выглядел чуть ли не лириком. От него ждали, чтобы было не просто «смешно», а «все смешнее и смешнее». Был момент, когда родилась тревога за него. Погони, падения, шлепки, драки, песенки, опять погони, на улице его узнают, приветствуют, он торопится из цирка на съемку, а на съемке опять — погоня, падение, драка... Очень легко было потеряться в этой суете. Ничего не стоило потерять голову от следующих друг за другом киносценариев, где ты — то жулик, то пьяница, то простофиля, и для тебя уже кинопроб не

делают, знают — Никулин есть Никулин, это — верное дело. Ничего не стоило забыть, что каждая реприза в цирке — это сосредоточенный и долгий труд на пустом ночном манеже, когда только пожарник дремлет в пятом ряду...

Но Никулин не сдался и ничего не забыл. Всей этой пене кинославы ему было что противопоставить — и жизненный опыт, и характер, и, наконец, чувство юмора.

Я думаю, что помог и цирк. «Цирк мне роднее. Я отдал ему больше двадцати лет жизни». Это прекрасно, когда есть родной дом, простой и праздничный. В него не надо тащить лишнее с улицы, и в нем не надо притворяться — здесь тебя любят таким, какой ты есть.

Никулин не уступил той части публики, которая разочарованно уходила с представления: «Говорили, будет Никулин, а тут двое каких-то...».

Да, тут были и будут двое — Юрий Никулин и Михаил Шуйдин. И не будет многого из того, чем привлекает зрителей «Бриллиантовая рука», побившая все рекорды по посещаемости кинозалов.

Но две роли Юрия Никулина в кино стоят особняком. Два кинорежиссера (пока только два) решились реализовать совсем иные возможности этого актера. Лев Кулиджанов был первым, кто в цирке остановил на нем режиссерский глаз. «Вы меня видели в кино?» — спросил его Никулин, получив приглашение на пробу. (К этому времени он уже снялся в четырех комедийных эпизодах.) «Нет, я вас видел только в цирке», — ответил Кулиджанов.

Значит, в Никулине-клоуне он увидел самое главное: психологическую, человеческую основу его искусства. У других клоунов, если снять маску, — парик, наклеенный нос, яркий костюм — явится совсем другой человек. (Подобно тому как из-за ширмы кукольного театра на аплодисменты выходит актер, «водитель» куклы, и его лицо и характер ничего общего не имеют с куклой, которую он держит в руках.)

А тут маску вроде не снимешь. Она никак не «отдирается» от живого человеческого лица. Лев Кулиджанов, очевидно, на то и

рассчитывал. И еще он надеялся, что именно Никулин лучше других поймет, в чем драматизм судьбы Кузьмы Иорданова, героя картины «Когда деревья были большими».

«...Поначалу я твердо был уверен, что такую роль сыграть не смогу. Своими сомнениями поделился с режиссером.

— Ну как мне играть этого человека?

— Только, пожалуйста, не «играйте», — стал меня просить Л.Кулиджанов. — Ничего не нужно играть. Делайте все просто. Делайте так, как вы бы сами делали в жизни, но только чуточку вообразите, что у вас есть такие черты характера, какие у Кузьмы Кузьмича в сценарии.

До начала съемок ходил по улицам, присматривался к людям, похожим чем-то на Кузьму.

На студии меня загримировали (подстарили), надели на меня поношенный (очень) пиджак, мешковатые брюки, стоптанные ботинки и кепочку. Ту самую кепочку, которую я искал битых два часа в грудe кепок на складе киностудии. Какую ни надену, погляжу в зеркало — не та. Долго искал. И вдруг надел одну — и сразу почувствовал: вот она, кепочка, которую должен был носить Кузьма Кузьмич. Старая, выгоревшая, неопределенного цвета, заштопанная, именно такая, какая нужна. А ведь если бы спросили у меня до этого: «Какая кепка у Кузьмы Кузьмича?» — не сказал бы. А тут надел — и понял, что это то, что нужно...»

Точно так же, как эту кепочку, он признал «своим» костюм, который после долгих поисков предложил Карандаш, — кургузый пиджачок с чужого плеча и коротковатые брюки. Будто этот костюм он когда-то уже носил, а теперь нужно только отыскать и узнать его в грудe вещей. Но дело было, конечно, не только в кепочке, которую когда-то «носил» Кузьма Иорданов. Предстояло вывести в герои экрана некий социальный тип, до тех пор на роль «героя» никак не претендовавший. Личность этого человека не отражала никаких главных направлений нашей жизни, разве что ее крайнюю периферию. Недаром создатели фильма

чуть-чуть как бы стеснялись своего Кузьмы Иорданова, чуть-чуть торопили с благополучным концом и деликатно старались не задерживаться на смутных сторонах этой судьбы.

Никулин же как будто ждал такой роли — у него и наблюдений подходящих было множество, и в характере Кузьмы Кузьмича он довольно скоро отыскал нечто человечески понятное и для воплощения крайне заманчивое. Ему наконец-то дали роль с биографией, причем с биографией сложной. Где в этой сложности, правда, маячило знакомое. («Встретив человека, спросишь: «С какого года?» — «С двадцать первого». — «Воевал?» — «Воевал». И сразу какая-то почва для разговора есть...»).

Кузьма когда-то воевал — это уже было «почвой для разговора». А то, что судьба его потом сложилась нескладно, так разве все судьбы, по которым прошла война, складывались после войны просто и удачно? На эту тему и Никулин многое мог бы рассказать.

Ему никак не симпатично было высокомерное отношение к таким, как Кузьма. Его тянуло разобраться, что к чему в этой судьбе, что в человеке уже погубило, умерло, а что лишь залежалось, заржавело, так что еще можно вытащить и отчистить. Интересно было понять, к чему уже безнадежно привык этот человек, а от чего в душе рад бы избавиться. И есть ли в нем самом силы избавиться — ведь слаб душевно этот тип, вон как себя и свой быт запустил...

Никулин замечательно сыграл привычный для Кузьмы образ жизни. Этот человек благополучно живет в сфере, куда другие люди и заглядывать остерегаются, — в сфере пивных, задних дворов и сомнительных компаний. Ему там жить удобно, потому что там с него нет спроса, — он очень не любит, когда с него спрос. Он живет в большом городе, подобно уличной кошке, — прогуливается с гордой независимостью в потоке деловито спешащих прохожих, готовый в минуту опасности тут же исчезнуть в щели ближайшего забора. И привычна ему такая независимость, и какой-то жалкий он при этом... Где бы ни заставала Никулина съемочная камера, казалось, что она случайно подсмотрела жизнь, вовсе не

предназначенную для широкого обозрения. Это было совсем особое качество актерской достоверности. В роли легко было увлечься подробностями почти экзотического быта — Никулин использовал их сверхтактично. Очень просто было впасть в «жанр», к «жанру» крайне не располагал сам социальный тип героя. Но и этой опасности Никулин избежал. Он очень точно передал социальную психологию своего героя. Внешняя достоверность была следствием этого, хотя кепочку, может быть, нашли в первые же дни работы.

Человек опустил. В этом его падении нет трагизма, но есть губительная, как тина, привычка. Человек по природе своей добр, застенчив. В нем нет наглости, свойственной подонкам, напротив, он деликатен, даже совестлив. Но жизнь как-то стерла в нем отчетливые представления о том, что достойно человека, а что — нет. Он не работает, но ему не стыдно, в компании выпивох ему не противно. Сам он на плохое вряд ли способен, но и на активное определенное отношение к этому плохому не способен тоже.

Никулину очень важно, что Кузьма и добр, и совестлив. Однако внутренним двигателем роли он выбирает не эти довольно зыбкие в Кузьме качества, а то, что этот человек несет в себе горький опыт одиночества. Одиноким его сделала война. И как бы независимо ни прохаживался он в уличной толпе, независимость эта — постылая и горестная. Кузьма не способен к ожесточению, к озлобленности, таким обычным следствиям одиночества. Он наивно расположен к людям — это в какой-то степени заменяет ему потребность в общении, в обществе. Трудно сказать, насколько он осознает гибельность своего паразитизма, — он, видимо, вообще осознает до конца немного. Но чувствует он верно, — Никулин замечательно сыграл эту способность человека верно чувствовать.

Безусловно, правы были создатели фильма, надеясь на возрождение этого человека. К сожалению, они не определили более сурово и жестко этапы этого возрождения. Решившись заглянуть в ту сферу жизни, куда кино редко заглядывает, они и правда как-то смутились сами и заторопились осветить все остальное розовым

светом. В этом розовом мире Кузьме Кузьмичу стало трудно существовать, и он словно сам заторопился к идиллическому концу.

В фильме «Когда деревья были большими» Никулин выступил актером, обладающим редким качеством: он умел играть жизненный опыт человека. Есть актеры, которые знают приемы, как это делается, — легкая проседь на висках, многозначительное выражение лица, тяжесть в походке, умудренность в интонациях. Все это — известные штампы, используемые с той или иной мерой таланта. В действительности у каждого человека его жизненный опыт выражается по-разному — чаще приметам неожиданными, неподвиженными. В искусстве больше всего важна эта неподвижность. Ее нельзя ни «сыграть», ни заимствовать.

Никулин умеет передать эту разность человеческого опыта. Параллельно фильму, в котором он играет, мы как бы прочитываем рассказ о чужой жизни. Потому его герои, даже появляясь в эпизоде, всегда отличаются какой-то весомостью. Уже в самом первом своем фильме («Девушка с гитарой»), появившись в крошечной роли фанатичного пиротехника, Никулин продемонстрировал эту свою «весомость». Фигуру пиротехника, который с радостным упорством рвется показать свое изобретение, буквально не думая ни о своей жизни, ни о жизни окружающих, — эту фигуру забыть трудно.

Манера игры Никулина — скромная, он как актер совершенно лишен развязности. Но его герои настолько сосредоточены на своем деле, на своих мыслях, что другим актерам, менее сосредоточенным, рядом с Никулиным на экране существовать непросто. В фильме «Молодо-зелено» он появляется трижды — молодому герою фильма время от времени попадает в дороге мрачноватый шофер. Этот шофер живет одним — он как сумасшедший ревнует свою жену, хотя и понимает, что его ревность не имеет никаких оснований. Ему надо кому-то рассказать все это, и он, появляясь, каждый раз словно продолжает прерванный рассказ, не удивляясь встрече. Побочный эпизод и третьестепенный персонаж

трижды словно бы мягко отодвигает в сторону юношеские переживания и порывы главного героя, заслоняя его невыдуманной и очень реальной историей. Никулин в таких эпизодах умеет играть фанатиков. Как тот пиротехник был сосредоточен на своем изобретении, так у этого застенчивого, несчастливого шофера, кажется, вечно будет сердце вздрагивать от подозрений — днем и ночью, на ледяных дорогах, вдали от дома и на его пороге...

Второй значительной после Кузьмы Иорданова ролью в кино стал милиционер Глазычев в фильме «Ко мне, Мухтар!».

В своих записках Никулин ни слова не говорит об этой роли, а только о том, как искали для съемок собаку, как неожиданно вели себя собаки на площадке, как из Киева вдруг пришла телеграмма: «Моя собака Дейк хочет сниматься в вашей картине» — и т.п. Ни слова не говорит Никулин и о себе, только в конце рассказывает, как он пошел смотреть уже вышедшую на экраны картину и как потрясла его реплика какого-то «ушастого парня»: «Гляди, гляди, Никулин! Сейчас что-нибудь сопрет!».

Когда знаешь Никулина и его жизнь, можно понять, отчего в данном случае рассказ таков. Можно понять и то, почему так удивительно точно играет в этом фильме Никулин.

Я думаю, что причина всему этому — опять-таки цирк. Никулин — человек цирка. Там его родной дом. Туда ведут корни его творческой психологии. А цирк — это совсем особый мир. Это своя этика и свои моральные законы. И в цирке совершенно по-особенному относятся к животным. Это партнеры, друзья на годы, друзья в дороге, в чужих городах. Это товарищи по работе, от которых зависит успех так же, как от человека. Так в цирке относятся к животным все, не только дрессировщики. Это отношение — традиция, уклад, который нельзя нарушать.

Фильм «Ко мне, Мухтар!» — о работе милиции, но Никулин в своего героя вкладывает человеческие свойства, воспринятые им в цирке. Милиционер Глазычев относится к Мухтару как к человеку — на этом строится и сюжет фильма, и характер Глазычева.

Сначала он перевоспитывает собаку — как перевоспитывают человека. Он переубеждает ее, меняет ее взгляд на жизнь — так меняют убеждения человека. Дело в том, что Мухтар узнал цену предательству — боготворимая им хозяйка продала его, то есть предала, отдала в чужие руки и ушла, не оглядываясь. И Мухтар полон неверия в человека вообще. На свой лад он обобщил частный случай, возвел его в закон. И не хочет признавать таких законов — объявил голодовку. Глазычев разговаривает с Мухтаром сначала за прутьями клетки, потом сидя на полу внутри ее, разговаривает так, как говорят с другом, на которого свалилась беда. Он убеждает, он требует: «Не обобщай! Не все люди таковы». Потом они вместе работают, вместе ловят преступников, а когда больного после ранения Мухтара хотят «списать», скромный Глазычев начинает такой длительный бой за собаку, негодную к службе, какой ведут за человека, ставшего инвалидом. Он упрямо ходит и ходит по лестницам учреждений, объясняет и втолковывает другим людям то, что для него, Глазычева, само собой разумеющееся дело: «Сегодня ты заслуженного пса списываешь, а завтра можешь человека...». Все это Никулин произносит без малейшей доли нравоучительности. Просто таков его, Никулина, жизненный опыт, и таков же опыт милиционера Глазычева. Они оба знают, что не только собакам, но и людям плохо бывает, когда чужая рука, не дрогнув, «по предписанию», вершит их судьбы. По правилам Мухтара надо списать. Правила не учитывают собачьих заслуг — собака, работающая в угрозыске, получает свою миску супа, если она работает. Все верно. Не учтены лишь возможные отношения человека и собаки. В цирке это больше учитывается. Цирк существует по другим, более гуманным правилам. Повторяю — Никулин никогда и ничему «в лоб» не учит. Вот и про съемки фильма «Ко мне, Мухтар!» он предпочитает рассказать в тоне легкого юмора: как отказывались сниматься собаки, как из Киева пришла телеграмма... А кроме того, он, возможно, считает, что в той подготовительной работе это было действи-

тельно самым интересным. Ведь действительно нашли же собаку, которая и снималась охотно, и самые опасные вещи проделывала, а все потому, что был человек, который знал, как научить ее всему этому.

Действительно, разве эти отношения людей и животных не прекрасны и не напоминают в своей сути такое человеческое и доброе искусство, как цирк?

«Цирк прекрасен своей простотой и праздничностью. Во время спектакля чувствуешь, что находишься все время в веселой компании очень доброжелательных к тебе людей. В кино тоже есть своя прелесть. Но цирк и кино объединены для меня одним: и там и там нужно действовать с предельной правдой, верить в то, что ты делаешь.

И тогда публика будет верить тебе — и будет успех».

Из книги: *Труд актера. Выпуск XX.*
М.: Советская Россия, 1972

ВОСХОЖДЕНИЕ К РЕАЛЬНОСТИ

Каждая из этих трех пьес могла быть предметом отдельного разговора. Каждая выросла «на своем корню», по своим законам и не похожа на ту, которая стоит рядом. И характеры авторов за всеми тремя встают своеобразные, подчас прямо-таки противоположные. Ион Друцэ, к примеру, ничем не напоминает Рустама Ибрагимбекова.

Таково первое впечатление.

Второе, более глубокое и сложное, — впечатление общности. Где-то в самом основании эти пьесы будто переплетаются корнями, а потом уже каждая устремляется вверх на свой лад. Потому и кажется возможным объединить столь разные произведения: «Женщина за зеленой дверью» Р.Ибрагимбекова, «Восхождение на Фудзияму» Ч.Айтматова и К.Мухамеджанова, «Птицы нашей молодости» И.Друцэ.

Что касается спектаклей, поставленных по этим пьесам в московских театрах, они тоже замечательны по-своему.

1

На столичной сцене дебютировал молодой азербайджанский драматург. Театр имени Евг. Вахтангова поставил пьесу Рустама Ибрагимбекова «Женщина за зеленой дверью» (режиссер Е.Симонов).

Встреча начинающего автора с многоопытным театром до недавнего времени предполагала известную схему взаимоотношений: усмотрев в пьесе зерно таланта и посетовав на неопытность автора, театр это зерно извлекает и расцветчивает своими средствами. Усилиями режиссера и актеров пьеса поднимается на высоту, достойную столичной сцены. Критики получают возможность поприветствовать новое имя, выражают восхищение мастерством актеров и надежду, что в следующей пьесе молодой автор учтет... и т.д. и т.п.

Жизнь в последнее время ломает многие схемы, сломала и эту. Прежде всего потому, что так называемый драматургический талант в пьесе Ибрагимбекова не надо специально высматривать — он очевиден. Вот начало:

«Дворик двухэтажного дома... Сапожник Нури стучит молотком в своей будке, рядом на скамейке сидит Клиент, невысокий и круглый мужчина с костылем. Али кормит голубя. Зейнаб и Шаргия перебирают рис.

Зейнаб. Оставь птицу в покое, помоги отцу.

Али. Сейчас (кончив кормить голубя, кладет его в свою фуражку и вытаскивает из нее второго).

Нури (Клиенту). Хорошая подошва, проспиртованная. Год будешь носить.

Клиент. Давно сапожным делом занимаешься?

Нури. Давно, скоро пятьдесят лет будет.

Шаргия (матери). Сколько гостей будет? Барашка маленького купили, мяса может не хватить.

Зейнаб (считает). Четыре, восемь... и нас шестеро. Если Фарид с Реной придет, то семеро...

Али. Я слышал, Мансур должен не сегодня завтра вернуться, надо и его считать.

Зейнаб. Заткнись! Восемь и семь — пятнадцать человек.

Клиент. Угощение намечается?

Нури. День рождения внука. Сегодня год исполняется.

Клиент. Пусть будет счастлив твой внук».

Этот лаконичный и в то же время вольный разговор занимает в пьесе то место, которое по старым канонам именовалось экспозицией: зрителя вводили в курс дела, сообщали необходимые сведения о расстановке сил и общей ситуации. Ибрагимбеков ни единым словом не продолжает речь героя далее, чем велит характер. С самого начала в пьесе приковывает внимание именно это — точное выражение характеров в скупых, ничем не разбавленных

репликах. Еще ничего, собственно, не произошло. Мать прикрикнула на сына, которому за тридцать; тот хоть и отозвался, но продолжал свое занятие; сапожник похвалил свою работу; женщины подсчитали, сколько человек будет за столом; сын напомнил о ком-то, кто не сегодня завтра должен вернуться; мать опять одернула его. Как будто ничего не случилось, но странным образом возникло предощущение события. Узел каких-то интересных отношений завязался и взял в плен.

Кажется, автору пьесы дано слышать вокруг себя не просто разговоры, а диалог. Разумеется, текст пьесы не есть просто услышанные где-то и зафиксированные слова и реплики — все это писатель может и выдумать и даже не помнить потом, слышал ли он нечто подобное в действительности. Но у Ибрагимбекова, повторяю, слух драматурга, то есть особое чутье к складу человеческого разговора, к характеру словесного общения. Он точно улавливает в этом общении потенциальный драматизм — подспудную, тайную конфликтность, некое отсутствие равновесия, требующее разрешения. Очевидно, где-то здесь, в какой-то несовместимости, то очевидной, то почти неуловимой, но всегда тревожно пульсирующей, заключена природа драматического диалога. Молодые драматурги чаще всего не сразу и нелегко осваивают эту особенность жанра. Но еще реже это дается изначально, «от Бога». Таким даром обладал Александр Вампилов. Этим же даром отмечена первая пьеса Ибрагимбекова.

На первый взгляд, естественное течение жизни, прихотливое, пестрое, подчиненное укладу быта. Место действия — дворик южного дома, где квартиры и террасы, как гнезда на ветках, одна над другой; жизнь, которая вынесена под открытое небо; люди, громко разговаривающие, настроенные на открытое общение. В первой картине готовятся принимать гостей — день рождения внука. В последней картине первого действия опять праздничные приготовления — свадьба сына. У всех дела. Женщины перебирают рис, выносят столы, подметают двор. Шаргия, дочь Нури, меряет но-

вые английские туфли; муж ее, Салех, таскает тяжелые ящики: вино, минеральная вода, пиво, водка, лимонад... «Хлеб тоже купил, десять буханок, мяса еще шесть кило купил, боюсь, барашка не хватит, маленький...» — и т.п. Это все в первом действии. Тут же сапожник беседует с клиентом, а его жена принимает невесту сына и бурно торжествует над соседом (который когда-то шил вместе с Нури сапоги, а потом вышел в большие начальники — «рост у него большой, потому заметили»). В свое время Зейнаб вежливо просила его жену: «Дорогая соседка, меньше воды лей, когда полы моешь, протекают они, проклятые, у тебя, пропускают грязную воду на голову деткам моим, а разве их не жалко?». Теперь, когда сын Зейнаб породнился с уважаемым домом, как же не восторжествовать ей перед соседом: «Жаль, жена его богу душу отдала, а то бы лошнула от зависти». Во втором действии во двор привозят ящики с мебелью — приданое невесты, а в третьем уже идет сама свадьба, и речи тамады, и шумное застолье. Кажется, не только звуками, криками, движением полна созданная автором картина, но и запахами, и теплом прогретого солнцем камня.

Пора отыскать какое-либо подходящее определение пьесе, где житейские истории, праздники и горести, отношения и разговоры переплетаются, друг друга окрашивают, подсвечивают, образуя живую, движущуюся плоть. Как бы ни был затаскан и даже опорочен термин «бытовая» пьеса и вообще «быт», в пьесе без него не обойтись. Пьеса «Женщина за зеленой дверью» — бытовая, а Ибрагимбеков — бытописатель в самом полном и, добавлю, высоком смысле слова. Быт в этой пьесе — фон, быт — сюжет, быт — основа характеров и мотивы поступков, все из быта, от быта, бытом оправдано, объяснено и пропитано. Давний (во многом застарелый), подверженный потрясениям, но все еще прочный человеческий быт воссоздан и объяснен всесторонне и с прекрасным знанием дела.

Стоит отметить: к тому, что принято называть бытом, то есть повседневным укладом жизни, драматурги в последние годы не

проявляют интереса. Сказались ли в этом издержки борьбы с «мелкотемьем», с «кухонной» драматургией («Мне противно, когда со сцены пахнет супом!» — с искренним гневом восклицал с трибуны один из ведущих драматургов, склонный к «поэтическому театру»), или объяснением может служить тяга к «проблемам века» — так или иначе, во многих пьесах последнего времени не только не пахнет супом — не пахнет вообще человеческим жильем. Будто и дома, и кабинеты, и квартиры (и сами люди иногда) из какого-то пенопласта, из синтетики, не имеющей ни запаха, ни естественной фактуры, ни живых очертаний.

У пьесы Ибрагимбекова своя фактура, если применим к произведению драматургии этот термин. В этой пьесе все дышит, она — организм живой и трепетный. Театру, тяготеющему к реальной, конкретной правде быта, эта пьеса тоже дает чем дышать, жить, двигаться.

Но если бы драматург на том остановился, то и рассуждения о его пьесе дальше бы не пошли. Бытописание само по себе сегодня не может удовлетворить ни театр, ни читателей. Верность натуре, знание ее — лишь почва, лишь первый этап творческого пути.

Серьезную ошибку совершил бы театр, став отыскивать в этой пьесе следы «южной» экзотики, увлекаясь «бытовым колоритом» и т.п. Менее всего «колоритом» увлечен автор. К экзотическому, необычному он никак не привержен, напротив, он пишет именно обычное, этому обычному выносят свой суд.

Смысл пьесы поначалу растворен как бы в случайных словах. Но в том и дело, что «случайных» реплик тут нет, а к самым проходным надо прислушиваться. Ибрагимбекову чужда многозначительность, но короткие реплики его персонажей требуют разгадывания. Они имеют самое прямое отношение к главной мысли пьесы.

К примеру, во двор привозят мебель. Сапожник Нури доволен свадьбой сына, недоволен лишь некоторым нарушением обычая: «Разве это так делается? Мебель должна приехать сюда вместе с не-

вестой. Откуда люди узнают, что это приданое?» — «Люди все знают», — коротко отвечает сын.

Нури хочет, чтобы соблюдался обычай, кроме того, он привык оценивать вещь, держа ее в руках, как сапожник держит инструмент или сапог. Эту запакованную в ящики мебель, и правда, не разглядишь и не оценишь, не будешь ведь объяснять каждому, что это — приданое. Однако прислушаться больше стоит к ответу сына, хоть он и отвечает мимоходом. «Люди все знают». За спиной Нури немалый житейский опыт. Но вещателем житейской мудрости выступает вдруг не Нури (отец и простоват, и суетлив рядом с сыном), а этот сын, молодой ученый, занимающийся теорией автоматического управления, размышляющий об открытиях Норберта Винера и т.п. Опыт сапожника, пятьдесят лет из своей будки наблюдающего нравы двора и улицы, неожиданным образом перенимает и совершенствует его вполне современный и весьма деловой сын. Психология этого сына, закрытая, как и его короткая реплика, становится предметом самого пристального внимания автора. Но, прежде чем раскрыть ее, еще раз обратимся к Нури, сапожнику.

Каждый из трех актов пьесы открывается стуком его молотка. Этот стук не умолкает ни в момент самых острых конфликтов во дворе, ни в день свадьбы сына. Хоть Нури и говорит однажды, что лишние десять рублей не помешают, не в рублях дело. Нури работает, потому что с тех пор, как уехал в город из родной Шемахи «от резни», так пятьдесят лет и стучит своим молотком, помалкивая, что бы вокруг ни происходило. Стучит, молчит и ни во что не вмешивается.

Весьма своеобразную психологию раскрывает тут автор. Психологию некоей привычной отстраненности, если так можно сказать. Славный человек Нури, работяга, скромный, про своих детей все понимает, на крикливую жену смотрит мудро — это судьба. Но главное в этом человеке становится понятным, когда во двор является странный человек по имени Теватрос и заводит раз-

говор о Шемахе, откуда Нури родом. Нури постукивает молотком, а клиент говорит без умолку — про Шемаху и про то, как его, Теватроса, все там знают, и не только там, но и в Баку, и в Москве, и в Верховном совете, куда он «сигнализирует о неполадках». Нури отвечает коротко, будто хочет поскорее закончить разговор: «Я в Шемахе давно не был...».

«Ты Рубена знаешь?» — не унимается общительный Теватрос.

«Какого Рубена?» — не слишком добро переспрашивает Нури.

Оказывается, никого и ничего он не знает. Ни Рубена, хоть и тот из Шемахи, ни Абдулу Касымова, ни кривого Нерсеса из Центрального универмага, ни профессора Нуриева. Только одного Рачика Каспарова из ОБХСС знает, тот заходил к ним во двор.

На том и обрываются связи Нури не только с Шемахой, но и вообще с большим миром. Не нужны эти связи ему, он их оборвал и восстанавливать смысла не видит, а на Теватроса смотрит как на чудака. В самом деле, не чудак ли тот — во все вмешивается, везде ищет земляков, всем обещает помочь. Напросился тамадой на свадьбу чужого сына, которого в глаза не видел, пообещал две кислородные подушки вина привезти («Что я, умер, чтобы ты вино на базаре покупал?!») и действительно в финале является с вином на свадьбу. Наивный, добрый чудак этот Теватрос. А Нури — нет, он не наивный, он весь от опыта, хоть этот опыт территориально ограничен двором и, может быть, еще сапожным комбинатом. И не добр Нури (хоть и не зол), потому что доброта — это щедрость, нерасчетливая отдача, а Нури привык (и женой, и жизнью приучен) к утилитарному взгляду на вещи, к тому, что, когда отдаешь, надо точно знать, сколько получишь взамен. Постоянный, то сознательный, то бессознательный, подсчет обстоятельств, действий и последствий — вот тип психологии, который все время в центре внимания автора. Хотя Нури и не центральный персонаж пьесы.

Куда более сложным выразителем этой психологии является его сын Фарид, как уже было сказано, ученый юноша и счастливый жених. У Фариды тоже нет никаких злых умыслов, просто у

него в идеальной, современной форме развит тот же инстинкт учета, самосохранения и приспособленности.

Нури — человек прошлого, кустарь и по профессии, и по психологии. Фарид — кибернетик. Но корень психологии у отца и сына один. Фарид его унаследовал, сам о том не подозревая. В нем модернизирована и усовершенствована психология, уходящая глубоко в старый, безрадостный быт, заставляющий человека приспособляться к обстоятельствам, в зависимости от них выработать формы поведения. Встать выше этого убогого расчета, быть свободным от него ему не дано.

Вот о чем эта пьеса, вот куда направлен темперамент автора. Бытовая форма пьесы — лишь форма. Смысл в этой форме не растворен, не разбавлен, напротив, сгущен почти до символа.

История о том, как когда-то компания друзей-студентов «вступалась за обиженных» и первым среди них был замечательный парень Мансур («у него просто патологическая чувствительность была на несправедливость, всех защищал»), — как бы предыстория пьесы. Дело кончилось дракой, и осужден был Мансур, хотя покалечил кого-то не он, а Фарид. С тех пор навсегда пропала у Фариды охота вмешиваться в чужие дела, хотя в тюрьму за него попал другой. Эта история то и дело всплывает в рассказах, она объясняет настоящее, ставит его на реальную почву.

А в настоящем возвращается Мансур, отбыв положенное, освобожденный «условно-досрочно». Он входит во двор как раз в тот момент, когда Салех, зять Нури, тот, что таскал ящики с вином и лимонадом, поднимает руку на своего несчастного родственника, голубятника Али.

Стоит сказать несколько слов и об этой побочной сюжетной линии, в ней подспудно тот же смысл, что и в линии главной.

Средний сын Нури, Али, вместе со своей голубятней — такая же неперемнная принадлежность двора, как саложная будка его отца. Но теперь и Али, и его голуби начинают мешать всем, и прежде всего Салеху, одержимо строящему свою семейную кре-

пость. Пробегая через двор с ключами от машины или проходя с тяжелым ящиком, он то и дело напоминает, чтобы к приходу гостей голубятни не было. (Можно догадаться, что будка тестя и мерное постукивание его молотка со временем вызовут у этого сверхэнергичного молодого человека такое же раздражение.) Опустившийся Али, молчаливо присутствующий во дворе, тоже мешает Салеху. Но его убрать нельзя, поскольку он родственник. Тогда Салех покупает ему новый костюм и туфли — не от доброты, а чтобы не позорил праздника. А потом, за столом, по праву сильного и хозяина дома он заставляет Али поклясться жизнью его, Салеха, годовалого сына, что он в рот больше капли не возьмет. Али по вялости душевной дает клятву, но тут же, исчезнув с праздника, пропивает и костюм, и ботинки, освобождаясь таким образом от щедрот богатого родственника и от тягостной, хоть и благородной, клятвы. Босиком и в майке, счастливый и по-прежнему нищий, появляется он во дворе.

Ибрагимбеков точно фиксирует приметы старого быта, но главное — находит весьма неожиданные связи между старым и новым. Трезвый, деятельный Салех выступает против пьяницы Али. Автор, однако, далек от однозначности оценок и нас от них оберегает. Несчастный Али, всем мешающий, в какой-то момент оказывается симпатичнее Салеха, энергией и мужской властью которого покорены все члены семьи и обитатели двора. Разумеется, куда эффективнее было бы, если бы Али гордо вернул подарки, сказав при этом что-либо весомое, разумное; еще лучше было бы ему пить бросить по своей воле. Но это из пьесы другого автора. Ибрагимбеков, уж если такого Али написал, не изменяет ему — Али пропивает костюм и ботинки. Форма протеста, что и говорить, дикая, и одобрять ее никто не собирается. Но ведь еще вопрос, в чем больше дикости — в поведении несчастного Али или в неудержимом самоутверждении Салеха. Для автора тут опять-таки явления хоть и противостоящие, но одного корня. На корень писатель и указывает. В этом тоже смысл пьесы. В момент, когда Салех поднимает нож и

все присутствующие, «смирившись со своим бессилием, в ужасе наблюдают, как на их глазах вот-вот произойдет кровопролитие» (умная Шаргия, прежде чем крикнуть мужу: «Стой! Ты что, с ума сошел?!») — говорит слова вполне в духе Салеха: «Так ему и надо, пусть не пьет»), в этот момент с улицы и появляется Мансур. Тут же, не раздумывая, не взвешивая, не рассчитывая, он делает то, что сейчас единственно и надо делать, — не дает Салеху нанести удар.

Кстати, Фарид со своей невестой ушел со двора, как только узнал, что Али исчез с праздника. «Люди все знают». Он прекрасно знает, чем грозит Али эта ситуация, да и мать ему прямо говорит об этом. Он знает и все-таки уходит, сказав: «Надоело мне все это». Ему и вправду, наверное, надоели эти нравы, ведь он уже с другой, новой улицы и, конечно, скоро совсем отсюда переедет.

Пьеса «Женщина за зеленой дверью» написана человеком сдержанным, свой темперамент на дидактику не расходуящим. Но, если попытаться сформулировать исходное и главное чувство, толкающее писателя к письменному столу, пронизывающее всю пьесу, какой бы эпически-бытовой она ни представлялась, чувство это хочется определить так: *наболело*. Не надоело, как Фариду, а *наболело*, *накипело* в душе человека, знающего и любящего всех этих людей, но бесконечно ими недовольного.

Их есть за что любить, почти каждый на свой лад симпатичен. Все они честные люди: Нури работает с утра до вечера, и жена его тоже, и Фарид своим трудом, своим умом завоевывает место в жизни. Вот только их сосед Дашдамиров, снятый с высокого поста, прибегает к некрасивым методам, чтобы на посту остаться. Но он в конце концов понимает, что его время прошло, и даже пробует, бедняга, вернуться по старой памяти к сапожному делу.

Так что же в этих людях вызывает у автора чувство недовольства? Подспудным это ощущение назвать нельзя, Ибрагимбеков не собирается его скрывать. Более того, почти условным приемом разрывая бытовую ткань собственной пьесы, он вводит ситуацию, которая весь этот быт освещает почти символическим светом.

За зеленой дверью то и дело кричит женщина, зовя на помощь, — ее бьет муж. Ситуация более чем наглядна, она вопиет в буквальном смысле слова. Не реагировать на нее невозможно. Но оттого, что происходящее до поры до времени не имеет прямого отношения к другим жильцам, они и не реагируют на него. Смысл тут именно в отсутствии реакции.

«Из-за зеленой двери раздаются протяжные, усталые женские крики: «Помогите! Помогите! На помощь...».

Рена (вздрагивает, отшатывается от Фариды, испуганно смотрит на зеленую дверь). Кто это?

Фарид (неохотно). Соседи. Супружеская пара...

Дашдамиров. Опять началось. Сумасшедший дом, а не двор...

Нури. Чего он от нее хочет, понять не могу...

Али (идет к голубям). Он хочет, чтобы она уехала вместе с ребенком...

Зейнаб. Ты заткнись, это не твоего ума дело.

Дашдамиров. Закрой окно».

Эти крики в пьесе — такой же фон, как стук сапожного молотка. И каждый раз люди, занятые своими делами, прерывают их, чтобы прислушаться и поделиться друг с другом соображениями. Соображения, разумеется, разные — автор точен и в этих коротких репликах. Нервный студент Энвер чуть не плачет и коровит поскорее уйти в комнаты, Салех боится, как бы соседка не подняла крик во время завтрашней свадьбы: «Опозоримся перед людьми. Совсем стыд потеряла». Зейнаб его успокаивает: «До такого бесстыдства они не дойдут, это уж слишком будет... Кушать хочешь?».

Дальнейшая сцена (говорят о том, что надо подмести двор, сейчас привезут мебель, Салех спрашивает жену, как малыш, и т.д.) происходит на фоне затихающих криков. Затихли крики, появляется во дворе Энвер и начинает разговор с Шаргией о том, что ее муж Салех — грубый человек, относится к жене как хозяин и т.п.

Жизнь продолжается, но в ней уже нет покоя, и каждое произносимое слово невольно связывается с криками, которые только что смолкли. Ибрагимбеков, как уже было сказано, описывает обычное. И крики женщины за дверь в структуре этой пьесы обычны. Прием символичен — ситуация повседневна. Повторяя ее не один раз, автор словно усилием воли сдерживает и себя, и ту единственную нормальную, активную человеческую реакцию, которую эти крики должны вызвать. Пока мы как следует не рассмотрели всех — и мудрого Нури, и крикливую клушу его жену, и их детей, и их соседей, и их друзей, — пока не увидели, как разнообразны бывают формы самооправдания, какие интересные доводы современный склад ума рождает ради самосохранения, пока не задумались о том, насколько непросто, оказывается, для многих милых людей совершить самое простое, очевидно необходимое для человеческого достоинства действие, до тех пор и раздаются крики за дверь.

Нельзя не привести авторскую ремарку, резко прерывающую все это. Фарид демонстрирует новый, к свадьбе, костюм. Мансур хочет сшить себе такой же. «А ну-ка примерь». И Фарид снимает пиджак. «В этот момент, — пишет автор, — раздаются крики женщины за зеленой дверью. Громкие, тоскливые, отчаянные, они просят о помощи. Они настолько неожиданны, что даже жители двора, привыкшие уже к ним, остолбенели. Впрочем, такое впечатление скорее вызвано поведением Мансура, который после первого же крика пошел к зеленой двери. Он лишь на мгновение замер в состоянии прерванного движения с наполовину надетым пиджаком, а потом двинулся к ней не очень быстро, но как-то неотвратно, и ясно было, глядя на него, что никто не может его остановить».

Хотя на этой ремарке не кончается пьеса и дальше следует третье действие, где будут готовиться к свадьбе и раздумывать о том, чем грозит «условно-досрочно» освобожденному Мансурсу то, что «превысил необходимые правила обороны», в этой ре-

марке — кульминация пьесы, разрядка всего, что в ней накоплено, и полный выход того, что было названо «болезненным» чувством автора. И напему, читательскому и зрительскому, чувству здесь тоже дан наконец выход, уж очень, как говорится, оно подступало к горлу. Именно здесь этот выход, а не в финале, когда добряк Теватрос, явившийся на свадьбу, заверяет Мансура, что все будет хорошо: «Будь спокоен, раз ты не виноват, никто тебе ничего сделать не может... Умер, что ли, я, чтобы моего земляка ни за что ни про что в тюрьму посадили. Никогда этого не допущу».

Условный прием — крики за дверью, еще более условны обещания Теватроса. Но и крики — правда, реальность, и уверенность чудака из Шемахи — тоже правда, ведь он слов на ветер не бросает, обещал с вином явиться на свадьбу — и явился. Может быть, и вправду все будет хорошо? Во двор входит свадьба, тамада поднимает тост за жениха и невесту. «Отойдем-ка в сторону, не будем мешать веселью нормальных людей», — говорит Мансур своей девушке, и их заслоняет толпа гостей и музыкантов. Так кончается эта не слишком веселая пьеса.

...А театр Ибрагимбекову достался самый праздничный. В самой сути традиции вахтанговской школы эта бережно поддерживаемая и культивируемая, любимая публикой праздничность спектакля и всей атмосферы вокруг него. В этом обаяние вахтанговцев, и кто из зрителей и драматургов во власти этого обаяния не оказывался?

Театр, который всегда подтянут и бодр, как спортсмен, и элегантен, как на параде; где будничность не любят, оставляют за порогом; театр, где столько великолепных мастеров, выход каждого из которых на подмостки — сам по себе праздник; театр, где не стареют актрисы и с годами не становятся грузными фигуры актеров, где ниже своего достоинства считается быть «не в форме»; театр, где точно и дисциплинированно работают все — от билетера до директора, не говоря уж об артистах; театр, где эта дисциплина стала чуть ли не эстетической категорией и администраторы эле-

гантны, как герои соседней труппы; театр, где на сцене всегда светло, красиво и чисто, а в фойе царит атмосфера артистического уюта и гостеприимства. Какой же молодой драматург не мечтает, чтобы его пьеса была поставлена именно тут?! Театр имени Евг. Вахтангова стоит поблагодарить за то, что он дал сценическую жизнь пьесе Ибрагимбекова и драматургу дал возможность услышать свой текст, произносимый со сцены актерами-мастерами.

Ни одному из исполнителей нельзя пожелать большей живости или темперамента. В Вахтанговском театре никогда не играют вяло, вахтанговские актеры знают секреты своего дела. И если старый сапожник говорит со сцены негромко, так это не только потому, что таков его характер, отполированный в постоянном общении с крикливой женой, но и потому, что артист Н.Плотников знает вес тихо сказанного слова, знает, что любая его реплика будет услышана в последнем ряду зала. Точно так же Л.Пашкова при всем агрессивном напоре Зейнаб распределяет свой темперамент так, что в исполнении сохраняются легкость, изящество, а Н.Плотников как партнер тонко чувствует такой стиль игры и после крика Зейнаб держит очень точную паузу, прежде чем сказать слово. И Н. Гриценко, играющий их соседа Дашдамирова, мастерски преображается в «бывшего начальника», потрясенного концом своей карьеры. Когда на сцене эти трое — Л.Пашкова, Н. Плотников, Н.Гриценко, — возникает та атмосфера уверенного в себе мастерства, которой знаменит театр. Впрочем, и более молодые актеры тоже играют уверенно.

Признаюсь вот в чем. Мне нечего больше сказать об этом спектакле. В нем свои достоинства, но дело в том, что они совсем другие, другого плана, чем в пьесе. О пьесе хочется говорить долго, потому что она новая, свежая и, главное, обращена к жизни. Спектакль кажется давно виденным, в своих достоинствах давно известным — и двадцать, и десять лет назад такие спектакли ставились во множестве. И оформление с его «южным» колоритом много раз видено, и то, как играют мастера-вахтанговцы, и свадебные танцы и песни в финале — все много раз было.

Театр не столько раскрыл пьесу, сколько приспособил ее к себе — приподнял на пьедестал театральности, осветил ярким, веселым светом. Сгладились шероховатости и острые выступы, исчезли живые светотени. Пропал драматизм.

Поблагодарить ли театр в таком случае за то, что он дал дорогу новому драматургу? Да, конечно, Театр им. Евг. Вахтангова надо поблагодарить. Автор узнал, что такое спектакль, в котором играют мастера. Имя драматурга узнали зрители.

Для раздумья остается, насколько сложное это дело — взаимоотношения новой, современной пьесы и того опыта, которым располагает театр.

2

Года два назад, когда театры Москвы только-только задумались о репертуаре к предстоящему 50-летию юбилею Советского Союза, руководители театра «Современник» обратились к Чингизу Айтматову. Айтматов пьес до сих пор не писал и писать как будто не собирался. Однако прошло два года — и появился спектакль «Восхождение на Фудзияму», для «Современника» сыгравший роль особую.

Дело в том, что к Айтматову обратились уже не юные энтузиасты, которые пятнадцать лет назад горели идеей нового театра, репетировали сутки напролет, максималистски отрицали все формы театра, кроме студийной, и каждому новому спектаклю придавали программный смысл. В те годы ни зрители, ни драматурги не могли остаться равнодушными к гражданскому пафосу этих актеров, увлеченности и единомыслию, проявляемым столь очевидно и подкупающе. Для В.Розова, К.Симонова, В.Тендрякова, А.Володина и многих других авторов работа с молодым театром явилась счастливым примером истинно творческого содружества.

Но время шло. К основателям «Современника» пришла слава популярнейших артистов не только театра, но и кино. Неизбежно изменились атмосфера вокруг «Современника» и весь его уклад.

Основанный на студийной самоотверженной сплоченности коллектив преобразовался в хорошо организованное профессиональное дело, поглотившее и растворившее в себе то, что называлось студийностью. Труппа актеров, которых было немислимо представить на сцене друг без друга, — Ефремова без Табакова, Квашу без Евстигнеева, — эта уникальная труппа тоже претерпела изменения. Последнее из них — уход руководителя «Современника» О.Ефремова с группой актеров во МХАТ — было кардинальным и весьма ощутимым.

Спектакли последних лет свидетельствовали о некоторой растерянности театра. Поддерживая их, критики явно делали «допуск» в оценках, искренне думая, вероятно, что таким образом помогают театру в нелегкий для него момент. Раздавались голоса, что пора «Современника» кончилась. Вспоминали слова Станиславского о том, что срок жизни театра — десять лет, а этот, мол, продержался и того более. Действительно, новые имена появлялись на других сценах, «Современнику» явно недосуг было заниматься сменой, он сам еще ходил вроде бы в молодых. Студия при нем, хоть и была создана, но ярких индивидуальностей не давала. Новые зрелищные формы тоже открывали другие. «Современник» к формальной новизне всегда был равнодушен, принципиально придерживаясь постановочных приемов вполне традиционных, но если раньше все искупали свежесть и острота проблем, поднимаемых со сцены, то теперь наглядным стало именно равнодушие к форме.

Одним словом, все, кто так или иначе был причастен к рождению «Современника» и его истории, спрашивали себя: жив ли их любимый театр? Способен ли он сегодня так же сплотиться вокруг пьесы, как десять—пятнадцать лет назад, придать ей, как тогда, серьезный общественный и художественный смысл, уверовать в нее с такой же горячностью и подчинить этой вере зрительный зал? А если способен, то какой сегодня должна быть эта пьеса?

Сила «Современника» была в чуткости к тому, что называют атмосферой времени, в очень крепких связях с реальностью. Кри-

зисный момент наступил тогда, когда эти связи, как тонкие сосуды, обнаружили свою хрупкость и стали рваться. Можно ли вновь укрепить их? А если можно, то как?

Я не знаю, обратились ли к Айтматову просто с предложением или сознавали, что обращаются за помощью в момент решающий. Настойчивость, которая была театром проявлена, заставляет думать, что сознавали. Говорят, Айтматов поначалу отказался — у серьезного писателя свои планы, свой опыт, театр ему не был близок. Но как-то Айтматов рассказал одну интересную его историю и спросил, может ли это стать пьесой. Историю про то, как живут четверо немолодых людей, друзей со школьной скамьи. И вот с какого-то момента память о том, что их было пятеро, не дает им покоя. По какому бы поводу они ни встречались, пятый, которого нет, возникает незримо и будто загоняет их в угол. О прошлом ли пойдет речь, он тут и, кажется, спрашивает о чем-то, чего-то ждет, и они отвечают — не ему: себе, друг другу, — но и ему тоже. О молодежи, о новом поколении заспорят, о том, чего каждый достиг или не достиг, — он опять тут, и опять, будто в его присутствии, идет общий спор...

Может быть, не такими словами была рассказана эта история, но приблизительно так. Пьеса ли это? То есть, существует ли здесь тот драматический стержень, или, как принято говорить в театре, то «зерно», из которого пьеса может вырасти? Писателя убедили, что существует. Театр, таким образом, брал на себя серьезную долю ответственности: в драматургию уговорили войти прозаика, чей художественный авторитет очень высок. По ходу работы Айтматов привлек в соавторы казахского драматурга Калтая Мухамеджанова, таким образом, сегодня два писателя делят и успех спектакля, и критику в его адрес.

Атмосфера в зрительном зале — как в лучшие годы «Современника». Те же напряженная тишина и внимание к каждому слову, тот же накал мнений в финале. Как было отмечено в газете «Правда», «пьеса написана взволнованно, резко, противоречия в ней не

затушевываются, а, наоборот, обнажаются, исследуются пристально и без примирительных подсветов. Кому-то, возможно, такая резкость покажется неосмотрительной». Другим она показалась естественной и необходимой. В возникших спорах мне лично правда видится на стороне тех, кто поддерживает и пьесу, и спектакль, выросший в редкостном согласии с живым зерном пьесы.

Первоначальный рассказ Айтматова о сюжете пьесы хотелось привести именно потому, что в нем зерно. Речь идет о человеческой памяти, об ответственности людей друг за друга в трудный момент и в более или менее легкий. Речь идет о тех человеческих связях, которые нельзя нарушать. Их преступно рвать, потому что на отношении человека к человеку проверяется самое в жизни существенное, существеннее нет. Уже то, что в людях живет память, означает, что в них жива совесть. И чем больше эта память их беспокоит, тем острее они ощущают свой долг на земле, долг гражданский, долг дружеский. Долг в самом высоком смысле слова. Все это содержится в пьесе, хотя в ней не говорят высоких слов и вполне в современном духе чуждаются риторике. Речь тем не менее идет о понятиях высоких, категориях общественных. Театр приобщает зрителя к размышлениям именно об этих категориях, ни о каких других. Он заставляет о них думать, он будоражит чувства и мысли, не всегда и не у всех бодрствующие. Спектакль этот беспокоит, тревожит, он не рассчитан на развлечение.

...Четверо школьных друзей с женами собрались на веселый пикник в горах. Один — агроном, другой — писатель, третий — историк, четвертый — учитель. Люди деловые, занятые, они редко отдыхают, давно не виделись, рады встрече и возможности подышать свежим воздухом. Естественно, их тянет на разговоры и воспоминания. Разговоры на горе Фудзияма — так в шутку назвала эту гору жена одного из друзей — и есть содержание спектакля. Единственное чисто сюжетное событие происходит почти в финале (камнями, которые друзья шутя бросали с горы, внизу убит человек), и это событие вносит элемент искусственной нази-

дательности в содержание. Спектакль содержателен не этими несколько наивными сюжетными построениями и не добавочной моралью, которая из них следует, а более существенными и серьезными мыслями. Парадоксально, но он теряет серьезность как раз тогда, когда по сюжету происходит событие серьезное, трагическое. В том, как оно происходит, и в том, как на него реагируют люди, есть нечто театральное, нарочитое, некоторая потеря естественности. Интерес же как раз в естественных человеческих проявлениях; авторы пьесы умеют их писать.

...Кто-то из героев вспоминает, что в Японии на Фудзияму человек поднимается, чтобы «представить свой отчет Богу». Разумеется, друзья не принимают эту аналогию всерьез, хотя один из них, учитель по имени Мамбет, не склонен смеяться: «Религия тут ни при чем. Просто человеку нужно хоть раз в жизни остаться наедине с собственной совестью. Вдали от житейской суетлоки». Дело действительно не в Фудзияме, Фудзияма — метафора, а персонажи про эту Фудзияму вообще скоро забудут. Откровенны эти люди потому, что, как бы далеко ни увела их жизнь в разные стороны, они — как птицы из одного гнезда, как ветви одного дерева. И это чувство общности — общности родины, судьбы, морали — при всех психологических наслоениях, отталкиваниях, разности характеров связывает не только героев между собой, но и зрителей с этими героями.

Люди говорят о прошлом и настоящем. Но речь идет и о будущем. Многими путями авторы дают понять, что самое существенное — это будущее. Не случайно то и дело разговор переходит на детей. Одна из героинь, Гульжан, актриса, чувствует себя преступницей потому, что отказалась иметь детей. Она обокрала самое себя — тут действительно драматический и серьезный суд человека над самим собой, суд, перед которым меркнут другие, несколько истерические признания этой героини.

Не случайно и то, что авторских симпатий явно не вызывает другая женщина, Анвар, иступленно рвущаяся в город из села,

где ее муж учит в школе «сопливую ребятню». Эта Анвар бесплодна по натуре, потому и авторов она не очень интересует.

Не случайно, что самый совестливый и симпатичный из персонажей — учитель. Именно он произносит многие важные для авторов слова, и историю детям этот учитель преподает, стараясь, «чтобы история человечества была для них уроком жизни, а не просто когда какие войны совершались».

Не случайно и то, что среди друзей появляется еще один человек той же профессии — старая учительница Айша-апа, которая когда-то провожала своих учеников на фронт, а теперь совсем особыми глазами смотрит на то, какими ее выученики стали. Стоит вспомнить повесть Айтматова «Первый учитель», и станет понятно, насколько важен в пьесе этот ее мотив, просветительский, связанный с надеждой на то, что человека можно и должно воспитывать, улучшать. Этот мотив, обращенный в будущее, вплетен в ткань пьесы последовательно, с начала и до той короткой, но важной сцены, когда Мамбет и Алмагуль, оставшись вдвоем на горе, смотрят на пионерский костер внизу.

Сорокапятилетних достигших положения людей вроде бы и воспитывать поздно. Но тут авторы поворачивают проблему второй ее стороной — трое из героев по роду своей деятельности сами других воспитывают. Авторы пьесы внимательно и точно расставляют самые проходные реплики, касающиеся того, чем занимаются и как понимают себя и свое дело эти трое — писатель, учитель, историк. Когда историк Осипбай в первой же реплике хоть и в шутку, но напоминает об «официальном» к себе обращении («Иосиф Татаевич» — так будут называть его друзья), это отмечаешь вскользь. Потом, в острый момент спора, он скажет: «То, что предпринимается в интересах общего дела, не может называться предательством». Потом еще: «Каждый в личной жизни борется за себя». И т.д. и т.п. И все это в неколебимом сознании собственной правоты. «Так можно оправдать любую безнравственность», — возмущается Гульжан. Осипбай ничуть не

обижается: «Я свое сказал, и меня ничем не переубедить. У каждого свои принципы». Замечательно это: ничем не переубедить. Действительно ничем. Такого можно только напугать, пригрозив. Так, например, именно под угрозой обсуждения «морального облика» Иосиф Татаевич сохраняет верность своей жене...

Авторы не строят иллюзий относительно возможности перевоспитания таких, как этот Осипбай. Воспитательный смысл этого психологического типа — в точном объяснении его внутреннего мира.

Профессии трех героев пьесы близки, друг в друга проникают. Но сами эти люди, их представления о себе и о жизни настолько различны, что и результаты их деятельности нередко противоположны. Эти результаты в пьесе не видны, но авторы все время заставляют о них думать. «Сопливая ребятня», которая сидит на уроке истории у Мамбета, получает духовную пищу одного рода, а читатели книг литератора Исабека — другого. Докторская диссертация Иосифа Татаевича вообще духовной пищей ни для кого не стала, ибо написана она совсем для других целей, но зато сам пример ее вполне благополучной защиты в сознании у кого-то след оставил.

Все эти примеры, факты, выводы из фактов авторы ставят на обсуждение. Пьесу критики окрестили «пьесой-диспутом».

Думается, однако, что спектакль по этой пьесе мог оказаться куда более умозрительным и сухим, если бы не театр, в природе которого тяга к живой конкретности и психологической правде. В «Современнике» умеют и любят играть именно конкретность конфликта, конкретность общения и т.п.

Вот вышли на помост четверо. Ставят палатку, болтают о погоде. Мы еще ничего не знаем об этих людях. Но постепенно по каким-то еле уловимым приметам (богатство этих примет и есть художественность актерского исполнения) мы начинаем понимать, как и чем эти люди между собой связаны, что их отличает. На пикнике всегда возникает общее, разница стерта, но она всегда есть, и актеры «Современника» умеют ее играть. При том, что се-

годня не всегда отличишь агронома от учителя, актер Г.Фролов играет все же именно агронома, человека, живущего тут, в селе, а не там, не в городе. И дышит, и ходит, и говорит этот человек на сцене по-своему, не так, как другие, приехавшие. И руки, и жесты, и самочувствие, и реакции у него свои, собственные.

Все хлопочут о палатке: может пойти дождь. Тут кто-то вспоминает стихи:

Средь бела дня вдруг хлынет дождь,
Исхлещет нашу юрту яро...

Это учитель Мамбет вспоминает, а стихи — их общего друга Сабура. И.Кваша читает стихи не так, как читают актеры, а так, как читают люди, истово любящие поэзию, — скандируя ритм, больше для себя, чем для других, читает, будто слушает музыку, боясь, что кто-то помешает дослушать.

С этого момента в спектакль вступает голос человека, которого на сцене нет и нет среди его друзей, хотя говорят, что он жив. Все, что уже рассказано о героях пьесы, так или иначе, вступает в связь с этим основным драматическим моментом. И Мамбет становится ясен до конца в своем исступленном и безбоязненном желании добраться до правды, и Осипбай ясен с его почти неосознанной, почти инстинктивной неприязнью к правде, в чем бы она ни заключалась, и Досберген, который крайне далек от интеллектуальных споров, но, как выяснилось, единственный виделся с Сабуром и «на коленях стоял — просил: приезжай ко мне в аул жить, работать, забыть все прошлое». И этот агроном ясен тоже.

Сабур был поэтом. Эти четверо были его первой аудиторией, а он — вожаком среди них, их запевалой и пророком, как и положено поэтам. Он первым пошел на фронт, и они пошли за ним, он приобщил их всех к искусству поэзии, к высокому строю чувств и мыслей. На фронте, однако, кто-то из них же, из четверых, услышав от Сабура стихи, диссонирующие с общим настроением, пошел в штаб и сказал об этом. И вот теперь они обсужда-

ют ту давнюю трагедию и свою к ней причастность. Они вынуждены вспомнить все — и детство, и школу, и стихи Сабура, и фронт, и то, как вернулись победителями, и что потом с каждым стало. Кажется, что четыре человека, четверо друзей идут на зрителя шеренгой, но место пятого пусто, и эту трагическую пустоту идущие чувствуют, не в состоянии ее заполнить.

Кто тогда пошел в штаб? По душевной неопытности кто-то из них не понял смысла стихов Сабура или в этом поступке был другой, злой смысл? Через двадцать пять лет не узнаешь кто. Вина останется на совести одного из них, и ему ходить с этой ношей до конца дней.

Смысл, однако, не в отыскивании виновного. Смысл в том, почему одни люди хотят правды, а других эта правда раздражает, она им не нужна. Предоставляя героям высказываться, авторы пьесы, по существу, заняты анализом человеческой психологии. Эта публицистическая пьеса в основе своей психологична, ибо обращена к внутреннему миру человека, к скрытым мотивам его поведения.

И точно так же, как Ибрагимбеков в «Женщине за зеленой дверью» жестко анализирует инстинкт самосохранения, показывая разные формы его проявления, в том числе для окружающих небезопасные, так и тут авторы ничего не смягчают в мотивах, они также предпочитают строгий анализ ответам уклончивым и двусмысленным. Великое свойство человека — обдумывать свой опыт. Пьеса — о трудной и прекрасной обязанности человека осмыслить до конца свои поступки, как бы тяжело это ни было.

Уходя с Фудзиямы, старая Айша-апа говорит, что в следующий раз придет к своим ученикам, только если они соберутся все вместе. Впятером. Как ни хочется, чтобы у этой истории был хороший конец, слова Айши-апа больше говорят о характере учительницы, чем о реальной перспективе самой истории.

И все же есть у нее хороший конец. Очень реальный при всей его нереальности.

Сабура нет. И Сабур есть. Человек, о котором говорят как о погибшем, жив как поэт. Ведь неспроста его имя и его стихи то и дело вырываются словно из-под земли — это память человеческая курится, как притихший вулкан, недаром гору назвали Фудзиямой. (Или Фудзияма в Японии не вулкан? Это не важно, в конце концов, бог с ней, с этой Фудзиямой.) Не в наказание людям дается память, а как знак человечности.

Поэзия жива, она как воздух, она в воздухе растворяется, ускользая от тлена, и вновь оказывается необходимой человеку, который живет и дышит. Таков мудрый и очищающий смысл рассказанной нам истории.

Еще несколько слов о театре. Не знаю, могли ли бы вообще так поставить «Восхождение на Фудзияму» те молодые люди, которые ставили и играли в первых спектаклях «Современника», хотя пьеса и вбирает в себя многие мотивы из тех, что были тогда театру близки. Перед нами взрослые, зрелые люди, и пьесу они играют про своих ровесников. Когда-то они ставили вопросы о выборе пути. Пути их поколения сегодня определились. Наступила пора, когда можно и нужно подвести некоторые итоги. Тем значительнее внутренний нерв и мужественный смысл спектакля.

Смутно-восторженному, вопрошающему состоянию юношеской души (преобладавшему в первые годы в «Современнике») всегда мог дать убедительную отповедь житейский опыт. Под воздействием этого многообразного и неизбежного опыта юношеские порывы и юношеский максимализм, как известно, проходят, во всяком случае видоизменяются. Не случайно именно об этом однажды и поставил спектакль «Современник» — я имею в виду «Обыкновенную историю» И. А. Гончарова. Театр тогда зло разделался с зыбкими идеалами юного Адуева именно в силу их зыбкости. Но в «Обыкновенной истории» хрупким порывам племянника единственно, что противопоставлено, холодный цинизм умного дядюшки. Это был в общем-то горький спектакль.

Пьеса Айтматова и Мухамеджанова лишена интонаций юношеских, неокрепших. И требовательное беспокойство, пронизывающее спектакль, — следствие опыта, а не неопытности. Когда гражданское чувство с годами не гаснет, а становится более осмысленным, это говорит и о силе чувства, и о свойствах природы, которую время не разрушает, хотя и преобразует. Неверно, что «Современник» вернулся к своей юности. В один поток, говорят, нельзя вступить дважды.

Театр нашел пьесу, которая помогла ему осознать свой возраст. Потому нет суетливости ни в режиссуре Галины Волчек, ни в игре актеров. Нет у них желания казаться моложе, чем они есть, вообще нет видимого внимания к себе. Все внимание — к пьесе, к тому, ради чего она написана.

Перед нами взрослый, зрелый театр, и потому, любя и помня молодой «Современник», мы не с грустью, а с уважением отмечаем новые черты знакомого облика.

3

Автор третьей выбранной нами пьесы — Ион Друцэ. «Птицы нашей молодости» поставили сразу два больших московских театра — Малый и ЦТСА.

Пересказать эту пьесу так же трудно, как стихи. Поставить, то есть перевести ее на язык сцены, как выяснилось, еще труднее.

Подобно некоторым своим персонажам, Друцэ проявил несговорчивость и, хоть не был до сих пор избалован многими удачными постановками своих пьес, ничего на этот раз не сделал, чтобы как-то приспособиться к реальным возможностям и привычкам театра. Он ничего не стал в самом себе менять, чтобы театр его легче понял, написал пьесу, будто не заботясь ни о драматическом жанре, ни о развитии действия, ни о пределах сцены. Кажется, его занимали только люди, которых он знает, как своих односельчан, еще земля, которая ему, горожанину, теперь, наверное, по ночам снится, желание рассказать о жизни и смерти на этой земле, о

том, в чем человек черпает силы жить, и почему мудрые люди не боятся смерти. Драматургу так хотелось рассказать об этих важных, однажды открывающихся людям вещах, как рассказал в его пьесе цыган скрипач, взяв в руки скрипку своего деда, знаменитого Габулики. «Нет, молодой цыган не играл то же «Прощание», которое играл его дед, — пишет Друзэ в ремарке (нимало не заботясь о том, как такого рода ремарки реализуются на сцене). — У каждой скрипки свой голос и свои песни. Он играл знаменитую балладу Чиприана Порумбеску, услышанную им в кишиневском ресторанчике «Каса маре», куда он зашел послушать другого знаменитого скрипача по имени Игнат. Он слушал его весь вечер, потом унес балладу с собой, но он был еще молод, он боялся этой баллады как огня и только изредка исполнял ее...». И так же, как эту знаменитую балладу играл знаменитый Игнат, а потом сыграл внук знаменитого Габулики, так и драматург рассказывает о вещах, о которых говорили многие знаменитые писатели, но говорит о них своим голосом. Голос Иона Друзэ ни с каким другим не спутаешь.

«Скрипка дрожала, как осиновый лист, она захлебывалась слезами и голосисто, с горечью и болью рассказывала обо всем, что ее окружало. Она пела о том, что была война и не все вернулись, но многих, которые еще не вернулись, жены и дочери все еще ждут. Она пела о том, что из Валя Кокорилор улетали аисты, а деревня по-прежнему называется Валя Кокорилор, и люди каждую весну выходят встречать аистов. Она пела о том, что молодая красивая учительница выходит замуж за бестолкового парня. Так было и так будет в этом краю, где не знают цены истинной красоте, где отдают невест за кого попало, а потом долго печалются и слагают легенды об их горькой судьбе...»

Вот какие ремарки пишет Ион Друзэ, будто и не думая о том, как будут ставить его пьесу, как вместит сцена все то, что у него, автора, стоит перед глазами.

Удивительная это пьеса. В ней нет войны — и в то же время война есть. Есть ее следы в судьбах, есть ее следы на земле, как ни пере-

пахивают эту землю новые поколения. Нет сюжетного оправдания некоторым сценам, нет необходимости, скажем, разворачивать подробную картину свадьбы — и в то же время внутреннюю необходимость этой свадьбы нельзя не почувствовать и не насладиться ею.

Все это ставит перед театром одну проблему за другой. Как передать на сцене музыкальность пьесы? Не буквально ее музыку (на то есть «знаменитая баллада Чиприана Порумбеску» и многие молдавские напевы), а музыку языка, музыку авторской речи, ее склад — гипнотизирующий, чуть монотонный, воркующий, очень молдавский, хотя и русскими словами выраженный, почти в стихи переходящий и в то же время очень реальный, очень разный в устах персонажей — в разные моменты их существования. Одно дело — простой торопливый разговор на улице, в нем свой напев, и совсем другое дело, например, гадание на картах, когда одна старая женщина уговорила другую погадать и та, посопротивлявшись, не зная сама, верит она картам или нет, приступает к делу. Как сплетаются в этой речи строй возвышенный и слова самые прозаические, наивность и жизненный опыт, юмор и печаль, и какой особый смысл приобретают повторы, опять же как в музыке, и как неторопливо и верно ведется основная мелодия.

Артина (вздрыгнув). Руца, я прошу тебя взвесить каждое свое слово. Расправь уголок каждой карты и взглядишь в нее. Я ведь получила повестку, у меня есть на руках документ. И хотя я столько над той бумажкой плакала, что там живой буквы не найти, я помню наизусть, что там было написано. Ты говори мне правду, не жалея меня, я ведь почти совсем забыла его. Забыла, какая была у него походка, какой был голос, какие мне от него достались ласки, и, если ты хоть капельку не уверена в своих картах, не буди во мне все то, что уже давно умерло.

Тетушка Руца (спокойным голосом). Приедет. Он приедет ночной дорогой и сначала не узнает свой дом, пройдет мимо. Он

дойдет до конца улицы, так и не найдя свой дом, потом вернется обратно. И, когда он уже будет идти обратно, к воротам выйдет бубновая дама, это твоя карта. Ты его тоже не узнаешь и спросишь: вы кого ищете, добрый человек? И он узнает тебя. Узнает по голосу, и замрет, и будет стоять столбом, как неживой, пока ты не подойдешь и не возьмешь его за руку, точно малого ребенка.

Артина (вытирая слезы). Руца, побойся Бога, я такая же старая, как и ты. Трех уже поставила на ноги, не сегодня завтра выдам Докицу... Скажи правду и успокой раз и навсегда мою душу. Ты ведь не знаешь грамоты и не читала той повестки, а я немного грамоту знаю, я читала ее. Там было написано: пропал без вести. А знаешь ли ты, что это значит — пропал без вести? Я бог знает в какие дали ездила и спрашивала у людей, которые очень хорошо знают по-русски, чтобы они мне растолковали, что значат эти три слова — пропал без вести. И они мне сказали. Пропал без вести — это значит: был человек — и нету больше человека. И ни его товарищи, ни его начальники, ни его противники, ни птицы, ни ветры, ни земля — никто его больше не видел, и никто ничего не скажет о нем.

Тетушка Руца (после паузы, тем же голосом). Приедет. Он приедет поздней ночью, не узнав своего дома, потом бубновая дама возьмет его за руку. И вы пройдете через двор, и будет темно, он не будет знать, куда идти, потому что там, где раньше у вас был сад, теперь тропинка, а там, где раньше была тропинка, теперь растет сад...

Сегодняшний театр тяготеет к динамике. То, что называют «стремительными ритмами эпохи», проникло в сознание драматургов — они дробят сцены, перебрасывают место действия, бегут от монологов и второпях хватаются за телеграфный способ общения. Еще больше этими «ритмами эпохи» увлечена режиссура, перепробовавшая за последние годы едва ли не все приемы динамических построений.

А Друцэ пишет не торопясь. Кажется, он сознательно противостоит суете и бегу. Не спешат его главные герои — автору важен их внутренний покой. Суетящийся человек, у которого скачут мысли и нет времени оглянуться и поразмыслить, заведомо не близок писателю.

Колхозный бригадир Андрон срывает с петель дверь избы, в которую никак не мог достучаться. Андрон торопится, волнуется, кричит — ему нужна настойка, которой, как говорят, тетушка Руца останавливает кровь. У председателя колхоза Павела Русу, брата Андрона и племянника Руцы, вот уже три часа идет горлом кровь.

Над деревней слышен гул самолета — летит из Кишинева профессор. Люди бегают и волнуются, а в старой избе, будто ничего не слыша, не то дремлет, не то молится старая женщина, словам и поступкам которой автор придает особое значение. Не надо думать, что Друцэ воспевает знахарку, посмеиваясь над бессилием медицины. И гаданию на картах, и своим корешкам и настойкам Руца, кажется, сама знает истинную цену. При всей неторопливости и словоохотливости эта тетушка мало напоминает «хранительницу народной мудрости» или добрую старуху из сказок. Кстати, она так и не дает настойки — в ее характере нет ни особой доброты, ни покладистости. Она упрямо отстаивает что-то свое на протяжении всей пьесы. Кажется, она живет и действует вопреки здравому смыслу, и это вызывает то смех односельчан, то гнев колхозного начальства.

Руца топит кизяком свою старую печь в надежде, что в деревню, которая называется Валя Кокорилор, то есть Долина аистов, вернуться аисты, улетевшие, когда крыши домов покрыли шифером и жостью. Кто тут прав? Андрон говорит: «Был бы хлеб насущный, а без аистов проживем». Если быть по-современному деловым, прав Андрон. Проживем и без аистов, был бы хлеб. Это правда. Но, кроме этой правды, высказанной человеком, который бегает по полям «как угорелый», есть и другая правда, значительная иным, не практическим смыслом: не хлебом единым... Руца

выражает это по-своему: «Нет, Андронаш, не проживем... потому что вместе с аистами мы улетаем каждую осень за тридевять земель, в теплые края, и каждой весной возвращались из той немислимой дали. Без этого отлета и прилета мы разучимся любить свою землю, разучимся любить друг друга...».

В словах бригадира о хлебе своя правда; в том, что Руца говорит про землю, — своя. Эти две правды противостоят друг другу, как проза и поэзия, как реальность и мечта. Они то враждуют между собой, то идут рядом, а то и вовсе сливаются воедино.

Людам некогда. Нет времени у Андрона рассмотреть землю, по которой он бежит, вспомнить, какой она была, и подумать о том, какой она будет. Некогда было председателю Павелу Русу задумываться о том, что такое счастье, хотя все силы и все здоровье он отдал тому, чтобы люди не голодали, жили лучше. Некогда было этому председателю и в самом себе разобраться, навести порядок в доме, потому и нет ни жены, ни детей рядом с ним, когда так мучительно затянулось его прощание с жизнью. Некогда, некогда...

Это и грустно, и смешно: тетушка Руца думает, помнит и видит за людей, которым некогда. Она как бы их слух и зрение. Ведь, чтобы разглядеть что-либо как следует, надо остановить свой бег; чтобы услышать, надо спокойно прислушаться. Руца слышит то, что другим услышать недосуг, помнит то, что не успеет запечатлеться в забитых делами и заботами головах. (Стоит присмотреться к тому, как настойчиво в пьесах последнего времени звучит этот мотив — человеческой памяти. Вот ведь не по признаку единства темы выбраны три пьесы, а все три толкуют об одном.)

Вернемся, однако, к тетушке Руце, которая все помнит. Реальность народной жизни всплывает в ее рассказах, объясняя то, чему тот же Андрон в спешке не может найти объяснения. Очень важен этот мотив в пьесе, соединяющий ее первую и последнюю картины: в первой Руца говорит с Андроном, в последней — с его умирающим братом и, нимало не смягчая деталей, растолковывает

ет Павелу, в чем суть ее давней обиды. Оказывается, их отец (ее брат) избил ее железной цепью при разделе земли перед войной. Бил так, что ни мужа, ни семьи у нее уже не могло быть. Андрон, между прочим, озлившись, укоряет Руцу в свою очередь: ведь на ее печи их отец в сорок шестом опух и умер с голода, а она ему крошки хлеба не дала. Но и тут детская память Андрона держит лишь то, что ему видно, о чем говорят соседи. Руца знает и помнит больше. Тот страшный расчет, который был произведен ею тогда, в сорок шестом, никак не укладывается в хозяйственной голове Андрона, оглушает его: тогда прокормить до урожая она могла или одного взрослого, или двоих детей, больше хлеба у нее не было. Взрослый «пожил свое», и она выбрала детей, а их отец опух и помер на ее печи.

Пьеса, которую критики дружно и справедливо зачислили в разряд «поэтической драматургии», содержит в себе крепкую народную, реальную основу, которая не дает поэзии оторваться от земли, сообщает самым возвышенным речам необходимую устойчивость.

Кажется, и так слишком много я говорю об Андроне, который есть персонаж второстепенный. Но уж очень упрямо и своеобразно Друцэ сводит свои счеты с этим вечно спешащим человеком. В конце первого действия к тетушке является его жена, красавица Паулина, и жалуется на мужа, которому «ничего не надо. Ни своей бабы, ни чужой. Прибежит, поест, выспится, а чуть свет — заводит мотоцикл и опять едет». Не поняв, в чем суть бабьих жалоб, Руца взрывается, горой встает за тех, кто день и ночь в хлопотах носится по этой земле: «Да есть ли у тебя глаза, есть ли у тебя соображения? Ты разве не видишь, как живут наши бабы, — не успеет отцвести, и уже не разберешь ее, кто она там, мужик или баба. Неужели ты не видишь, как эта бедная земля мается из года в год — то засуха, то наводнение. То вон рассказывают, что землетрясение засыпало целый народ. От нас вон аисты улетели и никак не могут вернуться уже который год — мир никак не угомо-

нится после той войны, никак не сядет на сытую и спокойную жизнь, а ты шляешься среди ночи со своей необъезженностью?».

То, что Руца приняла за «необъезженность», было совсем другим — тоской по материнству, по ребенку. И вот тут, поняв что к чему, Руца решительно останавливает бег Андрона. Женщина захотела стать матерью — Руца знает, что ничего нет на земле важнее такого желания. И если бы не таинственные корешки, которые она достала с печки, продолжая, впрочем, ругать бестолковую молодежь (корешки эти на сорок дней делают женщину самой красивой и желанной на свете), кто знает, выполнил бы Андрон свой супружеский долг и не осталась ли бы бесплодной его собственная жена, пока он носится в хлопотах об урожае? Может быть, конечно, и не в корешках тут дело, а в самой Паулине, кто знает, ведь и Руца в корешки не то чтобы уж очень верит, гораздо больше надеется на самого человека, поверившего в себя.

На тот ее монолог, в котором она распекала Паулину за бабий эгоизм и вспоминала про землетрясение, стоит обратить особое внимание. Замечательной способностью наделяет эту деревенскую женщину автор — ощущать себя неотрывно от большого мира, на себя принимать его беды. И это так просто, так органично выглядит в словах и поступках Руцы, что кажется от природы присущим человеку и вовсе не удивительным, а самым естественным делом. А ведь Рустам Ибрагимбеков в своей пьесе, по существу, писал о том же. Или есть у человека ощущение своей общности с другими, или его нет. Или связь одного человека с другим определяет их ответственность друг за друга, или эта связь временная, призрачная, и ничего она не определяет. Надеюсь, можно не растолковывать, что и пьеса Чингиза Айтматова и Калтая Мухамеджанова о том же.

Вернемся опять к Руце. Получается так, что эта женщина забавным образом поправляет людей, заставляет их выполнить свой естественный и нормальный долг. И сам этот долг, когда о нем заботится Руца, не кажется скучной обязанностью, не отдает

постной моралью. Это какой-то почти веселый, простой долг, нетрудный даже: долг любить землю (Руца говорит про нее как про живое существо: «Земля сморщилась, она ведь, как и человеческое лицо, морщится»), быть душевным (Паулину она просит, чтобы та вырастила ребенка не добрым, а именно душевным, «все Русу были душевными»), еще долг, как уже говорилось, помнить.

Можно назвать и другие важные для человека долги и обязанности, но не хочется заниматься перечислением, у Руцы все это вместе, без оттенка ханжества, с полным пониманием того, что важно, а что пустяк. Например, на свадьбе нужен хрен, без него стол, где много жирной свинины, отобьет у гостей желание пить и плясать. И Руца говорит женщинам, готовящим угощение: «Пройдите так по деревне, через огороды и, у кого найдете, выпросите или украдите». Так что ее представления о долге несколько отличаются от известных заповедей.

Так же, как когда-то «Каса маре» стала художественным открытием одного женского характера, так новая пьеса Друцэ сосредоточена на другом, не менее удивительном характере молдавской крестьянки. Руца — открытие драматурга. Другие персонажи таким открытием не являются, но у них и роль другая. Они вокруг Руцы — как хоровод, в центре которого солист.

Вот вырвалось русское слово «хоровод» — может быть, оно и вправду годится для определения поэтического строя пьесы? Так же, как хороводы водят не в комнате, а на вольном воздухе, так и в этой пьесе все происходит на воздухе. Существуют особый ритм в неторопливой хороводной ходьбе, особая протяжность песен, которые при этом поются, особые законы, по которым движется в кругу солист, и т.п. Что-то похожее на то есть в пьесе. Люди входят в избу Руцы, встречаются ей в лесу, готовят свадебный стол по ее указаниям — все это как бы хороводное движение Жизни вокруг человека.

Только к одному из них, Павелу Русу, Руца приходит сама, всю пьесу она будто готовится к этому приходу.

Это последний диалог в хороводе. Упрямая Руца продолжает толковать про свои обиды, про аистов, которые улетели, но, странное дело, председателю легче становится от этих слов. Они одинаково любили эту землю и эту жизнь и сейчас, прощаясь, будто договариваются о чем-то самом главном. Руца знает слова, которые делают легким последний сон председателя. И тут как бы останавливается и замирает хоровод.

В ремарке сказано, что Руца «вышла и голосила на веранде, во дворе, она шла по пустынным улицам села и голосила. Она хорошо умела это делать. Причитала мелодично, мягко, в рифму. Ее голос разбудил всю деревню, и от нее люди узнали, что председатель колхоза Павел Русу скончался».

Оба театра, поставившие пьесу (в Малом — режиссер Б.Равенских, в ЦТСА — Б.Львов-Анохин), от этой ремарки отказались, полагая, очевидно, что отказываются от ненужного «этнографического элемента». Кроме того, действительно — как передать на сцене, что женщина «шла по пустынным улицам села»?!

Театры не выполнили многие просьбы Друцэ, не только эту. Правда, он просил не так, как просят обычно драматурги, в ремарках указывая, где дверь, где окно и т.п., Друцэ просил на своем, поэтическом языке. Театры его до конца не поняли, уловили лишь, что речь идет о некоей «поэзии», и попытались эту «поэзию» воплотить. Например, что делать с проходящими через всю сцену видениями, воспоминаниями Павела Русу? Они требуют какой-то неопределенности сценических контуров, какой-то странности в общении людей. Как передать нереальное на сцене? Кое-какой опыт у театров был — драматурги одно время увлекались всяческими «наплывами», режиссеры изобрели ряд приемов, позволяющих являться на сцену выходцам из прошлого.

Но, странное дело, именно в пьесе Друцэ эти приемы (разные в двух театрах — более тонкие, деликатные в ЦТСА, эффектные, под музыку и игру света в Малом театре), обнаружили свою изношенность. Хотя и не так уж долго наша режиссура ими пользовалась.

Я думаю, дело тут не в «приеме». Дело не в том, скажем, откуда на сцене появляется молодой солдат, подорвавшийся когда-то на mine, а теперь вот расспрашивающий своего «старшего» об однополчанах. Из-за корявого, засохшего дерева он выходит, или из «окопа» в полу сцены, или спускается на деревянной птице с колосников (как мне пришлось видеть в одном областном театре) — это не так важно. Гораздо важнее то, что происходит в этот момент между двумя людьми, важен смысл общения двух людей, из которых одного уже давно нет в живых, а другой «туда» вот-вот уйдет. Важна психология сцены, важна интонация, с которой бывший солдат, а теперь председатель объясняет другому солдату, почему он, Павел Русу, не пошел на суд, когда в голодный год их однополчанина судили за воровство зерна. Важно раскрыть здесь несведущую наивность одного собеседника и горький опыт того, кто остался в живых.

Театры обнаружили досадную глухоту к психологическому содержанию пьесы. В лучшем случае (в ЦТСА) оно раскрывается приблизительно и рисуется блеклыми красками. В Малом театре, где режиссура настаивает на патетическом, приподнятом стиле, психологии вообще придается значение лишь, так сказать, «знаковое». Например, есть сцена в пьесе, когда к Павлу Русу является его мать. Этой матери, как и того солдата, давно уже нет на свете, но не могла она не явиться к умирающему взрослому сыну. И он зовет ее «мама» и удивляется, что она молодая, и она объясняет ему, что усталой, в поношенной кофточке она была не всю жизнь, а запомнилась ему такой, потому что он жалел ее, вспоминая. Так и в пьесе. Увы, в спектакле к Павлу является не просто мать, но «символ матери», мать «вообще» — таких играют в опере и плохих спектаклях, претендующих на многозначительность. Театр думал, что он «возвышает» пьесу, «укрупняет» ее, на самом же деле использовал лишь старые, непригодные краски. Пьеса действительно тяготеет к поэтическим обобщениям, но ей оказалась совсем противопоказана чисто театральная, безжизненная, бутафорская символика.

К счастью, обоим спектаклям смысл придает исполнение главной роли. Это как на свадьбе в пьесе — Руца говорит про скрипача-цыгана, который, исполнив свадебное «Прощание», требовал большой стакан водки и шел отсыпаться на сеновал: «Он исполнил главное, но придал смысл свадьбе». Так и тут две прекрасные актрисы, Л.Добржанская в ЦТСА и Р.Нифонтова в Малом театре, придают смысл и значение спектаклям.

У Л.Добржанской это свой, совсем особый, личный смысл, протяженный во времени, имеющий связь с прошлым. Когда-то Добржанская незабываемо играла Василицу в спектакле того же Львова-Анохина по пьесе того же Друцэ и вот теперь протянула эту нить дальше и про душу молдавской женщины рассказала еще что-то, что не могла рассказать двадцать лет назад, может быть, сама еще этого не знала.

А Р.Нифонтова удивляет и покоряет художественной радостью, с которой она, молодая актриса, играет роль пожилой женщины. Отсюда и юмор, и милое озорство, которое она вводит в спектакль, они — как тот родничок, который Руца отыскала в сыром пласту земли.

Но шутки ради вспомним, как кончаются слова Руцы про скрипача: «...он придал смысл свадьбе, а дальше должны были вести его товарищи. Поднимать ногами пыль — на это не нужен бог знает какой талант». Разумеется, про партнеров Руцы в обоих спектаклях нельзя так сказать, но то, что долг их был — «вести дело дальше», — это верно. За редким исключением, ведут они его неважно. Это говорится не столько в укор актерам, сколько постановщикам, потому что расположение, ход и характер «хоровода» зависят в спектакле прежде всего от режиссера, от его чуткости. Неподобные спектакли (агрессивно лубочный, красочный, громкий в Малом театре, лишенный ярких тонов, скромный — в ЦТСА), эти разные спектакли сближает их внутренняя пассивность по отношению к действительной поэзии пьесы. В ЦТСА эта поэзия выражена явно, в Малом театре преобразована в какую-то совсем иного пла-

на театральную «поэзию». Не услышана истинная музыка пьесы. В одном театре как будто плохо услышали, отвлекаясь; в другом заглушили чужими, посторонними и громкими звуками.

А пьеса, проявив нрав лукавый, осталась сама по себе и будто поглядывает на театры со стороны с сожалением.

Стало привычным говорить об отставании драматургии. От чего же наша драматургия отстает? От жизни? Вероятно, это так, и вечным стимулом здесь будет желание «догнать» стремительно движущуюся вперед жизнь. Вечным, потому что есть во всем этом некая предопределенность: чтобы осмыслить и запечатлеть то, что называют жизнью, писателю нужно время, и он как бы насильственно останавливает движение, которое остановить невозможно.

Отставание от театра? Об этом любят (привыкли) говорить режиссеры, толкуя о том, как жаждет их театр современной пьесы, как задыхается он без свежих, острых, новых мыслей и характеров.

Но вот такая пьеса появилась. Может быть, не совсем такая, не идеальная, но по-своему неповторимая, лишенная банальности. И у того самого театра не хватает сосредоточенности рассмотреть новую пьесу внимательно — осознать ее структуру, найти ей не приблизительное, а единственно точное сценическое решение. Не хватает мужества пересмотреть свой собственный профессиональный опыт. Пожалуй, надо отбросить как бесполезную эту привычную схему — драматургия, отстающая от театра. Как набивший оскомину штамп, такая схема заслоняет действительные сегодняшние взаимоотношения сцены и литературы.

Когда драматургический писатель все свои силы и талант обращает на то, чтобы пробиться к реальной жизни, к ее проблемам, по этим ступенькам подняться выше, можно ли представить себе долг театра иначе, чем идти в том же направлении, помогая этому восхождению?

ЧТО ПЕРЕЖИТО...

Романы и повести Федора Абрамова закрепили за этим автором представительство от «деревенской прозы», одного из самых сильных направлений в нашей сегодняшней литературе. Все то, чем «деревенская проза» обогатила литературу, до сих пор числилось именно за прозой, в драматургию не переходило, театру пища не давало. Театр с завистью следил за творчеством В.Тендрякова, Ф.Абрамова, В.Белова, пробовал эту прозу инсценировать, но тут законы сцены предъявляли свой счет, и хорошая повесть оборачивалась средним спектаклем. Очевидно, требовалось какое-то более решительное и неожиданное встречное движение — театра и литературы. На этот раз Федор Абрамов соединил в одной пьесе три свои повести — «Деревянные кони», «Пелагея» и «Алька», но не смешал их, как это бывает в инсценировках, а поставил рядом, намекнув на какую-то иную, несюжетную между ними связь.

Не странно ли, что автор, как сказано, представляющий «деревенскую прозу», встретился именно с Театром на Таганке, который принято называть поэтическим? Эта непредвиденная и неожиданная встреча, однако, открыла новое и в писателе, и в театре.

В прозе Абрамова театр, постановщик спектакля Ю.Любимов, обнаружил ее поэтическую структуру и основу. В театре же благодаря новому автору открылась привязанность к реальному, подлинному, которая и раньше была ощутима в лучших спектаклях Ю.Любимова, но иногда заслонялась яркой театральностью.

На сцене нет бутафории, художник Д.Боровский от нее наотрез отказался. А двери из фойе открыты прямо на сцену — зрителям предложено таким образом пройти в зал через подмостки. Можно своей рукой отодвинуть ситцевую занавеску. Можно потрогать старый валец, отполированный временем. Не споткнитесь о бороны, их тут несколько — уперлись зубьями в пол сцены, подвешены

сверху. В этой демонстративной этнографичности — и серьезный смысл, и некоторая доля иронии. Театр принципиально отвергает стилизацию, подделку. Он лицом к лицу сталкивает зрителей с далекой и незнакомой им жизнью, показывает, как на выставке, ее внешние приметы, чтобы потом резким движением от этих примет отстраниться, в далеком открыть близкое, более чем понятное. Кстати, оказывается, что все эти прялки и лапти, умиляющие городских любителей старины, для современной деревни — чуть ли не предмет насмешки. И эта насмешка, — может быть, более существенная (не внешняя) примета уже современной, не прежней деревни.

Три актрисы — А.Демидова, З.Славина, Т.Жукова — ведут спектакль. Два актерских имени из этих трех мы знали и раньше, имя Т.Жуковой с радостью к ним добавляем. Три актрисы ведут действие, как ведут в деревне песню, вступая то согласно, вместе, то порознь, когда каждый голос рассказывает свое.

Ни стилизации, ни умиления нет в их игре. Актрисы играют — не подбирается другое слово — сердечно, то есть с участием не только мастерства, профессиональных навыков, но и собственно-го сердца. Ведь точно так же, как можно было в мастерских театра изготовить для спектакля бутафорию, так и актеры могли заняться имитацией северного говора. Однако народная речь звучит со сцены с вольной естественностью, которая дается не имитацией, а тем, что пережита, перечувствована изнутри чужая жизнь. А.Демидова, З.Славина, Т.Жукова передают то, что нельзя внешне скопировать, они воссоздают склад ума, души.

Старая женщина выходит на сцену, садится, что-то перебирает в корзине. Бледное лицо, сухие пальцы рук. Она несловоохотлива, больше молчит. Перестала работать, задумалась, глядя в зал, а рука машинально двигается, будто сучит нить пряжи. Бывают руки, которые перестают работать только тогда, когда их складывают человеку на груди.

Демидова как актриса не сентиментальна, она и здесь играет почти сухо. Но отвести глаза от ее лица невозможно. Актриса сы-

грала доброту и ум, которые полны достоинства и совсем не топятся быть оцененными. Внутренний покой, чуждый «святости» и старческому равнодушию, покой, данный не только общением с природой, но, главное, нелегким опытом и твердым пониманием своего среди людей места и долга, — вот что открыла со сцены А. Демидова.

«Думаешь, она сейчас есть-пить будет? — говорит про Миленьевну ее молодая сноха Евгения. — Ни за что! Старорежимный человек. Покамест грибы не приберёт, лучше и не заикайся об еде». В повести Евгения обращается к автору, в спектакле — прямо в зал. В это общение с залом Т. Жукова вступает так просто и открыто, как в разговор с соседями, и мы, зрители, чуть ли не киваем, слушая ее. Она говорит громко, охотно: и гордясь своей удивительной свекровью, как диковинкой, и побаиваясь ее, и слегка насмешливая, умолкая, впрочем, тут же, как только старуха открывает рот. Множество забавных поворотов, скрытых конфликтов, общих бед и радостей в этом дуэте двух разных голосов и характеров, сопровождаемом короткими и точными репликами хора, — жители села Пижмы сидят тут же, по бокам сцены, на лавках. Идет общий рассказ о разном деревенском житье — о далеко в прошлое ушедших временах, потом о войне, о трудных послевоенных годах, наконец, о времени нынешнем, когда и недостаток пришел в дома, и люди стали задумываться о проблемах совсем новых.

Молодая сноха давним событиям не свидетель, про старые времена она говорит с чужих слов. Молчаливый свидетель — Миленьевна. Но в широко открытых глазах Евгении столько сочувствия, такая острая память на детали в ее рассказах, что наглядной, живой становится связь одной человеческой жизни с другой, уходящего с остающимся. Вот-вот уйдет Миленьевна, и вместе с ней уйдут безграничная доброта этого человека и спокойное, непоказное умение отдавать себя людям. Хоть и криклива Евгения и не понимает до конца Миленьевну, но главное она поняла, и восхитилась, и запомнила. И мы запомнили вместе с ней. Во второй ча-

сти спектакля, которую ведет З.Славина, нет гармонии, сосредоточенной тишины, отличавших первую. Более дробно, не так точно выстроена вторая часть пьесы. И режиссуре здесь иногда не хватает строгости. Так бывает иногда в спектаклях Ю.Любимова — ему вдруг словно надоедает лаконизм и то, что называется «чувством меры». Уже не отчетливость звучания, а громкость во что бы то ни стало — «проходное» подается как главное и путает мысль.

В сравнении с повестью, где драму Пелагеи как бы растворяет, смягчает течение времени, в спектакле эта драма сгущена, обострена до предела благодаря темпераменту З.Славиной. «Утром со свежими силами Пелагея легко брала полутораверстовый путь от дома до пекарни. По лугу бежала босиком, как бы играючи, полоща ноги в холодной травяной росе» — этой лирической ноты, которой начинается повесть, нет в спектакле. Он начинается как бы с конца — дочь Пелагеи Алька опоздала из города на материнские похороны. И не успевает эта молоденькая, но выдавшая виды официантка сказать что-то о «тряпках», которые мать неизвестно зачем копила, как эти вялые, пренебрежительно сказанные слова будто с того света вызывают Пелагею, и гневный ее крик: «Тряпки?! А я на них всю жизнь положила!» — сотрясает сцену. И дальше, без пауз, без остановок, на одном дыхании З.Славина одержимо проигрывает перед нами страницы нескладной бабьей жизни, будто огнем опаленной и внутри, и со всех сторон.

Внутри все горит от жара пекарни. Эта Пелагея не боится трудностей, словно даже рада и тяжести ведер, и пылающим от усталости ногам, и пудовому тесту, выворачивающему руки (какие разные бабьи руки, хоть и одинаково привыкшие к работе, сыграны тремя актрисами в одном спектакле!). Всю жизнь из рук Пелагеи шли к людям хлебные буханки. Как живое существо, держит З.Славина в руках такую буханку, смазывает постным маслом быстро, ловко, и, как живые, лежат эти буханки около Пелагеи на полках пекарни. И тяжесть этого труда, и радость одновременно, так, что одно от другого не отделишь. Пекарня — и дом, и

ад, и каторга, она и спасла жизнь Пелагеи, и спалила. «Хлебное» место куплено ею дорогой ценой. Много лет прошло, а не забудет она, как уступила тогда «начальнику из заречья», который пообещал однажды сделать Пелагею пекарихой. З.Славина прекрасно играет этот горький наплыв-воспоминание.

Сейчас она сидит около больного мужа, и стыд, и страх, и гордость бывшей своей красотой мелькают, сменяя друг друга, на ее лице. Слез у этой женщины нет, «у печи выгорели», — как написано в повести, так и сыграно в спектакле. И молодого здоровья нет, одно «костье» осталось. Но почти до смертного конца живет в ней сознание собственной правоты и силы. Как отвоевала она место пекарихи, так и пошла воевать дальше — за себя, за свою Альку, за золотые часики для любимой дочери (чтобы как у всех!), за каждый новый отрез в сундук. Все, что ни говорит и ни делает Пелагея, актриса говорит и делает истово, почти исступленно. Вся жизнь, то нечеловеческим трудом, надрываясь, то ползком, то бегом, не думая о дороге, не разбираясь в средствах, не отличая добра от зла, Пелагея стремилась... Но к чему же она стремилась?! Если спросить ее, вряд ли она сможет толком ответить.

З.Славина точно отмечает минуты растерянности Пелагеи. Она вдруг словно цепенеет перед путаницей в собственных понятиях. Захотела стать пекарихой — и стала. А стоило ли хлебное место этой цены? Убежала Алька в город, стала официанткой — хорошо ли это? Пелагея не ходит на праздник к родным, но бежит, когда зовут в гости «нужные люди»... И вот к финалу нет ни Альки, ни пекарни, ни родных. Алькин офицер, хоть и сын «профэссора», оказался прохвостом, а последнее приобретение Пелагеи — «плюшевка», купленная по блату, — бросовая вещь, говорят, совсем вышла из моды...

Вот тут, в эту минуту, Славина играет самый горький момент роли — какое-то подобие прозрения. Хватило ума у Пелагеи понять, что она «выпала из телеги», а почему так случилось, понять не смогла, не успела — умерла. Эту трагическую растерянность

Пелагеи в финале, увы, перекрывает, подминает под себя открытый, не знающий удержу темперамент Славиной. Обычно эта актриса — страстный защитник своих героинь. Она и тут играет, прежде всего защищая. И силой своего актерского пафоса сообщает финалу рассказа о Пелагее характер защиты. Между тем и беда, и вина, и заслуги Пелагеи, и вся ее нескладная, как песок между пальцами протекшая жизнь ведут к более сложным выводам.

В самом конце спектакля дочь Пелагеи Алька задумчиво идет по сцене, приближаясь к рампе. Она садится на край бороны и смотрит в зал, будто спрашивая о чем-то. Кажется, смерть матери остановила все-таки Алькин безумный бег по жизни. Может быть, то, что не успела понять Пелагея, лихорадочно держась за хлебные буханки, которые такой ценой доставались, может быть, все же это, главное, понятое старухой Милентьевной, все же поймет когда-нибудь юная Алька? Таков, наверное, смысл финала, примерно таким он прочитывается.

«После отъезда Милентьевны я не прожил в Пижме и трех дней, — так кончается одна из повестей Ф.Абрамова. — Меня неудержимо потянуло в большой и шумный мир, мне захотелось работать, делать людям добро...» Этих слов никто не произносит со сцены, но ими как бы продолжается и завершается спектакль «Деревянные кони».

Комсомольская правда, 1974, 19 июня

«ЦАРЬ ФЕДОР ИОАННОВИЧ»

«Нахожу трагедию гр. Толстого «Федор Иоаннович» в настоящем ее виде совершенно невозможною для сцены. Личность царя изображена так, что некоторые места пьесы неминуемо породят в публике самый неприличный хохот»¹. В этой резолюции, закрывшей дорогу на сцену второй пьесе из исторической трилогии А.К. Толстого, слова о «неприличном хохоте» подчеркнуты ее автором — министром внутренних дел А.Е. Тимашевым. Хохота этот министр, видимо, боялся более всего, справедливо опасаясь, что смех в данном случае заденет не только фигуру «скудоумного и слабого венценосца», но и саму идею самодержавия. Божественность, абсолютность этой идеи очень легко может таким образом обернуться относительностью.

Подобное толкование пьесы явилось неожиданным для А.К. Толстого и глубоко возмутило его, искреннего монархиста по убеждениям, потомка петровских вельмож по крови. Ни на какой хохот автор пьесы не рассчитывал, полагал лишь, что в образе Федора Иоанновича «трагический элемент и оттенок комизма переливаются один в другой»². Надо всеми сословными пристрастиями в Толстом при встрече с цензурой возобладал умнейший человек своего времени и большой художник, когда на отзыв министра он ответил: «Не моя вина, если из того, что я писал ради любви к искусству, явствует, что деспотизм никуда не годится. Тем хуже для деспотизма! Это всегда будет явствовать из всякого художественного творения, даже из симфонии Бетховена»³.

Резолюция цензора на тридцать лет отодвинула начало сценической жизни «Царя Федора Иоанновича», и автор так и не увидел

¹ А.К. Толстой. Пьесы. М., 1959. С. 551.

² А.К. Толстой. Собр. соч. М., 1964. Т. 3, С. 517.

³ А.К. Толстой. Там же. М., 1964. Т. 4, С. 246.

свою пьесу на сцене. А 14 октября 1898 года открылся занавес нового московского театра в Каретном ряду, никому не ведомый актер Иван Москвин надтреснутым глуховатым тенором произнес первые слова роли: «Стремянный! Отчего конь подо мной вздыбился?» — и началась уже история не пьесы, но спектакля, а вместе с ним судьба великого русского актера Москвина, и история мхатовской режиссуры, и вообще история театра нового века, нового времени.

Вот скольким «началам» помогла пьеса о царе Федоре, и предвидеть это не могли ни осторожный министр, ни критики, вяловато в течение тридцати лет обсуждавшие пьесу до ее выхода на сцену, ни даже сам автор. Никто не мог предугадать, какой мощный толчок эта пьеса может дать искусству театра, устремившегося к правде.

«Удивительная пьеса! Нам Бог послал ее!» — еле сдерживая волнение, говорил Вл. И. Немирович-Данченко, а К.С. Станиславский в это время устремился на поиски подлинной старины, не брезгуя ни старьевщиками, ни мусором, и где-то на Нижегородской ярмарке, дрожа от нетерпения, разгребал кучу монастырского хлама, чтобы в какую-то минуту застыть в счастливом оцепенении, когда из-под груды тряпья мелькнет тусклым золотым шитьем кусок материи, из которой потом сошьют костюм царю Федору для первого акта. Впоследствии эта страсть Станиславского к «подлинному» будет описываться с оттенком иронии. Так потомки Колумба, населившие Америку, наверное, подшучивали над счастливым ликованием того, кто первый увидел новую землю...

С помощью пьесы А.К. Толстого Станиславский изгонял из театра рутину, штампы, открывал дорогу на сцену реальной жизни. Что же касается главного актерского открытия спектакля, честь его принадлежит Немировичу-Данченко, настоявшему на том, чтобы царя играл Москвин. Станиславский, репетируя с другим актером, поначалу готовил в Федоре вариант Иванушки-дурачка, который ковыряет в ухе, разговаривая с боярами, и забавляется,

как игрушкой, царской печатью. Настаивая на Москвине, Немирович как бы укрупнял содержание трагедии. Он разглядел в Москвине то уникальное, чисто русское, мужицко-трагическое начало, которого никто не видел на театре ни до, ни после Москвина. Оно и подняло роль Федора в его исполнении на недосягаемую художественную высоту.

Цензор-министр испугался смеха, принижения монаршей особы. Наивный младенец — на троне? Повелитель народа — с семью пятницами на неделе? Царь — без царя в голове? Тут было отчего испугаться цензору. Театр на первый взгляд как бы снимал эти проблемы. Над Москвиным не смеялись, и превосходства над ним никто, по-видимому, не чувствовал — театр таких задач перед собой не ставил. Но точно так же, как объективный смысл пьесы независимо от воли автора приближался к тому, что «деспотизм» никуда не годится, так и смысл спектакля расширялся и выходил далеко за пределы театра. Все зависело от взгляда — министр смотрел на Федора, театр заглянул вглубь, в душу человека. Министру Федор казался смешным. Театр доискивался до причин и смысла его страданий.

Спектакль раскрывал и объяснял глубочайшие мучения человека, ощущающего всю нечеловечность своих царских обязанностей. О полной и абсолютной несовместимости человеческого и государственного кричала со сцены душа Федора — Москвина. Пожалуй, сила удара по «царскому» была не меньшей, а большей, чем опасался министр. (Кстати, сколько бы потом ни ставилась эта пьеса, о комедийных трактовках главной роли не было слышно. Что-то в природе русского искусства, — недоучтенное тогда министром, — видимо, не позволяет толковать пьесу так, чтобы над царем Федором смеялись).

Впрочем, Москвин не играл «царя». Волосы по-мужицки, «в скобку, с жидкой светлой бородкой — говорит слабо, в иных местах — еле слышно, слегка нараспев, по-дьячковски...» — дьячок ли это, птицелов ли из Замоскворечья, но только не державный всея Руси правитель.

Множество раз писалось о корнях москвинского творчества, так волшебным сказавшихся в роли Федора. На русскую сцену в счастливый ее час явился актер, будто весь пропитанный звуками, мелодиями, ритмами массового, народного уклада жизни, быта не официального, парадного, а повседневного. В «системе» Станиславского есть термин «эмоциональная память». По Станиславскому, внутреннее богатство актера определяется этой кладовой памяти. Помнящий и способный в себе воскресить — богат. Непамятливый — беден. Москвин был памятливым и признался, что именно детской памятью, как ни странно, понял, почувствовал Федора. Хотя к царскому, дворцовому образу жизни не имели никакого отношения детские годы Москвина. Был он мальчиком «вроде на побегушках» у своего крестного в лавке, пел в церковном хоре, спал на полу на тюфяке («и мыши через меня бегали»), вставал затемно к ранней обедне, встречал хозяина у заднего крыльца, вместе с приказчиками кланялся в пояс. Притом еще говорили про Москвина, что он «много думал о человеческой жизни, любил тех, кто ищет правду на земле, кто стремится создать справедливый строй жизни»¹. Тема «правдоискательства», — коренная и главная в русской культуре, — органично вместе с Москвиным вошла в спектакль. Задача, которую Немирович-Данченко определил главной для царя Федора, — «всех согласить, все сгладить», — приобрела у Москвина «искательный» характер: этот царь мучительно искал и не находил путей, как сделать все «по совести», маялся, мучился, а иные пути та же совесть не позволяла признать.

Пьеса подвергалась некоторой коррективе в соответствии с духовной природой актера. А.К. Толстой написал слабого и «скудоумного» царя — Москвин играл натуру простодушную, но цельную, основа которой не подвержена колебаниям. Толстой считал, что «трагическая вина Федора — это исполнение власти

¹ «Ежегодник МХТ», 1948. С. 18.

при совершенном нравственном бессилии»¹. Театр снимал всякую вину с Федора, и потому она сама собой ложилась на порядок вещей вокруг, на уклад государственной жизни и политики, чуждый совести. И когда в финале, услышав, что в тюрьме удушен князь Шуйский, а в Угличе «упал на нож» царевич Димитрий, царь Федор в ужасе стонал: «Моей виной случилось все... Арина», — это был не рациональный итог и вывод спектакля, а угаданное Москвиным и режиссером «особое, навсегда ранящее ощущение вины, которое остается у совестливого человека, когда при нем и независимо от него вершится какое-то ничье, общее, отчужденное злодейство. Преступление, к которому ты не причастен, помешать которому не властен, обессиливает тебя... душа не в силах согласиться, что никто не виноват, и в отчаянии признает вину за собою»².

Игра Москвина в «Царе Федоре Иоанновиче» нарушила те же запреты, которые в литературе своего времени нарушал Лев Толстой. Толстой вскрывал духовную жизнь людей независимо от социальной и иерархической принадлежности. Люди, таким образом, уравнивались в своей сущности и своих правах: арестант был равен судьям, сановник — мужику. Призывая Москвина заглядывать в душу царя Федора, основатели МХАТа следовали идее единства и равенства людей, враждебной официальным установлениям. Разумеется, «мужицкое» в Москвине, то, что как бы «понижало» царя в ранге, было принадлежностью актерской личности. Но глубина проникновения в «самые тайники сердца человеческого» ставила эту актерскую личность в один ряд с теми, кто в русской литературе утверждал и проповедовал не разделение, а «братскую жизнь людей... их союз изнутри, принципиальную, духовно обоснованную демократию»³. С тех пор прошло семьдесят

¹ А.К. Толстой. Собр. соч. М., 1964. Т. 3. С. 514.

² И.Соловьева. Зачем режиссеру быть гениальным. «Театр», 1973, № 2. С. 118–119.

³ Н.Берковский. Литература и театр. М., 1969. С. 192.

пять лет. Всю жизнь, до последних дней не расставался с ролью Федора Москвин. Ту же роль играли потом Качалов, Хмелев, Добронравов, и в биографию каждого она входила событием.

Пока «Царь Федор Иоаннович» шел во МХАТе, среди других театров почти не находилось охотников с ним соревноваться. И после, на несколько десятилетий, для нескольких поколений художников мхатовский спектакль оставался не только эталоном, но и некоей преградой на пути к пьесе.

И было непонятно, жива ли сама пьеса. Как, на наш сегодняшний слух, поступь ее медленно-тяжеловатых стихов? И самое главное — способен ли затронуть сердца и умы наших многоопытных современников несчастный кроткий царь? Как поймет его судьбу современный театр?

Спектакли последних лет дали ответы на эти вопросы. В дни юбилея мхатовской премьеры «Царя Федора Иоанновича», осенью прошлого года, трагедия поставлена на сцене Малого театра. Постановка Бориса Равенских, в главной роли — Иннокентий Смоктуновский.

То, что этот спектакль вышел ровно через семьдесят пять лет после мхатовского, было, очевидно, просто совпадением — работа над пьесой шла долго, почти три года, и вряд ли имелись в виду сроки премьеры, демонстративно толкающие к сопоставлениям. Впрочем, на сопоставления с классической постановкой создатели нового спектакля шли прямо и отважно: они не варьировали известные хрестоматийные решения, не выступали робкими «продолжателями традиций», а предлагали свое собственное решение. Театр исходил не столько из чужого художественного опыта, сколько из собственного, больше, чем на традиции, ориентировался на свое сегодняшнее мироощущение.

Художественный опыт, однако, состоит не только из накоплений, но и из потерь. Он включает в себя опыт массовый и индивидуальный, веяния времени и личные пристрастия художника. Новый спектакль тоже вбирает в себя многое — и тенденции современной

режиссуры, переработанные индивидуальностью Б.Равенских, и личные устремления актера И.Смоктуновского, и сценические привычки Малого театра.

Так как современный театр начинается с режиссуры, прежде всего — об индивидуальности постановщика «Царя Федора». Борис Равенских — приверженец романтического, зрелищного театра, ярких, крупных, броских театральных форм. Своим учителем он признает не Станиславского, а Мейерхольда, он последовательный противник «скучной достоверности» на сцене, и если основатели МХАТа утверждали «театр автора», то Равенских, следуя своему учителю, настаивает на праве режиссера быть «автором спектакля».

Лет пятнадцать назад он так же решительно поступил с пьесой Л.Толстого «Власть тьмы», по традиции (тоже, кстати, мхатовской) требовавшей и на сцене красок мрачно натуральных. Режиссер неожиданно и смело «высветил» эту пьесу — застилизовал в праздничных тонах деревенский быт, разукрасил спектакль, как горящий красками русский платок, придал размах и песенную удаль характерам, музыкой поддержал моменты страстных исповедей. Эта эффектная красочность осталась бы, однако, главной приметой спектакля, если бы не одно обстоятельство, думаю, тоже входящее в расчет режиссера. Где-то в углу или на печке, помалкивая, сидел на сцене старик Аким (И.Ильинский). И когда он вступал в действие или просто молча смотрел в зрительный зал, иной смысл приобретали яркие краски вокруг. Свет несли на себе не они, а этот неказистый старик, наделенный даром отличать хорошее от плохого. При всем различии пьес и режиссерских намерений тот же контраст, смысловой и художественный, заключен в «Царе Федоре», где роль царя играет И.Смоктуновский.

Для трагедии А.К. Толстого выбран стиль некоей торжественной оратории, в нем выдержан весь спектакль, начиная с мощной переключки двух хоров, мужского и женского, еще до рас-

крытия занавеса. Этот стиль продолжен затем в эффектной силуете колокольни Ивана Великого, главным, опорным элементе оформления — резко сужаясь от фундамента к куполу, эта колокольня будто устремляется в космос, в нечто над страстями, интригами и человеческими страданиями. Завершение свое стиль спектакля находит в особой, «приподнятой», отчетливо декламационной манере актерской игры.

Отвергая «быт», мелкую достоверность, отыскивая путь к спектаклю поэтического, укрупненного звучания, Б.Равенских находит союзника не в ком ином, как в авторе трагедии «Царь Федор Иоаннович». А.К. Толстой тоже с неприязнью относился к разговорам на сцене «о погоде и об осетрине», он кривился при чтении пьес Островского и откровенно признавался в «нелюбви к сыну перчаточника из Стратфорда», то бишь к Шекспиру. В теоретических рассуждениях Толстой отделял свое творчество от реализма, замусоренного «бытом», и был строг в этом отношении, даже у Островского находя «целые акты, совершенно бесполезные». Актеру он советовал «проникнуться *идеей*, им представляемой, и постоянно держаться на ее высоте, имея в виду *идеальную*, а не реальную правду»¹. Слова об идеальном подчеркнуты Толстым — он был сторонником Шиллера, а не Шекспира, сторонился «грубой», реальной правды.

Парадоксально: Художественный театр, проповедовавший «театр автора», верность драматургу и т.п., в «Царе Федоре Иоанновиче» как раз и не был до конца верен авторской эстетике. Все усилия режиссуры были направлены в сторону «шекспиризации», если применим тут этот термин. В переписке с Лассалем по поводу его пьесы Маркс и Энгельс употребили этот термин, размышляя о двух типах драмы. Пользуясь именами Шиллера и Шекспира, они дали точный прогноз будущему развитию драматургии, видя его в слиянии двух начал — «идеального» и «реального».

¹ А.К. Толстой. Собр. соч. М., 1964. Т. 3. С. 514.

На практике — и в драме, и на сцене — эти два начала редко существуют в чистом виде. Они сплетаются, сходятся и вновь расходятся, то конфликтуя, то обогащая друг друга. При желании можно обнаружить «шиллеровское» в Шекспире, — редко, но иногда он позволяет своим персонажам быть «рупорами идей». В традициях Малого театра жив Шиллер и мирно сосуществует там с Островским.

Под знаком Шиллера поставлен и новый спектакль. Оставалось лишь продумать эту особую сценическую эстетику до конца и сохранить верность «законам, над собою признанным». Ибо что хорошо и верно по одним театральным законам, не соответствует другим. Например, Станиславский упрекал исполнителя роли Годунова А.Вишневого за то, что актер впадает в декламацию, риторичку. Другой артист МХАТа, В.Лужский, многие годы мучился ролью Шуйского, потому что никак не мог избавиться от «картинности». Декламация, пафос, «картинность» во МХАТе считались пороком, грехом.

В другой, романтически-театральной системе те же качества приобретают иной смысл. Они есть непременная часть стиля. Потому, наверное, не правы критики, требующие от Е.Самойлова, исполнителя роли Шуйского в новом спектакле, или В.Коршунова, который играет Годунова, — большего «внутреннего движения», «разработанности» и т.д. И.Е. Самойлов, и В.Коршунов играют в том стиле, который не предполагает психологических нюансов. Актеры берут в персонажах главное: в Годунове — волю, неколебимость устремлений, трезвый ум, в Шуйском — благородную рыцарственность натуры. Ведь трагические противоречия характера Годунова привнесены в нашу память совсем другой пьесой, автор которой, между прочим, вполне сознательно «шекспиризировал», сочиняя свою «Трагедию о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве». В пьесе А.К. Толстого Годунов — монолитная, на редкость целеустремленная фигура. В характерах Шуйского и Годунова здесь нет сложной «шекспировской» диалектики, а есть выраженные в речах и прямых действиях две разные точки зре-

ния на пути развития русского государства. В этом смысле Шуйский и Годунов есть как раз «рупоры идей», актеры так и играют.

В реальной русской истории подобные схватки были кровавы и по своим формам неприглядны, от вежливых споров далеки. Князя Шуйского попросту удавили в тюрьме веревкой; младенца царевича готова прикончить его заботливая нянька; цареву жену волокли в монастырь за то, что «неплодна»; царь посохом проби-вал голову собственному сыну и т.п. Упомянув об этих фактах в своей пьесе, А.К. Толстой притом считал, что искусство хоть и «не должно противоречить правде, но оно не принимает ее в себя всю как она есть»¹.

Так и в спектакле, поставленном Б.Равенских, — нет противоре-чия с реальностью, но есть некое ее «очищение». Схватка Шуй-ских и Годунова переведена скорее в план словесного диспута, на-пряженного, но строго соблюдающего «этикет». Поэтому статичны мизансцены — герои буквально *стоят* на своем. Монологи не раз-нообразятся действием, а только скупым, соответствующим харак-теру жестом — широким, плавным у Шуйского, коротким, дело-вым — у Годунова. И князья-заговорщики соблюдают особую сценическую дисциплину, появляясь в ночном саду не как-нибудь беспорядочно, бестолково, а стройной шеренгой, разом делая из темноты шаг вперед. И даже народ не шумит толпой, не нарушает общего порядка — массовых сцен в спектакле просто нет. Не толь-ко во дворе представляют «выборные», но и на площа-ди перед Архангельским собором вместо пестрой толпы «нищих» и «народа» всего лишь два человека с разных концов сцены пере-брасываются репликами, сообщая, что на Красной площади куп-цам секут головы, а в соборе уже пропели «Вечную память» Гроз-ному и сейчас выйдет царица.

Верный своей привязанности к песенно-фольклорной стихии, Б.Равенских разнообразит ею строгий монументализм спектакля,

¹ А.К. Толстой. Собр. соч. М., 1964. Т. 3. С. 544.

но тут, увы, не находит свежих красок. Если, к примеру, в доме Шуйских появляется молодая княжна Мстиславская, жених которой среди гостей, то это на сцене обставлено как явление царь-девицы в оперной сказке — звучит соответствующая музыка, гости радостно изумляются при виде девичьей красоты, жених выражает молодецкое нетерпение, княжна плывет лебедем, обнося гостей чарками, и т.п. На взгляд иных критиков, эти лубочные сцены составляют силу художника, свидетельствуют о «народной» основе его творчества. Очевидно, в театре толкование примет народности неизбежно порождает споры. Когда внешние признаки более чем наглядны, а изнутри нет столь же сильного духовного их наполнения, народность оборачивается стилизацией.

Но так же, как когда-то во «Власти тьмы» сердцевиной и оправданием красочного зрелища становился Аким — Ильинский и действенным оказывался сам контраст сверхскромной фигуры и доведенной до своего предела живописности окружающего, так и в новом спектакле — эффектный монументализм и шиллеровская патетика приобретают другой смысл рядом со Смоктуновским в роли царя Федора.

«Если представить себе всю трагедию в форме треугольника, — писал о композиции пьесы А.К. Толстой, — то основанием его будет состязание двух партий, вершиною... микрокосм Федора»¹. «Микрокосм» царя Федора в спектакле Малого театра — это сложный душевный и физический мир, во всех отношениях чужой «основанию треугольника», где состязаются в риторике партии Шуйского и Годунова.

Тут в самом подходе к роли все иное. Игра Смоктуновского — это происходящее на наших глазах постижение внутреннего душевного устройства человека. Нам не демонстрируют характер в его отлитых формах, а приобщают к постепенному его постиже-

¹ А.К. Толстой. Собр. соч. М., 1964. Т. 3. С. 514.

нию, можно даже сказать — учат этому. Как поводырь или проводник, актер ведет зрителя вглубь, внутрь человеческой души и помогает там ориентироваться. «Я возьму тебя за руку, — как бы говорит он зрителю, — и мы пройдем этот путь вместе. Я уже проходил его не один раз, но теперь покажу тебе эту удивительную дорогу. Поверь, я сам не знаю всех ее поворотов, знаю лишь, что должно открыться в конце пути...»

Смоктуновского в роли царя Федора можно смотреть не раз и не два, хотя все остальное вокруг него понятно сразу. Весь спектакль укрупнен, приподнят, как на помосте, виден и слышен повсюду. Смоктуновского надо смотреть вблизи — чем ближе, тем лучше. На расстоянии видны лишь контуры, общее. Но в Федоре — Смоктуновском важно не «общее», а непрерывная смена частных.

У всех других на сцене — определенное, почти неизменное выражение лица, поза, поступь. У царя Федора — невнятное, неочерченное лицо, «бескостная» пластика, не видимая издали «микромимика».

То, что исходит от других, — четко и определено. Все, идущее от Федора, на глазах меняется, гипнотизирует именно этой тихой и как бы неуправляемой переменчивостью. Вокруг все статично. Смоктуновский играет *движение*, и потому нелегко определить его трактовку. Любая формула в данном случае оставляет за своими пределами многие мелкие, живые мотивы, из которых складывается целое. Бывают такие реки, их нельзя на карте прочертить одной, ясно видной линией. Их движение прихотливо, какие-то маленькие речушки и ручейки то и дело впадают, окрашивают воды, даже, кажется, меняют русло. И на карте видно не одну синюю ленту, а сеть, сплетение лент и ленточек, в котором главное русло не сразу разглядишь.

При всем том, своя и очень интересная цельность в характере, созданная Смоктуновским, есть. И есть благодаря этому новый ракурс в освещении духовной проблематики пьесы. Понять это новое легче, пожалуй, не упуская из вида старый мхатовский спектакль.

Скажем, Станиславскому когда-то оказалось чрезвычайно близким авторское объяснение атмосферы пьесы: «В настоящей трагедии господствующий колорит есть пробуждение земли к жизни и сопряженное с ним движение»¹.

Все персонажи пьесы были для режиссера знаком этого общего «живого пробуждения», и потому в спектакле важными стали их связи, — как членов одной семьи или жителей одного дома. Обращаясь к Шуйскому, Москвин произносил «Иван Петрович» или просто «Петрович», а это звучало по-домашнему, как и «шурин» к Годунову или знаменитое «Аринушка-а!» к жене, царице. Если Москвин нашел в своем Федоре «мужика», то и Лужский искал в Шуйском «величавую мужиковатость», конкретный крестьянский смысл придавал словам о земле, которая «давно защиты просит». В спектакле не было непроходимой пропасти между человеком, обряженным в царские бармы, и выборными «от всех лабазников, ткачей и шорников», упавшими царю в ноги. Станиславский хоть и отказался от приниженно-бытовой трактовки царя Федора, но видел его «одним из... толпы русских национальных характеров»².

В спектакле Малого театра царь Федор из толпы выведен, резко исключен. Существо человеческих отношений тут не в связях, а в том, что связи порваны и человек, сидящий на троне, трагически отъединен от всех остальных. Личность царя открывается именно в этой полной физической и духовной его «отдельности». Как будто создан из другого материала — как если бы на шахматной доске все фигурки были из дерева, а короля кто-то чудом сотворил из живой материи. Эта необычность «материала» сразу, с первой же реплики бросается в глаза.

— Стремянный! Отчего конь подо мной вздыбился?

¹ А.К. Толстой. Собр. соч. М., 1964. Т. 3. С. 515.

² И.Соловьева. Зачем режиссеру быть гениальным. «Театр», 1973. № 2. С. 115.

Царь Федор показывается в дверях и минуту стоит там, опустив голову, не в силах оправиться от потрясения. Сейчас, сейчас он совладеет с собой, сейчас все пройдет... Вот и прошло.

Огромным усилием воли он прячет внутрь, в себя, те «шоковые» реакции, из которых, собственно, и состоит его общение с миром. Бывает такой склад нервной системы — острая впечатлительность, особая «реактивность», мгновенная и глубокая. Критерии в оценке происходящего — тоже свои, особые. Что для других — пустяк, для Федора — событие.

Знаменитые «громкие» моменты роли у Смоктуновского звучат неожиданно тихо, у них другой внутренний смысл.

Федор. Я царь или не царь?

Годунов. ...Лишь выслушай...

Федор. И слушать не хочу!

Я царь или не царь? Царь или не царь?

Кажется, все без исключения исполнители роли Федора в этом диалоге приоткрывали в царе Федоре сына Ивана Грозного, неудержимого, хоть и бессильного в гневе. У Смоктуновского не слышится ни крика, ни гнева, только странная нарастающая настойчивость в повторах одного и того же вопроса. Напряжен голос, напряжено все его слабое тело в кресле, будто от ответа Годунова в самом деле зависит, царь он или не царь. Что-то бесконечно важное выясняет он для себя в этот момент. И после слов «Ты царь» — сразу спад, освобождение от тяжести и невероятная, до дурноты усталость. «Даже в пот меня он бросил. Посмотри, Арина!» — и царица заботливо вытирает ему лицо, шею за воротом рубахи, а он обмяк в ее руках и никак не может опомниться, как после обморока...

Примирение Шуйского с Годуновым он подготавливает с величайшей сосредоточенностью, пребывая в огромном волнении. И вот наконец враги подали друг другу руки, и царь Федор с просветленным лицом благословляет этот мир. Церемония окончена,

кто-то побежал звать «выборных», царь же почти упал в кресло в счастливом изнеможении, слабой рукой вынимает платок, тихо вытирает глаза. Через минуту он успокаивается — и вот уже смеется сквозь слезы, что-то доверительно говорит Годунову, берет его руку справа, а слева — руку Ирины, прижимает их себе к щекам и задумывается о своем...

Этот царь то и дело уходит в себя, в свой собственный мир. Вокруг — дела государства, распри и споры, а царь несет и хранит в самом себе нечто важное, другим людям недоступное и непонятное. Свою исключительность Федор Иоаннович давно понял и пережил. Она для него — данность. До некоторой степени он ею даже гордится.

Про Москвина можно было сказать, что его Федор чего-то не ведает, он несведущий, неопытный, незнающий. Смоктуновский играет другое — усталость от знания, следы опыта и усилий.

У москвинского Федора была добрая душа, добро было ее естественным выражением, но никак не сознательной целью, тем более не государственной программой. Как душа велит, так этот царь и поступал.

Доброта Федора — Смоктуновского — от разума, от сознательно принятого решения. Добро принято им как некая трудная на земле должность, миссия, требующая просветительских усилий и терпеливой работы. Отсюда и понятная усталость от «работы», и чуть горделивое самочувствие человека «в должности».

Какой я царь? Меня, во всех делах,
И с толку сбить, и обмануть нетрудно.
В одном лишь только я не обманусь:
Когда меж тем, что бело иль черно,
Избрать я должен — я не обманусь.
Тут мудрости не нужно, шурин, тут
По совести приходится лишь делать...

Смоктуновский произносит эти слова не простодушно, а с глубокой верой в то, что дар отличать, где бело, где черно, куда важ-

нее для царя, чем знание государственных дел. Свой дар, свой долг как просветителя он сознательно противопоставляет государственной «мудрости». Он верит, что законы добра можно внушить людям, ведь люди по своей природе внушаемы, он знает это и уверен, что наделен талантом внушения. Он — как врач-гипнотизер, убежденный в могуществе своего метода лечения.

Шуйский и Годунов, смертельные враги, подали друг другу руки. Один — пересилив себя, другой — цинично рассчитав выгоду. А царь, простерший руки над их «миром», спрашивает тихо и серьезно, совсем как врач своих пациентов после сеанса: «Ну, что? Ведь легче стало? Легче?» — и продолжает внушение этими вопросами. Шуйский и Годунов согласно кивнут, и к кресту приложатся, и солгут таким образом оба, потому что не стало «легче» от того, что они по приказу царя «Писание исполнили».

Царь Федор уверен в том, что он руководитель, так сказать, режиссер происходящего. На самом деле он лишь взял на себя благородную роль в представлении, смысл которого ему не подчинен. И чем с большей серьезностью он этой роли отдается, тем очевиднее становится неизбежность страшного финала.

Москвин — Федор не брал на себя никаких ролей, всех ролей боялся. У Смоктуновского Федор живет в ощущении взятой на себя высокой роли, избранной трудной дороги. Он карабкается по этой дороге, падает, встает, в какой-то момент счастливый, и опять падает, еще ниже, еще больше. И наконец нет уже никаких сил вставать.

Москвин играл «высокую детскость» души, Станиславский говорил, что его Федору «не было года жизни». В Смоктуновском — Федоре нет детского, только царица Ирина смотрит на него как на дитя, любимое и балованное. Нет, точнее будет сказать, она смотрит не на него, а за ним, как смотрят за больным, с постоянной тревогой и грустью. Артистка Г.Кирюшина очень точно, живее других передает человечески понятное отношение к Федору, и Федору — Смоктуновскому легко общаться с Ириной, он все время как бы стремится к ее рукам, в ее руки. Эти женские руки ря-

дом с Федором имеют свою роль, свою игру. Они успокаивают, принимают, оглаживают, ласкают, это руки матери, няньки, руки, нужные слабому, больному. И кажется: лишь Ирине известно про Федора все: и то, почему лучезарная улыбка мгновенно сменяется тяжелым, тусклым взглядом, а нервный подъем — внезапной усталостью, и как опасны эти минуты, когда ватным становится тело и надо скорее подхватить, уложить Федора Иоанновича на скамью и оградить его от посторонних... Дело в том, что Смоктуновский не побоялся сыграть больного царя, тему болезни разработать в разных ее поворотах.

Прежде всего, он заостряет в Федоре ту странность, которую люди часто засчитывают за болезнь. Для этого нужно быть не похожим на людей стереотипных: «царь... сидит на престоле и не любит власти, может казнить, а охотнее милует, прощает личные обиды, хотя не прощает обид, нанесенных тем, кого он любит... Перечисление едва начато, а уже видно, чем «болен» царь Федор, — добротой, человечностью... Зачем он правит без кнута и топора — в этом причина удивления, смешков и улыбок по его поводу»¹. Приведенные строки критика есть анализ пьесы, но они выражают и главный смысл игры Смоктуновского — короткое счастье правления без кнута и топора, высокую и прекрасную «болезнь» правителя. Но это еще не все. Не боясь упреков в «патологичности» (их можно было ожидать, и они последовали), актер фиксирует приметы и другой, вполне реальной болезни Федора Иоанновича. Болезнен и предельно хрупок этот человеческий организм, вот-вот что-то оборвется в нем — и все кончится полным мраком. Про таких говорят: «не жилец». Смоктуновский играет царя, который «не жилец», среди других — «жильцов».

Упреки же в «патологичности» нередко обращались к художникам, осмысляющим трещины и ссадины на человеческой психике как явления социальные, а «больного» — как тип, душевно и

¹ *Н. Берковский*. Литература и театр. М., 1969. С. 292.

нравственно отличающийся от большинства. В романе Достоевского «Идиот» болезнь князя Мышкина имеет два смысла — буквальный и философский, социальный. Но, чтобы второй, важнейший смысл усилить, Достоевский точно воспроизводит физический недуг князя. У Достоевского необычайно важна, напряженно осязаема эта связь — физического и духовного, философского и чувственно-материального, и актер, играя царя Федора, несомненно, пользуется уроками этого писателя, тем более что десять лет назад прожил счастливейший период своей актерской жизни, сыграв князя Мышкина на сцене БДТ. Тогда он замечательно освоил «бестелесность» Мышкина и то отвлеченно-духовное, безоружное, чем силен этот «рыцарь бедный». Но если Мышкина — Смоктуновского сравнивали с «весной света», той ранней весной, которая начинается в воздухе и предшествует весне воды, зверей и человека, если тот Мышкин весь был доверчиво открыт внешнему миру, всем людям и каждому собеседнику, отдавая каждому всем вниманием и всей вникающей душой, то в Федоре Иоанновиче создан совсем иной, закрытый и сложный, душевный мир и другое физическое бытие. Трудно забыть эти руки, будто сломанные, перебитые в кистях, особое общение с предметами, с «материальным» — с чашей, например, из которой вялой горстью царь долго черпает питье, или с золотым подносом: ноготь легонько постукивает по нему, извлекая, как воспоминание, эхо колокольного перезвона: «Славно трезвонят у Андронья...»

От трагедии высокой, духовной Смоктуновский не отделяет трагедию бедного тела, пораженного дурной наследственностью. Театру нужна тема роковой связи Федора-сына с Грозным-отцом, тема «отцовских грехов», которые, как известно, поражают детей — и, увы, чаще всего тех, которые к грехам совсем не причастны. И Москвин, и Хмелев тоже отмечали эту связь, отыскивали минуты открытого гнева, когда кроткий царь становится страшен. Смоктуновский играет это по-другому. Тайнственным образом он

будто выводит тень Грозного вместе с собой на сцену, она в нем — и вдруг проступает сквозь мягкие черты лица сына: подтягивается и твердеет нижняя губа, линия рта старчески опускается углами, делается костистым лицо. Федор Иоаннович поворачивается спиной, и мы видим вдруг сутулую, сухую спину старика — руки уперлись в поясницу, поддерживают потерявший устойчивость корпус, непослушные ноги суетливо ищут опоры... С ходом спектакля минуты этого мгновенного старения учащаются, одна с другой как бы соединяются — уходят силы, уходит свет, и старческая тень заволакивает лицо и фигуру Федора Иоанновича...

«Довольно крови на Руси лилося», — со всей твердостью говорил этот царь вначале, подчеркивая слово «довольно», то есть хватит, больше литься не будет, и сам верил в это, и вера молодила и поддерживала его. Но когда вопреки его намерениям и внушениям кровь продолжала литься и вот уже в жертву распрям чуть не отдали царицу Ирину, его жену, царь Федор теряет и силы, и веру. Смоктуновский отваживается физически наглядно сыграть тот страшный паралич, который сковал царя. Отказали ноги, под длинной белой рубахой они чужие, недвижимые, и несчастный царь растерянно старается руками хоть как-то стронуть их с места. Они странно вывернулись в разные стороны, будто у тряпичного паяца, и не слушаются.

А в 4-м акте, когда кровь, заливающая страну, подступит к трону и лица близких увидятся царю Федору синими, с веревкой на шее, в нем действительно проснется Грозный. Услышав, что князь Иван Петрович Шуйский «петлей удавился», и сразу поняв, что не удавился, а удушен — и убийца вот он, князь Туренин, пришедший с известием, тут, забыв и себя, и свою веру в добро, и свою «светлую должность», закричит: «Палачей! Поставить плаху здесь, перед крыльцом!». Он кричит это не своим голосом. Это голос Грозного, и всем памятный приказ Грозного, это опять кровь, расправа, плаха — все то, что отрицала душа Федора и что теперь в полном и страшном бессилии, уничтожая самое себя, призвала на

помощь. На трагически бессильном крике, собственно, и кончается в спектакле царствие Федора Иоанновича, кончается и физическое его бытие. Это как самоубийство. Или — убийство. Он не случайно, а с глубоким пониманием самого себя говорил: «Каков я есть, таким я должен оставаться». И когда он — уже не он, а кто-то другой, — это конец. В какую-то минуту воскрес в нем его грозный отец и убил — убил еще одного своего сына. В нелепой позе у ног Ирины затихает царь Федор Иоаннович. Немеющими губами шепчет молитву, будто и его — посохом в висок, уже навсегда, так, что не встать...

В старой, классической пьесе, неоднократно игранной великими мастерами прошлого, современный актер предложил новое толкование главному герою. Иннокентий Смоктуновский сыграл царя-утописта, увидел в судьбе Федора Иоанновича трагедию еще одной ранней утопии, родившейся в кровавых расправах, в крови же и утопленной. Как слабое дитя, как хилый росток, удаленный от света, эта утопия сама по себе не сильна и не жизнеспособна. В реальных условиях Руси XVI века, в тиски зажатая между Шуйскими и Годуновыми, — она «не жилец». Но та же утопия оборачивается немалой силой, стоит взглянуть на нее как на примету духовных возможностей человека, его самых сокровенных устремлений.

Нева, 1974, № 7

ПАНЕВЕЖИС — ТЕАТР И КИНО

Из театра маленького периферийного города в кино пришла группа прекрасных актеров. Получив таким образом известность, артисты эти не задержались, однако, в большом городе, не перебрались в большой театр, хотя имели на то возможности, а вернулись обратно к себе — в свое театральное здание, в то время похожее на барак, в свои гримуборные (тогда две на всю труппу), на свою сцену, напоминавшую сельский клуб.

Очевидно, было в этом театре нечто такое, что оказалось сильнее заманчивых столичных перспектив.

Потом артисты театра много раз снимались в кино, снимаются и сейчас. Имя одного из них стало популярным и у нас, и за рубежом. Ему теперь приходится часто ездить в разные страны — на съемки, на кинофестивали. Однажды я спросила его, не тяготится ли он театральной дисциплиной и как относится главный режиссер театра к такому его образу жизни. И он признался мне тогда по секрету, что ему предложили совершенно невероятную роль в кино и что если его на эту роль утвердят, а главный режиссер на съемки не будет отпускать — он уйдет из театра...

В его глазах можно было прочесть такую актерскую жадность, такое страстное желание, подавляемое и одновременно торжествующее, что впервые судьба моего любимого театра предстала в каком-то тревожном свете. Действительно, как удержать в тихом и скромном городе актеров, которых манит мировой экран?..

Донатаса Баниониса утвердили на роль Гойи. Из театра его отпустили на съемки. А года через полтора фильм «Гойя» вышел на экран. Я смотрела эту картину и думала о том, какое это сложное и тонкое дело — союз актера и режиссера, как много от него в судьбе актера зависит. И еще о том, какой непоправимой ошиб-

кой для этого актера при всей его кинославе был бы уход из театра. Это можно сравнить с потерей компаса.

Жизни современного актера крайне редко сопутствует чувство верности одному режиссеру. Правилom является отсутствие этой верности. Большинство актеров чувства этого не испытали вовсе, а не испытав, не знают и тоски по нему. Кино, радио, телевидение сегодня беспредельно расширяют возможности актерской работы и неизбежно рвут контакты с одной художественной верой.

Но, очевидно, и в этой сложной картине есть свои исключения. С одной стороны, они, как говорится, подтверждают правила, с другой же — благодаря им эти правила теряют свою всесильность.

Паневежисский театр — исключение. Исключением из многих правил является его руководитель Юозас Мильтинис, исключение и его актеры, о которых пойдет речь.

Они снимаются в кино и поодиночке, но чаще — группой. Во многих фильмах Литовской киностудии можно увидеть их рядом — А.Масюлис, Д.Банионис, Б.Бабкаускас, Е.Шульгайте, Г. Карка, К. Виткус, В.Бледис...

Когда они играют вместе, сразу заметно различие их индивидуальностей. В то же время очевидно, что эту группу актеров что-то связывает и объединяет. Для тех, кто знает особенности Паневежисского театра, сомнений тут нет: художественная и человеческая родственность, придающая этим актерам силу и своеобразие, есть печать их театра. При том, что на экране они лишены какой бы то ни было «театральности». Случай поистине исключительный: театром определяется и гарантируется кинематографичность актера. Следует, вероятно, разобраться в некоторых свойствах этого театра.

Первым спектаклем открывшегося в 1940 году театра была «Падь Серебряная» Н.Погодина. В рецензии промелькнули слова, что это «живущий, а не играющий театр». Очевидно, Мильтинис в первом же спектакле дал намек на определенную художественную программу. Сейчас трудно сказать, какой силы это был на-

мек, тем более что историю становления театра на пять лет прервала война. Через пять лет, однако, Мильтинис продолжил начатое — он был упрямым.

Строить театр в маленьком провинциальном городе можно было, только имея огромный запас мужества и терпения, рассчитывая не на быстрый результат, а на долгие годы кропотливейшей работы.

Все внимание, все терпение и профессиональный опыт Мильтинис обратил на актеров, которых (он знал это!) надо было во что бы то ни стало воспитать единомышленниками. То, что принято называть «работой с актерами», носило тут совершенно особый, углубленный и повседневный характер. Это были совсем молодые ребята, шестнадцати-, семнадцатилетние юнцы, похожие на того провинциального парня, каким Мильтинис был в начале 30-х годов. Он отыскивал их на хуторах и в маленьких городах, отбирал, учил, заставлял читать, прививал вкус к культуре. Так пришли в театр все они — Банионис, Бабкаускас, Масюлис, Бледис, Карка, Виткус. Когда их имена благодаря кино стали известны за пределами Литвы, за плечами у них, сорокалетних, было двадцать пять лет работы с Мильтинисом. Двадцать пять лет ежедневных репетиций, спектаклей (которые играют всегда под строжайшим контролем главного режиссера), строжайшей дисциплины, жестких внутренних порядков.

Мильтинис строг и нетерпим в вопросах, которые для других руководителей театров вообще вопросами не являются. Фигура Мильтиниса часто вызывает двойственное к себе отношение. Он слишком многое из общепринятого был вынужден отменить (именно — был вынужден) ради своего дела. Это касается и финальных актерских выходов — потом вспомнилось, что в Художественном театре их тоже когда-то отменяли. «В нашем театре были отменены выходы актеров на аплодисменты... Зритель подчинился нашему правилу», — удовлетворенно замечает Станиславский в «Моей жизни в искусстве». Вот в чем суть: зритель подчинился театру. Театр борется за свое достоинство, амплиту-

да этой борьбы велика — от репертуара до выходов на поклонны. Уступать нельзя ни в чем. Постепенно, с годами все это входит в характер — и театра, и публики. Во многих отношениях Мильтинис не был оригинален. Неизвестно только, кому было труднее — его великим учителям и предшественникам, совершавшим переворот в искусстве, но работавшим в столицах, или их скромному ученику в Паневежисе. Художественный театр с первых шагов был окружен силой общественного мнения. О театре Паневежиса в течение десятилетий никто за пределами Литвы не знал.

Замкнутый характер актерского существования — проблема трудная. Мильтинис сумел вынужденному придать принципиальный характер.

Кино явилось для этого театра естественным выходом в большой мир. Но в этот мир актеры Паневежиса попали уже совсем не такими, каким их учитель когда-то попал в Париж. Они принесли в кино свое. Им было что приносить. Можно даже сказать так: они больше принесли туда, чем там взяли. Багаж внутренней культуры таких актеров, как Банионис, Бабкаускас, Бледис, Масюлис и другие, таков, что любая «специфика» обязана с ним считаться.

Что же это за багаж и почему в данном случае не произошло никаких трений между театром и кино?

Мильтинис не случайно так часто и много говорит об «интеллектуальном» театре. Для него это никак не «модное» слово и не пустая терминология. Он в течение десятилетий воспитывал актеров такого театра, актеров-интеллигентов. В них накапливался не только профессионально-ремесленный опыт, но опыт духовной культуры. Такова была сознательная задача их руководителя, который считал, что иной тип актера разрушил бы здание их театра.

Уровень культуры — профессиональной и человеческой — первое, что принесли эти актеры в кино. Кого бы они там ни играли, этот уровень можно почувствовать.

Здесь затрагивается, по существу, одна из важнейших проблем современного актерского искусства. Существует мнение, что про-

фессия актера особой интеллигентности не требует, больше того — активная работа ума ей якобы мешает. Рационализм противоречит эмоциональной природе актера. Его дело — верно чувствовать, остальное второстепенно и т.д. и т.п. В этой точке зрения смешаны правда и неправда. Мне приходилось видеть и в театре, и в кино актеров рациональных, сухих, не способных на живое, непосредственное чувство. Но мне не приходилось наблюдать, чтобы причиной этой неспособности являлась внутренняя культура человека.

Типажность, обаяние, свобода поведения перед камерой — эти качества были и будут азбучными достоинствами актера кино. Но от этих изначальных данных до создания значительного характера — дистанция немалая. Вацис Бледис в фильме «Лестница в небо» (режиссер Р.Вабалас) или Донатас Банионис в картине «Никто не хотел умирать» преодолевают эту дистанцию не столько за счет своих данных и приобретенного киноопыта. Они создают мощные в своей типичности народные характеры прежде всего потому, что оказываются в силах всерьез осмыслить драматические судьбы людей: поставить их в ряд с другими, сопоставить с общим ходом истории, мужественно выбрать собственную гражданскую точку зрения на этот счет. <...>

В фильме «Никто не хотел умирать» снималась целая группа актеров одного театра: Д.Банионис, Б.Бабкаускас, А.Масюлис, Е.Шульгайте, К.Виткус. Они в этом фильме — как звенья одной цепи, звенья очень прочные, надежные.

Мне очень нравится в этом фильме А.Масюлис, играющий одного из братьев, школьного учителя. Очень тонко и тактично проведена им грань, чуть отделяющая этого человека от остальных. Момент, когда он оставляет свой урок в школе, детей и книгу и уходит к кузову грузовика, в котором стоит пустой гроб для его отца, убитого бандитами, — это уход мирного человека на войну, к которому не он начал, но в которой он знает свое место.

Кто-то из любителей кинотерминов назвал этот фильм «вестерном». Но это слово обманчиво облегчает суждение о фильме.

В нем действительно много стреляют, есть и погони, и острый сюжет, и мотив мести. Но чаще всего «вестерн» вовсе не предполагает той социальной глубины и той степени трагизма, которые составляют существо картины В.Жалакявичюса. Внешняя динамика здесь как бы спрессовывает социальный анализ, но в анализе этом — ни одного просчета, ни доли фальши. Жалакявичюс очень точно выбрал для этого фильма актеров: они свободны в стремительном движении картины, но нигде притом не облегчают внутренней сущности ситуации.

А самое главное (вернемся к вопросу о культуре) — они сознательно участвуют в картине, которая является документом истории их народа. Как и у режиссера, у них болит душа за тех, кто умирает; как и он, они в каждом звене картины осмысляют момент исторической народной драмы. Весомость и зрелость фильму придает именно это.

Ошибкой было бы при всем том представлять себе актеров Паневежисского театра «интеллектуалами», замкнувшимися в сфере высокодуховной проблематики. Мильтинису всегда важна в спектакле мысль, он требует от своих учеников сознательного ее проведения, но он никогда при этом не подрезает им самим народные корни. Корни эти, кстати сказать, у литовской интеллигенции вообще крепкие. Мильтинис яростно искореняет в актерской психологии все, что имеет отношение к началу индивидуалистическому, но бережно сохраняет нити, невидимые и сложные, связывающие человека с почвой, с людьми, среди которых он вырос, с землей, которой он обязан жизнью. В спектаклях театра есть та суровая простота, которая делает доступным и недвусмысленным самое сложное содержание. Мильтинис ничего не опрощает, но и никогда и ничего нарочито не усложняет. В облике театра и его актеров есть надежная основательность — будтоходишь в ладный, чистый старей дом, где все делалось неторопливо, продуманно и надолго.

И актеры тут работают так же: неторопливо, серьезно, скромно и прочно. Кстати, так же работают и строители, архитекторы в

Литве — не только в Вильнюсе, но и в маленьких городках, вроде Паневежиса. Строят — будто для себя, будто собираются сами тут жить. И Мильтинис в каком-то смысле ставит спектакли «для себя». На самом деле это высшая форма уважения зрителей: для них — как для себя.

Театр тяготеет к жанру камерной трагедии. Но это его художественное пристрастие не сужает «социальной площадки» актеров. Площадка крайне вместительна.

Сегодня Банионис и Масюлис играют в «Макбете», играют так, будто всю жизнь общались с шотландскими придворными, а завтра они вступают в чеховскую пьесу, вступают так, будто мир русской усадебной интеллигенции не отделен от них ни временем, ни другими границами. При этом в «деревенских» пьесах и фильмах они чувствуют себя совсем в родной стихии. Физическая и душевная пластичность позволяет им легко входить в различные социальные сферы и осваиваться в них без всякой натуги.

Первое впечатление от игры Д.Баниониса я получила на спектакле «Гедда Габлер». В роли Тесмана, скромного и недалекого мужа Гедды, вышел неизвестный мне артист и с первых же реплик буквально заворожил своим абсолютно естественным существованием в ибсеновской пьесе. Это была столь редкостная актерская органика, такое идеальное растворение в атмосфере старой Норвегии, что вспомнились давние классические примеры старых ибсеновских спектаклей в Художественном театре. Банионис создавал цельный и своеобразный характер, его сверхделикатный Тесман ощутимо перетрактовывал общепринятый смысл пьесы: перед талантом любви и доброты этого человека как-то сникали и теряли свое великолепие метания самой Гедды. Это происходило как бы даже помимо воли актера, просто как конечный результат его бытия на сцене.

Редкий актерский дар — приносить на сцену свой «микромир». Как это делается, трудно объяснить, но Тесман тогда явно вносил с собой на сцену и погоду на улице норвежского городка,

и определенный час суток, и дела, которыми он только что занимался, и заботы, которыми он живет постоянно.

Все это, как невидимое облако, окружало актера, и, когда занавес в конце закрывался, казалось, что этот Тесман там, за занавесом, еще продолжает свою жизнь — плачет над Геддой, куда-то бежит, что-то делает...

Потом был Вилли Ломен в спектакле «Смерть коммивояжера». И опять было вокруг актера «облако», но уже совсем другое. Банионис играл в этом спектакле, как всегда, просто, реально, но и как-то призрачно в то же время. Эта странная призрачность, какое-то смещение достигались в общем-то простым приемом: когда Вилли Ломен мысленно встречается со своим прошлым, Банионис, не меняя реального тона диалога, смотрел чуть мимо собеседника. Он общался с сыном, который стоит перед ним, и одновременно с тем сыном, которого вызвало из памяти его воображение. И чем душевнее были эти диалоги, тем очевиднее, что никакого общения у людей нет и не было. Человек, всю жизнь проживший фальшиво, не может под старость ничего противопоставить наступающему на него страшному миру — ни собственной душевной гармонии, ни подлинных связей с другими людьми. Такую мысль проводило это исполнение.

Совершенно случайно в зале театра на этом спектакле я познакомилась с врачом-психиатром из Вильнюса. Он не первый раз приехал на спектакль в Паневежис — его интересует точность, с которой актер воспроизводит картину раздвоения человеческого сознания... В игре актера, можно поручиться, не было никакой патологии, — Банионису вообще чуждо душевное нездоровье, у него очень земная и здоровая натура. Но он предельно достоверно рисовал картину краха, конца — краха жизни, конца личности. Мне бы и в голову не пришло судить о его игре с медицинской точки зрения, но специалист находил, что и с этой стороны все точно.

После фильма «Никто не хотел умирать» Баниониса часто спрашивали, откуда он сам родом, почему так хорошо знает лю-

дей литовской деревни. Он с некоторой досадой отвечал, что сам родом из Каунаса, в деревне никогда не жил — и вообще не в деревенском быте тут дело. Дело действительно не в быте, а в психологии человека, который (по существу, это та же тема, что и в фильме «Лестница в небо») оказался «не там и не там», между — между двух насмерть враждующих лагерей. Вайткус Баниониса хочет одного — выжить, но не просто выжить, а взять от жизни что-то такое, чего никак раньше взять не мог. И он берет ключи от правления и занимает пост председателя, хотя уже четырех его предшественников убили те, с которыми он уходил в лес. Ключи жгут руку, но тем крепче он их держит. Смерть стоит за его плечами, а он еще строит планы, как жить. Все смешалось в его жизни — любовь, ненависть, страх, безрассудство, расчет... Между участниками кровавой войны, опустошающей хутор, фигура Вайткуса оказывается едва ли не самой драматической. Он не хочет к бандитам в лес, но он не видит правды и в той власти, которая пришла. Он боится ее и боится расправы «лесных братьев». Он бежит от всех сразу, от всех властей и от всех пуль, куда — неизвестно. И гибнет от нелепого и нерасчетливого шага — забыл вернуть ключи от правления. В самый неподходящий момент просыпается в нем эта честность. Пробег ошалелого, потерявшего голову человека со связкой ключей по улицам села, которое вот-вот будет залито кровью, — эти последние минуты присутствия Вайткуса в фильме становятся кульминацией его трагического смысла.

Мильтинис никогда специально не фиксирует внимание своих актеров на «быте». Сам он, говорят, когда-то ставил «бытовые» спектакли, но это было давно. К «жанру», «правдоподобию» театр не тяготеет, напротив, спектакли Мильтиниса могут показаться суховатыми и даже слишком уж от бытовых примет освобожденными. Но быт при всем том есть необходимая конкретность — обстановки, психологии, эпохи. Без такого быта нет искусства. Мильтинис это знает. Бытовая основа в его спектаклях всегда есть, и очень крепкая. Но чаще всего она как бы внутри, ее не видно, она не лезет в глаза.

Актеры приучены к этому, они чужды абстрактному, вневременному и внесоциальному, столь распространенному в актерской среде подходу к роли. Мильтинис приучил их чуждаться приближенности — они предпочитают точность, конкретность.

В Литве нередко ставятся фильмы и спектакли о войне. Наивным было бы спрашивать панегижистских актеров, откуда они так хорошо знают то время, — войну их поколение помнит, а в Литве эта война прошла впрямую по всем семьям, всех так или иначе задела. Однако иметь собственный жизненный опыт — одно, а переплавить его в искусство, не растеряв правды, — другое. Тут правда большая так сплетена с маленькой, бытовой, и так они зависят друг от друга! Мильтинис однажды поразил меня тем, что в красильном цехе театра сам красил материю для костюмов. Для спектакля надо было сшить несколько мундиров сметоновской армии. И вот травянисто-болотный цвет, вернее, точный его оттенок, памятный литовцам старшего поколения, искался в течение нескольких часов. Мильтинис, Бледис, женщины-красильщицы колдовали над котлами: опускали, вынимали, сушили, гладили, опять опускали — и все всматривались в кусочек материи: «тот» цвет или «не тот»? Вот вам и нелюбовь к быту на сцене!

Когда речь идет о войне, литовское кино так же придирчиво в смысле «того» цвета, «той» атмосферы и т.п. Не зная Литвы, иногда можно и не понять, где фантазия, где символ, а где самый реальный быт. В одной из новелл фильма «Живые герои», где главную роль играет Б.Бабкаускас, можно, например, принять за символические начальные кадры: по туманной глади озера одна за другой, вереницей плывут лодки с гробами. Женщины в скорбных платках, одиночные гребцы, люди с шестами — все это тонким черным силуэтом прорезает светлую плоскость озера. Что это? Трагический символ? Да, но и реальная правда тоже. Мне пришлось однажды в Литве увидеть старое кладбище на острове посередине большого озера. И точно такой туманно-светлой была озерная гладь, когда мы подплыли к этому острову. Постановщик этой новеллы в ки-

но воспроизводит реальную правду, вернее, отбирает из реальности то, что выражает трагедию тех лет. Когда в этом фильме из камышей выходит человек, мы уже понимаем, что и он участник трагедии. Тут все в ней участвуют, вольно или невольно, даже маленькая девочка, играющая на озере в свои детские игры, в то время, как за ее спиной плывут черные лодки.

Человека, который вышел из камышей, играет Б.Бабкаускас. Того, кто голоден, всегда жаль. И этого, голодного, затравленного, жаль тоже. Но гробы, плывущие по озеру к кладбищу, — дело рук человека, который выходит из камышей.

После «Живых героев» были поставлены фильмы «Никто не хотел умирать», «Лестница в небо» и другие, и мы разглядели на экране людей, которые уходили в литовские леса, и запомнили их глаза. Они шли на все, от них исходила только смерть. И не было другого исхода, как очистить леса от них. Бабкаускас играет человека, который, как зверь, хочет жить, но ни в одном живом существе не уважает такого же права. Девочка, играющая на озере, — как бы знак той жизни, к которой тянется, за которую хватается, но и которую смертельно ненавидит этот человек. Чувство жалости постепенно уступало место более сложному отношению. Было ясно: пока этот бандит в камышах не сдался, не бросил оружие, война не кончится. И будут плыть черные лодки, и будут от нечаянных или злобных пуль гибнуть дети.

Потом, в фильме «Никто не хотел умирать», Бабкаускас сыграл еще одного участника войны, но совсем другого. Он, таким образом, представил как бы два ее лагеря, две силы. Одна — злобно-смертоносная, другая — вроде бы даже не сила. Во всяком случае силой себя не сознающая. Крестьянин, которого играл Бабкаускас, упрямо пахал, когда над головой свистели пули. Он не хотел участвовать в войне, ему эта война осточертела до того, что он готов отсидеться под кроватью. Вылезает он оттуда только тогда, когда бандит на ту же кровать повалил его жену. Вот тут он не стерпел — такого прямого покушения на свой дом он вынести не

может. Своеобразен ход к «гражданскому самопознанию» у этого мужика, Бабкаускас доводит эту ситуацию до трагикомедии, — эта грань добавляет нечто существенное фильму. В разных фильмах, через разные характеры актеры проводят одну мысль: человек обязан знать свое место в борьбе. Это не спасет от гибели, ибо борьба идет не на жизнь, а на смерть, но только сознательное в ней участие уберезит от гибели многих других, которым жить, сеять, любить, рожать детей на этой земле...

Бабкаускас, Банионис, Бледис точны и убедительны в каждом своем движении на экране. Они не нуждаются в развернутом словесном материале, если линия внутренней жизни человека в сценарии намечена верно. Они умеют молчать так, что мы их слышим. Короткие «диалоги» Вайткуса с глухонемым отцом в фильме «Никто не хотел умирать», его отчаянный жест рукой поперек горла, когда он сидит за председательским столом, его молчаливая фигура в дверях правления — все это темпераментный и выразительный язык актера кино. Литовским актерам вообще не свойствен открытый и бурный темперамент, но слово «сдержанность» мало что объясняет в игре, например, Баниониса. Внешними приемами этой «сдержанно-современной» манеры игры в кино владеют многие, но игра Баниониса — вне «приемов», ее определяет способность актера погружаться в роль с головой, срастаться с ней всем своим существом. Игра таких актеров на экране отмечена особой плотностью — другие рядом с ними нередко кажутся вялыми и какими-то необязательными. У этих все весомо и полно смысла. В этой игре нет пустот, даже если они допущены в сценарии, актер их заполняет собой, своим внутренним миром и физическим бытием.

Поэтому бывает так, что благодаря актеру как бы переосмысливается самый жанр фильма. Так произошло с фильмом «Мертвый сезон», — выбор актера вывел его за рамки обычного детектива. Ситуации, определенные сценарием, предполагали фигуру мужественного разведчика, бесстрашно работающего в чужой

стране. Детективно-приключенческий фильм рассчитан на обостренное внимание к сюжету. И сценарий «Мертвого сезона» не явился исключением. Исключением стал фильм, потому что на роль разведчика Ладейникова режиссер Савва Кулиш взял Донатаса Баниониса.

Банионис убедительно сыграл те черты советского разведчика, которые известны были и по другим фильмам: мужество, находчивость, решительность и т.д. Это было как бы первым планом фильма. Но, помимо этих общих черт, в его Ладейникове появились черты сугубо индивидуальные. И эта индивидуальная, неповторимая внутренняя жизнь человека стала вторым и самым интересным планом картины.

Как уже было сказано, Банионис в кино — не «речевик». Мы не столько слушаем, что он говорит, сколько следим за тем, как он на экране живет. (Замечу, кстати: как бы умело ни «озвучивали» этого актера, опасаясь, очевидно, литовского акцента в его речи, отсутствие в фильмах живого голоса Баниониса — потеря огромная, понять это можно, только зная, как этот актер говорит со сцены.)

Банионис играет опытного разведчика. Его действия, все его движения чуть ли не артистичны в своей безукоризненной, идеальной точности. Но опыт профессии актер толкует еще и как человеческий опыт — нелегкий груз, опыт жизни. Работа трудна, но трудна не только потому, что опасна. Трудно притворяться, играть, не быть самим собой, трудно от самого себя на годы отказаться, трудно жить в чужой стране. В глазах Ладейникова все это можно прочесть. Это не мальчик, которого увлекает опасная игра, и не романтический юноша.

Банионису вообще чужды романтические краски, он опору ищет всегда в реальной психологии человека. Отчуждение от самого себя, на которое идет Ладейников, — это сложная психологическая перестройка, требующая затрат огромных, может быть, невозможных. Банионис как бы мимоходом играет драку, погони и т.п., то есть все традиционно «захватывающие» моменты сю-

жета. А действительно интересными оказываются, например, кадры финала — обмен разведчиками на границе. Авторы фильма подводят сюжетный итог: Банионису предоставляется возможность (без единого слова!) сыграть внутренний, психологический итог происшедшего. Он и играет его, неторопливо и точно — от нечеловеческого напряжения, когда Ладейников сидит в машине, подъезжающей к границе, до того короткого и грустного момента, когда уже в нашей, в своей машине Ладейникову что-то оживленно рассказывают товарищи, а он слушает и не слышит. Лицо у него отсутствующее, и какая-то преграда стоит между ним и миром, в который он вернулся. И, наконец, самый финал: в шумной толпе победителей-спортсменов на аэродроме бочком пробирается человек, как-то вдруг потерявший ловкость и артистическое изящество своих мгновенных действий. Лицо у него счастливое, но усталое — он вернулся на родину, предстоит «возвращение к самому себе»...

Можно только удивляться тому, как неполно были использованы возможности этого актера в фильме «Гойя» (режиссер Конрад Вольф).

При том, что в паневежисских актеров Мильгинисом заложена большая самостоятельность, они и в театре, и в кино рассчитывают на идеальный контакт с режиссером. Они сами могут многое, если режиссер устанавливает верное русло работы, прочную основу для их самостоятельного творчества.

Они решительно не умеют быть иллюстраторами — этого чуждается театр, их воспитавший, этому сопротивляется их природа. И потому монументально-иллюстративный замысел фильма «Гойя» по сути своей предполагал иного актера, чем Банионис. Его художественная добросовестность, разумеется, не оказалась ненужной — он многое для этой работы изучил, и многое из этого пригодилось. Но за пределы добросовестности он не вышел, ибо режиссер, кажется, и не знал, куда его, собственно, надо выводить.

Факты жизни Гойи в фильме прослежены обстоятельно, Испания воссоздана добротнo, актер в этой добротнo-обстоятельной

картине следует за режиссером (паневежисские актеры дисциплинированы и не привыкли бунтовать), но фильм изнутри неподвижен, и в этой статике умирает живая душа актера. Меняется грим (идут годы), меняется обстановка вокруг Гойи, но эти внешние перемены лишены тех внутренних стимулов, которые делают живой и трепетной игру Баниониса. Он как-то отяжелел и постарел в этом фильме, — обманчивое впечатление! На самом деле он просто существует в инородной художественной системе.

Режиссерская система в этом фильме не предполагает глубокой разработки роли. После такого, например, спектакля, как «Смерть коммивояжера», кажутся примитивными внутренние задачи, предлагаемые актеру в фильме. Бутафорско-обстоятельное воспроизведение на экране кошмаров Гойи — не только наивный, слишком буквальный ход по отношению к миру такого художника, как Гойя, но ход неверный по отношению к такому актеру, как Банионис. Этот актер не нуждается в том, чтобы ему облегчали трагическую ситуацию, — он готов принять ее на себя целиком, ему не нужны никакие подпорки и заслоны. Его надо было оставить одного, дав точную внутреннюю задачу. Всей своей природой актер этот устремлен навстречу режиссеру-психологу. Природа его молчит, когда рядом режиссер-иллюстратор.

Безболезненно перейти в иную режиссерскую систему актеры Паневежисского театра не могут. Стоит ли рассматривать это как их ограниченность? Не лучше ли учесть эту их особенность, ибо она же — их большая сила?

В.Жалакявичюс, С.Кулиш, Р.Вабалас — своеобразные, самостоятельные художники кино, не похожие на Мильтиниса в театре. Но в чем-то существенном они сходятся, во всяком случае друг другу не противостоят. И это определяет расцвет в их картинах мастерства паневежисских актеров.

...Вот уже несколько лет в центре Паневежиса стоит прекрасное театральное здание. Оно построено так, как умеют сегодня

строить в Литве, — удобно, просто, красиво. Здесь нет ничего, что не было бы продумано и принято Мильтинисом. Старое здание театра, похожее на барак, приезжим теперь можно показывать как музейный экспонат.

Однако прав был старый учитель Мильтиниса Дюллен: когда речь идет о театре, дело не в роскоши, а совсем в другом. И в новом прекрасном здании театр сохраняет «приподнятость духа» и «притягательную силу старых маяков», — дело в этом.

Мне хотелось рассказать о том, какой существенной в наш «режиссерский век» бывает связь между режиссером и актерами. Ни киноспецифика, никакие другие условности ее не нарушают, напротив, она сама способна что-то существенное в эту специфику и в эти условности добавить.

Из книги: Актер в кино. М.: Искусство, 1976

ЧЕЛОВЕК В ПРОШЕДШЕМ ВРЕМЕНИ

Маша в «Трех сестрах» говорит: «Когда читаешь роман какой-нибудь, то кажется, что все это старо и все так понятно, а как сама полюбишь, то и видно тебе, что никто ничего не знает...». Умная Маша, и читала много, и замуж успела выйти, но вот встретила Вершинина, и тут, как говорится в одном из рассказов Чехова, все полетело верхним концом вниз. Чужой опыт показался старым, известное обернулось вопросом, будни — счастьем, счастье — бедой.

Что-то похожее случается и с чеховскими пьесами, когда выходит новый хороший спектакль.

Про «Иванова», например, мы, кажется, все знали. И то, что эта первая пьеса Чехова написана за две недели, «нечаянно», — так легко он потом не писал. И то, что многоопытный Корш не нашел в ней «ни одной ошибки и греха против сцены», отчего довольно мирно она у Корша и была поставлена. «Иванова», мы знаем это, написал 27-летний молодой и красивый Чехов, у которого, правда, за три года до того открылось кровохарканье. Именно «Ивановым» он решил разом свести счет со всеми нытиками, расплодившимися в жизни и в литературе. Специалисты знают в деталях, как складывалась сценическая история пьесы, как ее ставил Немирович-Данченко, как играли великие Качалов, Станиславский, Книппер, что дало основание А.Дикому (игравшему в том же мхатовском спектакле доктора Львова) назвать спустя годы свою статью «Несыгранная пьеса Чехова», а режиссерам М.Кнебель и Б.Бабочкину поставить свои спектакли.

Словом, много сведений содержится в наших головах.

Но если бы история театра заключалась только в мирном накоплении подобных знаний, это была бы какая-то неживая и нас не слишком занимающая история.

На самом деле она другая — беспокойная, нервная, полная неожиданностей, от нашей повседневности с ее многочисленными проблемами и заботами не отделенная, напротив, неуловимо, но накрепко с нею связанная. На спектакле «Иванов», только что поставленном во МХАТе, именно об этом думаешь. Старая пьеса вдруг вызывает почти ту же мысль, что у чеховской Маши: никто ничего об этом не знает, каждый должен решать сам.

Потрясением ли назвать этот спектакль или волной новых вопросов, обращенных к Чехову, к театру, к актеру Смоктуновскому, наконец, — в любом случае театр дал пережить редкое чувство: он вторгся в нашу интимную духовную жизнь, мы его туда впустили. Если же вспомнить историю театра, на сцене которого «Иванов» идет, такое вмешательство в жизнь современников было одной из главных его традиций. Тогда следует признать, что спектакль, поставленный О.Ефремовым, вполне традиционен. И это прекрасно. Потому, что традиция, о которой речь, слишком часто остается декларативной и мало касается реальной практики. Привычки нашего театра, увы, иные, а в привычках, как известно, своя сила. Чтобы быть традиционным, в данном случае требовались особое сознание цели и крутая воля. Режиссер О.Ефремов эту волю проявил.

И в своем целом, и в деталях спектакль являет приметы перемен. Иногда это только приметы — результат попыток, не до конца реализованных. Иногда в новое вдруг досадно вторгается старое, банальное, то, что Чехов рекомендовал объезжать, как яму. Но в самом главном, к счастью, перемена не только резкая, но высокохудожественная и глубоко обоснованная.

Художника Д.Боровского Ефремов пригласил, надо полагать, не в силу моды, но сообразно общему замыслу. Не учась у мхатовских мастеров и не ощущая покорности ученика, Боровский впитал в себя культуру именно этой школы. Его мышление конструктора и поэта держит спектакль в строгих рамках, жестких и вместе с тем просторных. Художник предлагает театру некую поэтичес-

кую задачу, загадку, разгадав которую актеры обретають стиль, а зритель погружается в мир поэзии. Кто придумал оформление «Иванова», Боровский или Ефремов, не знаю — есть тайны, на которых театр держится. Но взять старую (1904 года!) установку, где дом стоял углом, влево уходя высокими деревянными колоннами, а вправо — тремя распахнутыми окнами, над которыми свисали ветви живого дерева, — взять именно эту установку, замечательно мхатовскую, чеховскую, сверхправдивую, какой-то додетской нашей памяти знакомую и родную, — и — смелым (бережным!) жестом развернуть ее резко фасадом и одновременно вывернуть наизнанку, как выворачивают перчатку, сунув руку внутрь, — нужно же было такое придумать! Все-все сохранено с величайшей бережностью — фактура не то отсыревших, не то пересохших деревянных стен, пропорции удивительных окон и настоящие стекла в них, портреты в печальных рамках — все сохранено — и все дано в новом ракурсе, резко драматичном, можно сказать, отчаянном. Неправдоподобно единство внешнего и внутреннего вида этого дома; странным образом одни и те же белые цветы в окне напоминают свадьбу и похороны — это новое по облику и необычной пустоте пространство актерам предлагается обжить с той же естественностью, с которой учениками Станиславского обживалось прежнее. Кажется, буквально прочитана мысль Чехова, что если в Европе люди погибали оттого, что «тесно и душно», то в России — оттого, что «просторно» и «нет сил ориентироваться».

Итак, правдоподобие решительно заключено внутрь — трагический спектакль актерам предложено играть на пустой сцене, динамику и разнообразие отыскивать внутри себя, без подпорок.

Этот экзамен неожиданно выдерживают мхатовцы старшего поколения. Неожиданно — потому что известна сила полувековых актерских навыков. Но ни М.Прудкин, ни А.Степанова, ни С.Гаррель не держатся за привычное. Кажется, высохшая, как ветка дерева, Авдотья Назаровна, которую играет Степанова, ориентируется в

пустоте так, будто в этой пустоте и родилась. А у графа Шабельского, которого играет Прудкин, и внутри так пусто, что ему решительно все одно, — и в доме, и на улице, он всюду сирота. Чехов советовал тонкие душевные движения выражать «грацией» — М.Прудкин и А.Попов, исполняющий роль Лебедева, так и играют, и это не только манера что-то выражать, но признак того, что театр принципиально не лишает этих людей «тонких душевных движений». И оттого притихает зал, когда Шабельский вдруг плачет, взглянув на виолончель, — он и плачет коротко, не занимая своим рыданием лишнего пространства, всхлипнул, лицо свело судорогой — и оборвал себя тут же. И оттого не смещит постоянный зов Лебедева: «Гаврила!», и явление Гаврилы с подносом и рюмкой водки — ведь не сместило Чехова пристрастие его родных братьев к алкоголю. Тут не до смеха. Той же «грацией» и неожиданностью оттенков отмечена игра И.Мирошниченко в роли Сарры.

В перечне действующих лиц на вечеринке у Лебедева названы «старушки». Не старушки, а две одинаковые черные старухи, бесшумно возникающие, бесстрастные к общемуговору, неподвижные и высохшие, как те же ветки на стенах, — фон всему. Они настолько неживы, что читаются как деталь оформления, но, когда Иванов наталкивается на них взглядом, и ему, и нам делается не по себе.

Теперь о самом главном.

Характер Иванова поддается многим толкованиям. Его и развенчивали, и романтизировали, и реабилитировали. В этом отношении он напоминает Гамлета. Но опять-таки — и «русский Гамлет» про него можно было сказать, и «эпиграммой на Гамлета» назвать было можно. Отмечена была и разница: Гамлет — единственный, Ивановых — много. Но и тут возможна поправка. Много «ивановых», а чуть сдвинешь ударение, и этот Ива́нов, возможно, предстанет исключением?

Ива́нова играет И.Смоктуновский. «...В каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов... Я не понимаю вас, вы меня

не понимаете, и сами мы себя не понимаем». Смоктуновский дает тут как бы свой шифр к роли. Заметим, кстати, что тут и шифр к манере исполнения, необычной для мхатовской сцены. Перед нами человек, в котором не только «много колес, винтов и клапанов», а слишком много. Есть ивановы, а тут — Иванов. По сложности и парадоксальности внутреннего устройства герой, созданный Смоктуновским, кажется, превзошел своих предшественников.

Другие исполнители старались найти в Иванове некую определенность и, соответственно, искали путь, как ее на сцене воссоздать. Осуждали они Иванова или восхищались его собственным себе приговором — традицией была четкость контуров.

Смоктуновский контуры как бы размывает, но не ради мелкой множественности нюансов, на которые он мастер, но ради смысла. В одной литературоведческой работе (Н. Берковского) попались такие слова о той же пьесе: «Герой этой драмы Чехова страдает невоплощением. Среда и эпоха не дают материала для воплощения. Он пытается стать телом, остается призраком».

Можно страдать пороком сердца или болезнью легких. Жена Иванова Сарра, например, страдает чахоткой. Лебедев — алкоголизмом. Иванов страдает невозможностью воплотиться — Смоктуновский сыграл предел попыток сделать это. Поражено самое высокое, что есть в человеке, — его дух, отсюда и страдания.

Трудно назвать актера, который в область духовную увлекал бы с такой силой именно через физическое свое бытие на сцене, так остро и точно соотносил бы одно с другим, ни разу не порвав этой связи, но отыскивая по ходу спектакля все новые и новые для нее выражения.

Он входит быстро, легко, неэффектно. Говорит негромко и нервно. Смотрит внимательно. Сидит недолго, как-то неосновательно. Чаще ходит, запахнувшись в пальто. Кого-то он напоминает.

«Он... ходит из угла в угол, как бы для моциона, сидит же очень редко. Он всегда возбужден, взволнован и напряжен каким-то смутным, неопределенным ожиданием... Мне нравится его... ли-

цо, всегда бледное и несчастное отражающее в себе как в зеркале замученную борьбой и продолжительным страхом душу. Grimасы его странны и болезненны, но тонкие черты, положенные на его лицо глубоким искренним страданием, разумны и интеллигентны, и в глазах теплый, здоровый блеск... По вечерам он запахивается в свой халатик и... начинает быстро ходить из угла в угол... По тому, как он внезапно останавливается и взглядывает, ...видно, что ему хочется сказать что-то очень важное, но, по-видимому, соображая, что его не будут слушать или не поймут, он нетерпеливо встряхивает головой и продолжает шагать. Но скоро желание говорить берет верх над всякими соображениями, и он дает себе волю и говорит горячо и страстно. Речь его... порывиста... но зато в ней слышится, и в словах, и в голосе, что-то чрезвычайно хорошее».

Прошу прощения за длинную цитату, но она из Чехова и кажется буквальным описанием Иванова — Смоктуновского. Между тем это не Иванов, а Иван Дмитрич Громов, обитатель «палаты № 6», пораженный той же распространенной среди мыслящих на Руси людей болезнью — совестью пополам с безволием.

Чехов, оказывается, продолжил своего «Иванова» в «Палате № 6». «Вы умны, благородны, с молоком матери всосали благие порывы, но едва вступили в жизнь, как утомились... Слабы, слабы!» — горестно восклицает, глядя на Громова, доктор Андрей Ефимыч, восклицает, впрочем, сидя уже на такой же больничной койке.

Смоктуновский сыграл и этот заколдованный круг в душе, и человеческие усилия вырваться из него, и то, как человек сдался.

Финальный выстрел Иванова иногда толкуют как подвиг, иногда — как высшую меру наказания самому себе. Смоктуновский играет проще — как конец, как исход. Он, собственно, весь спектакль играет так, — как конец жизни. Это игра ровная, в ней нет обычного театрального нарастания и подъема. Но есть нагнетание абсолютной безнадежности. Внешнего развития нет, а внутреннее являет собой некую цепь пределов — кажется, вот он, предел, но нет, это не последний — еще один, еще, еще... Чехов

знал, что обветшавшее и умирающее сложно опутывает и вытаптывает живые ростки в человеке. Совесть Иванова — такой росток, по которому ходят ногами, катают колесами, но он живет. Потому то порывисты, то заторможенны движения этого человека — они отражают движения внутренние, а те совершаются, так сказать, в присутствии совести. Актеру тут не нужны слова. Молча смотрит он на протянутые Лебедевым деньги, молча рассматривает гостей, сидя на стуле в самой гуще толпы, которая стоит, молча всматривается в лицо Саши, слегка касаясь его пальцами. А перед смертью он может вдруг тихо засмеяться всеобщей перепалке, в центре которой оказался, и заметить не без юмора коротко: «Не свадьба, а парламент!». И через минуту выстрелить в себя.

Актер, играющий перед нами Иванова, — замечательный мастер молчания. Он почти антитеатрален в этом и полемичен, так же, впрочем, как полемичен и в трактовке роли.

Будто отодвинув в сторону рассуждения о том, «лишний» ли человек Иванов, Смоктуновский сыграл буквально лишнего — ненужного, неуместного, несовместного, конченного. Хорош он этим или плох? Актер дает повод для размышлений, а не отвечает. Нехороша жизнь, делающая людей лишними, — это ясно. Но этот вывод гораздо более затрагивает персонально Иванова, чем может показаться на первый взгляд. Плоха ли, хороша ли жизнь, но она, по мнению Чехова, предъявляет к человеку «свои законные требования, и он — хочешь не хочешь — должен решать вопросы». И вот, простив Иванову многое, объяснив и даже оправдав его неспособность что-то решить в плане общем, Чехов в один из решающих моментов пьесы как бы отступает от своего героя. Что делать человеку, если у него умирает жена, которую он любил? Доктор Львов говорит: «По крайней мере действовать не так откровенно». Влюбленная Саша требует: «...Ступай сейчас к жене и сиди, сиди, сиди...». Оба совета выполнимы, но от обоих тошно. Однако бред и низость слов, сказанных Ивановым в момент, когда не выдержали нервы, почему-то не выглядят так

страшно, как отстраненное, неживое спокойствие в иные минуты. Ни в советах, которые дают неумные люди, ни в прежней любви, которой нет, ни в насилии над собой, а в элементарной человечности, запасы которой кажутся самой естественной принадлежностью человека, — вот где ничего не находит Иванов, чтобы выполнить простой долг.

В чем дело? Нет этих запасов? Иссакли? Малы были? Или лень руку протянуть?

Душевную лень, вековечное оправдание лежебок и равнодушных, приметугу того, что еще чуть-чуть — и будет «все позволено», — тоже играет Смоктуновский. Парадокс — в сочетании гипертрофированной совести с чем-то пугающе бессовестным. И чем искреннее актер это играет, чем полнее проживает, тем страшнее картина. В испуге Иванова, взглянувшего на себя в зеркало, — сигнал, что пора кончать.

Исполнение Смоктуновского не рассчитано на жалость. Когда в душе, настроенной на высокий лад, погибает что-то главное, связующее ее с другими, такими же, дело плохо. Какие-то клапаны, клавиши или струны в душе этого Иванова издают не прекрасную музыку, а диковатые звуки и скрежет. Это новый для чеховского спектакля аккомпанемент, но он не нарочито придуман современной фантазией, тяготеющей к диссонансам, а услышан в той же удивительной пьесе.

Литературная газета, 1977, 16 февраля

ИЗ КНИГИ «ВЛАДИМИР ЯХОНТОВ»¹

Искусство Яхонтова уникально. Он создал новый жанр — театр одного актера, — которого до него не было. Этот жанр явился синтезом искусства актера, художественного слова и исследования литературы.

Условием существования такого театра является крупная художественная личность. Владимир Яхонтов такой личностью был. Театр одного актера не терпит среднего уровня — Яхонтов был виртуоз.

На первый взгляд от его искусства сохранилось не многое — считанное количество грамзаписей и фотографий. На самом деле осталось гораздо больше: память людей, знавших его, видевших его на сцене. Мне казалось необходимым по возможности бережно и подробно восстановить то, что почти не восстановимо, — живую ткань искусства. Сегодня еще можно было по рассказам современников сделать это...

Глава четырнадцатая

О четырех годах войны Яхонтов сказал: «Я делал то, что делали все вокруг меня в эти дни».

Было не до премьер в больших концертных залах. Каждый день выступления на призывных пунктах и митингах, по радио, в военных частях.

Первую военную композицию сделали меньше чем за две недели — текст Конституции перемежался стихами советских поэтов. К осени закончили работу над второй композицией — «Россия Грозная». В основу первого отделения лег текст «Войны и мира» Толстого, стихи Пушкина, Лермонтова, песни партизан 1812 года (пес-

¹ В настоящем издании публикуются авторское вступление и финальная глава книги. (Прим. ред.)

ни исполнял вокальный квартет Московской филармонии). Лермонтовское «Бородино» звучало, будто написанное сегодня: «Умремте ж под Москвой, как наши братья умирали». Во второй части исполнялись стихи и газетные очерки, написанные «несколько наскоро, в дыму боев», но отражавшие, как говорил Яхонтов, не только текущий день, но «порой час или даже минуту жизни нашей огромной страны».

Талант оратора и агитатора поставил Яхонтова в ряды публицистов, которые с первых дней войны стали корреспондентами газет и пришли на радио.

На радио Яхонтов сделался как бы штатным работником. О голосе Юрия Левитана в августе 1941 года он написал специальную статью.

Радио в повседневной военной жизни заняло совершенно особое место. К сводкам Совинформбюро прислушивались на фронте, в затемненной Москве, в блокадном Ленинграде, в партизанском подполье, на эвакуационных пунктах. Дикторская группа Центрального радиокomiteта представляла дружный и творческий коллектив. Дикторы сменяли друг друга перед микрофоном, как на посту, чувствуя, что от их профессионального умения зависит многое в жизни миллионов. Работа на радио требовала, говорит Яхонтов, «быстрой реакции на любой материал». Артист стал неофициальным куратором дикторской группы. Его просили показать, как он прочитал бы то или иное сообщение, — он показывал, хотя чувствовал при этом «некоторое замешательство». Он привык обдумывать публицистику, как художественную литературу, но тут не было времени на обдумывание, предельно оперативная профессия требовала иных темпов. У Яхонтова учились, и он сам в стенах Радиокomiteта внутренне перестраивался.

Он выступает перед микрофоном так часто, что ему и писали прямо на радио, — естественным было искать его именно тут.

Раненый боец из госпиталя настойчиво просит мать узнать, где его любимый артист В.Н. Яхонтов. Мать обращается на радио: может

быть, Владимир Николаевич выберет минуту и напишет ее мальчику хоть несколько строк? Письмо с фронта: «Примите наше заверение в том, что мы ничего не простим фашистам. В нашей ненависти нет забвения». Боец с фронта советуется по поводу репертуара (он тоже читает), просит прислать стихи Есенина. Письмо из Ленинграда весной 1943 года — благодарность за первый концерт, за Пушкина, за первую радость, «когда столько горя и крови в каждой семье».

Первые бомбежки Москвы Яхонтов и Попова встретили в мхатовском доме на улице Немировича-Данченко. Перед самой войной они подружились с семьей А.Л. Вишневого, старого актера Художественного театра. Дочь Вишневого, Наташа, мечтала «читать, как Яхонтов» и однажды привела Яхонтова и Попову к себе. На Клементовском никак не удавалось помыть голову, верующая старуха соседка не давала греть воду на керосинке: «Сегодня Алексей — Божий человек, завтра еще какой-то святой». Яхонтов потихоньку вымыл голову в ванной у Вишневских, а когда они с Поповой собрались уходить, в коридор вышел хозяин дома.

— Здравствуйте, Александр Леонидович, — почтительно поклонился гость.

— Здравствуйте, Володя, — ответил Вишневский. Оказалось, он помнил того Володю, который когда-то поступал к Станиславскому.

И Яхонтов стал бывать часто. Первый день войны они провели вместе, ночь первой бомбежки тоже. В свободные часы охотно беседовали — соученик Чехова по таганрогской гимназии и представитель «театра одного актера». Домашние волновались, когда шли уж очень долгие воспоминания о старых мхатовских спектаклях. Яхонтов успокаивал: «Не бойтесь, я его разговорю постепенно. Мне надо добраться до провинции...»

Вишневский двенадцать лет работал в провинциальном театре, он нес в себе «домхатовскую» интонацию, до нее и добирался Яхонтов. Как он говорил, ему важно было услышать «уходящие театральные направления». Все это перед самой войной воскресло в «Записках актрисы», спектакле, поставленном Е.Поповой для

Веры Леонидовны Юреновой. Юренива рассказывала со сцены свою жизнь — Яхонтов подыгрывал старой актрисе в «Норе» и в «Чайке». Очевидцы говорят: «Каким северным, истинно скандинавским был этот Кругстад! Сколько же несыгранных ролей у этого актера осталось...»

Бывшая звезда русской провинции Вера Леонидовна Юренива окончила в эти дни курсы медсестер. После «Записок актрисы» они с Яхонтовым подружились — он извинился за резкое письмо, посланное им когда-то после восторженной статьи Юренивой о театре «Современник»¹. Тогда его вывел из себя «сумбурный дамский лепет» (которого в статье, кстати сказать, нет), а теперь в совместной работе и трудном быту он оценил характер этой женщины, ее преданность театру, замечательную работоспособность и человеческую стойкость. Эксцентричная, восторженная и благодарная, одна из тех провинциальных «Офелий», которых он обожал когда-то, — в «Записках актрисы» он подыгрывал ей с огромным удовольствием и джентльменским почтением. В бомбоубежище на Клементовском они долгими часами беседовали об искусстве, пристроившись среди спящих.

Когда начались бомбежки, Вишневские переехали на недостроенную под Москвой дачу в Валентиновке. Ночами со стороны города слышно было уханье зениток. Небо освещалось лучами прожекторов. «Опять бомбуют»? — говорил старый актер и, прикрыв ноги допотопной крылаткой, усаживался в кресло у окна. Яхонтов забавлял старика: например, импровизировал свой новый экзамен в МХАТе. Он будто бы приготовил сцену из «Маскарада», а в партнерши ему дают актрису, которая «переживает по «системе». Он изо всех сил тоже старается переживать, но в результате его не принимают, а партнерша удовлетворенно возвращается в группу. Тот-

¹ Имеется в виду эстрадный театр одного актера, созданный В.Н. Яхонтовым вместе с режиссерами Е.Е. Поповой и С.И. Владимирским в 1927 г. Театр существовал до 1935 г. (*Прим. ред.*)

да в отчаянии Яхонтов просит дать ему сыграть безмолвных бояр в «Царе Федоре». Уже не открывая рта, он все кланяется и кланяется в пояс, пока его наконец не останавливают. Вишневский был счастлив, долго смеялся — он узнал «тё» поклоны, знаменитые, поставленные Станиславским. Жильцы мхатовского дома учились гасить зажигательные бомбы. «Милая, милая Ольга Леонардовна, в которую я был влюблен еще в юности, следя за ее игрой в «Вишневом саде», которой я приносил своего только что сделанного «Онегина», — и она участвует в обороне Москвы...»

Ими нельзя было не восхищаться, этими удивительными стариками Художественного театра. Они сдали физически, они могли почти не выходить из дома, как Вишневский, но именно они сохраняли спокойствие и достоинство в обстоятельствах, других ввергающих в панику. О.Л. Книппер-Чехова объясняла новичкам в бомбоубежище: «Зажигательную бомбу надо брать за задущку и выбрасывать за окошко в песок. Это очень просто». Очень просто — как на репетиции у Станиславского.

Вообще, оглядываясь на старых знакомых, в эти дни можно было многое понять о русской интеллигенции, о том, почему такой духовностью было отмечено русское искусство и что означало для его лучших представителей слово «долг».

В начале августа старые мхатовцы решением правительства были отправлены на восток. Вишневские за один день собрались, уехали. Яхонтов и Попова завесили окна, посидели молча, «как два оставленных Фирса». Заперли дом, под мелким моросящим дождем пошли на станцию. С этим отъездом что-то кончалось, они чувствовали.

В начале октября 1941 года Яхонтов с бригадой артистов был послан на фронт. Там, под Вязьмой, его случайно встретил писатель Даниил Данин.

«Я в обмотках, в короткой шинельке, все вокруг такие же, вхожу в избу — и вдруг вижу странную фигуру — в шубе, воротник шалью. Я не поверил своим глазам, но он вдруг закричал: «Даня! Я узнал вас по голосу!» — и пошел на меня, раскинув руки. Он про-

изводил впечатление человека, который не понимает, куда попал. Было не до концертов, не до стихов. Он спасся от окружения случайно — предложили ждать автобуса, и он не поехал в открытом грузовике. Кто поехал — потом выбирались к партизанам».

Вернувшись в Москву, Яхонтов рассказывал о своей поездке немногословно, «как-то глядя внутрь себя». Когда в сводке сообщили, что 7 октября оставлена Вязьма, сказал: «Вот там мы и были».

* * *

В середине октября группе ведущих работников искусств было приказано покинуть Москву. После двухнедельной дороги Яхонтов и Попова оказались во Фрунзе. На эту тяжелую осень у Яхонтова пришелся второй (после 1936 года) приступ тяжелой душевной депрессии — это заметили лишь самые близкие. Но ни в Москве, ни во Фрунзе было не до врачей.

Во Фрунзе опять почти ежедневные выступления — по радио, в госпиталях. Перед микрофоном он читал очерки Эренбурга, Берггольц, Соболева, Симонова, стихи Твардовского, Щипачева, Антокольского. Чаще учил наизусть и успевал подготовиться, удивляя такими темпами работы сотрудников местного радио. Гораздо реже читал прямо с листа.

Во Фрунзе они с Поповой сели за книгу. Перед отъездом, разбирая вещи, они впервые обнаружили у себя, что называется, «архив». Бумаги неумело отобрали и спрятали в подаренный соседом цинковый бак для белья. Казалось, что так сохраннее. Бак носили с собой в убежище. Однажды, остановившись на лестнице и опустив свою ношу, Яхонтов сказал Юреновой: «В этом сейфе, Верочка, наша будущая книга». Во Фрунзе архив разобрали и принялись обдумывать, как и о чем необходимо рассказать. Сначала решили писать «на два голоса» — главу от его имени, главу от ее. Таким остался первый вариант книги, которая много раз меняла название и уже без Яхонтова была названа «Театр одного актера». Бумаги не было, писали на обороте инструкций по противовоздушной обороне и каких-то объявлений на кир-

гизском языке, на канцелярских бланках и обложках школьных тетрадей. Невероятно, но с той же целью использовались листы собственных композиций. Страницы иных только так и уцелели.

Работа над книгой довольно скоро прервалась — при первой возможности весной 1942 года Яхонтов вернулся в Москву, а вскоре послал вызов и Поповой.

Москва встретила нетопленным домом, голодным бытом, но это был родной город, в котором работать можно было где угодно. А на особые пайки или удобства Яхонтов никогда не претендовал.

Р.С. Ширвиндт, тогда заведовавшая художественно-репертуарной частью филармонии, рассказывает, как она навестила Яхонтова в те дни.

«Комната на седьмом этаже мрачноватая, неуютная. В Москве голодно, холодно. Придя к Яхонтову под вечер, я застала его лежащим на железной койке, укрытым зимним пальто.

— Володя, вы нездоровы?

— Нет,нисколько. Вот, читаю Чехова вместо ужина. Знаете, Чехов совершенно замечательный писатель. Я как-то по-новому воспринимаю его сейчас. Вообще это необычайно приятно — воспринимать заново давно известное. Как хорошо, что мне это дано! Так же было перед войной — я вдруг открыл для себя Некрасова. Помните его «Соловьи»?

— А есть ли, мама, для людей

Такие рожицы на свете?

— Нет, мест таких, без податей

И без рекрутчины нет, дети.

А если б были для людей

Такие рожи и полянки,

Все на руках своих детей

Туда бы отнесли крестьянки... —

какая прелесть, правда? И тут же вскочил:

— Я материалист, материалист, материалист! Есть и материальная пища! Сейчас, Раисочка, я буду вас угощать, — и выбежал

из комнаты... В те же дни войны он читал новую композицию группе гостей у себя дома. Окончив чтение, с детской радостью вывалил на стол весь свой месячный паек, счастливый, что может всех накормить, совершенно не заботясь о том, что будет завтра... Теперь он ворвался, что-то напевая, с кастрюлькой в руках, обернутой в какой-то обрывок полотенца, изогнулся, изображая официанта:

— Вот, прошу вас, — «маседуан империаль», в просторечии — каша! Чудесная каша, каша — восторг!

— Володя, а почему вы не столуетесь в ЦДРИ? Там все артисты прикреплены, я видела наших, из филармонии...

Он состроил скромную мину и развел руками:

— Ну, это... Куда нам... Я уж... рисовую кашу... С Чеховым...

В другой раз, придя к нему по делам и застав в маленькой комнате многих посторонних людей, я собралась уходить. Яхонтов тоже набросил пальто.

— Мы не поговорили с вами... Пойдемте в мой кабинет.

— У вас есть кабинет?

— Роскошный! Сейчас увидите.

Он вывел меня на улицу. Подошли к метро «Новокузнецкая», спустились по эскалатору.

— Вот, — сказал он, отводя меня в дальнюю часть зала. — Вот в этой нише, на этой скамейке. Видите — розовый мрамор и все такое прочее... Здесь я работаю. И знаете, привык. Очень даже прелестно текст заучивается...»

Если бы Яхонтов и Попова вели хотя бы краткий рабочий дневник военного времени, можно было бы представить степень их нагрузки. Но такого дневника никто не вел. Случайно в старой квартире на Клементовском нашлись связанные бечевкой карточки, на которых в апреле 1943 года Попова записывала ежедневные дела. На обороте карточек — тезисы беседы с радиодикторами о мастерстве звучащего слова. Яхонтов, конечно же, привел к дикторам своего режиссера: «Она все знает».

Итак, рабочие дела первой половины апреля 1943 года. За две недели — больше двадцати концертов, восемнадцать в Москве, три в Ленинграде. Три радиопередачи. Премьера поэмы Н.Асеева «Маяковский начинается» в Бетховенском зале. Вечер Маяковского в Большом театре. За эти дни артист выступил в Ростовкинском лектории, Союзе писателей, госпитале, Бетховенском зале, Политехническом музее, на ЗИСе, в Химическом институте, на заводе «Шарикоподшипник», в Институте права, в Музее В.И. Ленина. Ежедневные репетиции — поэма Н.Асеева, «Записки актрисы» с В.Юреновой (возобновление), новая программа «Времена года» (стихи Пушкина, музыка Чайковского). «Времена года» он готовил с пианисткой Елизаветой Эммануиловной Лойтер, найдя в ее лице чуткого музыканта и преданного человека, друга, готового работать так, как умел работать он сам, — не думая о времени. Сотрудничество и дружба с Е.Э. Лойтер начались перед войной, вместе они делали «Надо мечтать», «Тост за жизнь», «Времена года».

18 января 1943 года была прорвана блокада Ленинграда. А 6 февраля с первой же группой приехавших с Большой земли Яхонтов был в Ленинграде. То, что он там увидел, потрясло его. В Москву он вернулся с твердым решением немедленно переехать в Ленинград. «Это был совершенно особый остров, особая земля, и жители этого острова знали то, чего мы не знали. Они прошли какое-то очистительное пространство таких бед и таких потрясений, какое ставило их далеко впереди нас... Нам следовало еще приблизиться к ним, еще понять их, учиться у них мужеству, чистоте и величию духа». Вслед за этими словами, переписанными в книгу «Театр одного актера» из его писем, следует такой вывод: «У нас представление о героях связано с бронзой мускулов. А я видел людей худых, легких, с большими чистыми глазами, и все они до одного были герои, простые и незаметные, но герои».

Из дневника такой простой и незаметной ленинградской женщины. Перед войной — студентка, всю войну — боец МПВО.

«6.II.43 г. Вчера вечером по радио передавали, как обычно, информации, и в числе их сообщили, что 9-го в филармонии будет «литературный вечер Владимира Яхонтова». Я просто ушам своим не поверила. Все закипело внутри и сразу вдруг отошло куда-то далеко, далеко все теперешнее бытие — изолятор, казарменные дела, поверки и подъемы, работа, боевой расчет. Даже еда.

Честное слово, даже есть не хочется... Война и наша теперешняя жизнь, прожитая кошмарная зима 41–42 года, коптилки, грязь, наши валенки и бутцы — и вдруг Яхонтов!.. Такое волнение охватило меня, и в то же время мучительно грустно. Мне, конечно, не придется попасть на концерт. Во-первых, никто из начальства меня не отпустит (приезд Яхонтова не отменяет МПВО и моего пребывания в батальоне). Во-вторых, мне абсолютно нечего надеть. Если даже в филармонии не нужно раздеваться, то все равно в валенках, особенно таких огромных, рваных и неуклюжих, — неудобно. После такого долгого перерыва, после всего пережитого Яхонтов опять в Ленинграде, а я его не услышу! Интересно, где он остановился, — ведь в «Европейской» теперь госпиталь. Вообще, мне просто не верится. Яхонтов! Ведь это образ совсем иного мира. Он неотъемлемо принадлежит мирной жизни, связан с самым светлым и поэтичным в ней... Нет, это невозможно, Яхонтов уже приехал в Ленинград, а война еще не кончилась... И закоптелая посуда, и груды грязи, и казарма — все остается то же. Война должна кончиться, невозможно так! ...Ездил в филармонию, но зря. Сказали, что билеты будут часа через полтора, а ждать я не могла. Мне не верилось, что это действительность, а не сон, когда я опять после двухгодичного перерыва открыла тяжелые двери филармонии, поднялась по знакомым широким ступеням... Те же зеркала, тот же красный бархатный диванчик напротив кассы... Как будто ничего не было — этой ужасной зимы, коптилок, буржеек, трупов в виде кукол на санках, страшных очередей за хлебом на 30-градусном морозе. Как будто и я прежняя. Как будто живы папа и мама...

7.11.43 г. Вчера в 10 часов вечера, когда по радио передавалась хроника, выступал Яхонтов. Говорил, с каким волнением он приехал опять в Ленинград, смотрел вновь на ленинградские здания. Потом читал вступление к «Медному всаднику». Тот же чудесный голос, но в то же время не совсем то. Может быть, я ошибаюсь, может быть, виной длительный перерыв, но мне показалось, что и голос стал жестче, и утратилась сдержанность. Довольно часто переходил на крик. Все-таки это было чтением Яхонтова военного времени. Ведь и москвичи многое пережили — и бомбежки, и тревоги, и натиск немецких войск, и голод, наверное, тоже, хотя и не такой ужасный, может быть, как мы в Ленинграде... Я хочу, чтобы исполнение Яхонтова было не таким, как в мирное время, тогда не будет так тяжело. А уж настоящего, полноценного Яхонтова хочу услышать, когда кончится война и все будет по-другому...»

9 февраля 1943 года в Большом зале Ленинградской филармонии, где в августе 1942 года К.Элиасберг дирижировал Седьмой симфонией Шостаковича, — в этом самом зале состоялся первый ленинградский концерт Яхонтова. Он начался днем — нужного электричества еще не было, свет падал из верхних окон. Для ленинградцев невероятным было явление знакомого артиста на сцене; для Яхонтова невероятным был зрительный зал. Сидели не люди, а призраки. «Символы людей», как кто-то сказал. Нового притока публики не было — сидели те, кто пережил блокаду. Яхонтов долго не мог начать, все смотрел и смотрел в зал. Он читал только Пушкина.

* * *

1944 год, до середины сентября, — выступления в городах Урала и Сибири. Только в Магнитогорске на заводах и в клубах за один месяц было дано более восьмидесяти концертов.

165 тысяч рублей В.Н. Яхонтов передал в фонд обороны.

30 августа 1944 года дирекция ленинградского Кировского завода, работавшего в Челябинске, издала приказ, в котором говорилось: «Лауреат Всесоюзного конкурса художественного слова

тов. Яхонтов В.Н. ...обратился к заводу с просьбой изготовить на его личные средства танк, назвав его именем «Владимир Маяковский». Начальнику цеха... заложить танк... произвести монтаж... произвести отливку надписи... произвести пробеговое испытание... сдать машину военпреду в течение 5 и 6 сентября».

6 сентября 1944 года старший лейтенант Д.Сычов принял боевую машину. В конце сентября было получено письмо от Д.Сычова, он описывал бои на территории Польши, форсирование Вислы. В декабре бойцы бронетанковой части писали: «Обещаем Вам, что Ваш танк «Владимир Маяковский» будет проведен нами через все их препятствия в Берлин». Последнее письмо пришло уже с территории Германии. До Берлина машину довел младший лейтенант Ю.Латышев.

При всем невероятном напряжении дни, проведенные в Челябинске и Магнитогорске, Яхонтов вспоминал как счастливые. Ни на одну минуту он не сомневался в том, что его искусство нужно. Таким же было его настроение во время поездки в Мурманск и на Северный флот в 1943 году. В Мурманске он тоже выступал каждый день, на кораблях и в самом городе, где собралось в эти месяцы много ленинградцев. Корреспонденты, журналисты, партийные работники жили в одной гостинице. Город бомбили — до восемнадцати бомбежек в сутки. Люди к этому привыкли и в убежище не спускались. Яхонтов готов был читать для них не переставая. Рассказывают, что чаще всего он читал Пушкина, Маяковского, письма Маркса и Энгельса. Мурманские рыбаки после концерта повели его в свой кооператив, надели на него новые галоши, сказали: «Как же это вы, Владимир Николаевич, гуляете в таких галошах по нашим снегам». На Челябинском заводе подарили хорошую кепку. Все это делалось просто, от души. Так же просто он и принимал эти подарки. Из Челябинска он писал Поповой, что его «бросило в гущу рабочих» и что он чувствует себя так, как когда-то в Грозном.

В 1944 году была сделана композиция «Тост за жизнь». «Во время войны обостряются чувства, в человеке просыпается желание

продлить жизнь, утвердить ее через любовь» — так объяснен Поповой и Яхонтовым замысел этой работы. В записи остались три фрагмента — «Девушка и Смерть» Горького, отрывки из «Тоста за Ленинград» и «Тоста за Сталинград».

Чтобы хоть в намеке представить себе, как Яхонтов умел играть женские роли, можно послушать голос Девушки, разговаривающей со Смертью: «Отойди, я с милым говорю...». Смерть неожиданно тоже выступает особой женского пола. Все женское, живое ей понятно, может быть, даже пережито когда-то, кто знает, уж очень смущенно отворачивается она при виде юной любви. И потом с какой-то особой печалью, без всякой угрозы, говорит: «Ночь — твоя, а на заре — убью».

«Тост за Ленинград» — из лучших сохранившихся записей.

«В Ленинграде — тихо. И это так удивительно, что даже не верится...». По тому, как Яхонтов читает очерк Ольги Берггольц о первом ленинградском салюте, можно понять, что в силах этого актера было возвысить слова простого газетного очерка до высокой патетики и совместить современную газету со стихами Пушкина.

Других, кроме «Тоста за Ленинград», реальных тому свидетельств нет.

«Мы в Пушкине. В нашем родном Пушкине. Читаем на здании лицея: «Здесь жил и учился Александр Сергеевич Пушкин...»

В те дни, когда в садах лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал...

«— Сто-о-ой! Запретная зона! За нахождение в зоне — расстрел! Комендант города...». Мы с отвращением отбрасываем в сторону эту отвратительную таблицу». Пушкин:

Ликуйте, о друзья! Запомните поэта предсказанье...
...Промчится год, и я явлюся к вам!
О сколько слез и сколько восклицаний,
И сколько чаш, подъятых к небесам!

Вступают торжественные аккорды рояля, и в лад им медленно звучит голос, спокойно и радостно уступая музыке место между стихами:

Подыдем стаканы... содвинем их разом!..

Да здравствуют музы... да здравствует разум!..

...В январе 1945 года Яхонтов сыграл новый спектакль — комедию Грибоедова «Горе от ума».

Он создал огромное полотно с десятком действующих лиц, сыграл всю пьесу один, без партнеров, наперекор сомнениям, мучившим столько лет, наперекор памятной неудаче. Репетиционный срок — две недели.

Иногда казалось, что уже невозможен возврат к идее театра одного актера, она забыта, прочно заслонена «художественным чтением». В годы войны подчас и сама классика казалась неуместной, все вытеснял злободневный, пропагандистский материал. И первая мысль о классическом спектакле испугала. Показалось, говорит Яхонтов, «что это за пределами человеческих сил». То, на что когда-то он шел с легкостью, теперь страшило. Но — и неудержимо тянуло. Играть хотелось, как никогда. «Я без своего театра стал дистрофиком. — А вдруг совсем разучился ходить?» Но до реального ощущения собственного предела оставалось еще полгода.

Близился юбилей Грибоедова, разрешение на работу было дано, артист произнес первые слова пьесы: «Светает! Ах! как скоро ночь минула...» — и воскресло, вернулось все, что было истинной жизнью и подлинной радостью.

Оглядываясь на многие постановки той же пьесы, можно с полным основанием сказать, что в спектакле, поставленном Е.Поповой, С.Владимирским и сыгранном Яхонтовым, была сконцентрирована театральная культура, без которой — Яхонтов прав — комедия Грибоедова не звучит в полной своей красе.

В любом театре главным препятствием становились грибоедовские стихи. Они преодолевались, как преграда, как помеха, или вовсе не замечались, будто комедия написана прозой. Словам

Грибоедова о том, что его пьеса есть «сценическая поэма», не придавали значения. Для кого — преграда, для Яхонтова — праздник. Для многих — неразрешимая проблема, для Яхонтова — стимул действия. У кого-то не грибоедовские слова, а какие-то мятые, сплюснутые уродцы, у Яхонтова — густой и прозрачный «мед и хмель грибоедовских строф». Именно стихи становились основной дорожкой к созданию образа, вернее — множества образов. Нет, он не просто «читал» «Горе от ума», хотя поначалу как будто держал в руках старинный томик с золотым обрезаем. Он играл комедию, но тем особым способом, которым владел, как виртуоз.

Партитура текста прекрасно помнилась с давних пор, а персонажи определились наново, просто и ясно. Чацкий раньше был «болтливый герой», а стал живым и, как говорит Яхонтов, «пушкинским». Стало ясно, каким путем «вывести его из тупика декламационных штампов». Теперь самым интересным явилось «человеческое» в нем. «Он уверен, что его увидят и бросятся ему на шею, — размышлял Яхонтов. — И вдруг не только не бросаются на шею, но ни во что его не ставят... Что же он несея?.. И когда я говорю: «Не ждали... Удивлены — и только», — это человек понял, что он не нужен. Ведь когда женщина не любит, вы начинаете через пять минут поддерживать светский разговор, спрашиваете ее: «Ну, как ваши дети?» Очень вас это интересует. И в вашем состоянии будет какая-то грусть...»

Выяснилось, что в Молчалине не нужна никакая «характерность», нужно только *найти интонацию*, «чтобы сыграть этот характер диалектически, в его развитии. Каким он завтра будет». Грибоедов дает понять, что завтра этот Молчалин «на порог к себе Фамусова не пустит. Я это и играю... Нужно, чтобы зрители чувствовали, что это крупный образ, большой крупный человек. И можно этого достигнуть безо всякого грима, путем только интонации, путем ракурса».

«Путем только интонации, путем ракурса» были сыграны все персонажи, от Чацкого до Хлестовой. В книге Яхонтова про это

сказано: «Играть надо так, как будто ты ученый с лупой и на мягком известняке находишь следы ископаемых, следы вымерших животных». «И было, — говорит И. Андроников, — в яхонтовской манере что-то от замедленной съемки, когда вы постигаете слагаемые движения, танца, полета». Зритель постигал слагаемые исторического движения, от Молчалина до наших дней, от Чацкого, покидающего фамусовский дом, — к тем, кто знает все про Грибоедова, про Сенатскую площадь, про русскую историю.

Это была победа. Победа, вдвойне и втройне радостная. Во-первых, потому, что это был опять театр, во-вторых, потому, что актер смог вернуться к нему после сорока двух военных месяцев, нечеловечески напряженных.

Всю войну он работал как одержимый. В письмах января — февраля 1945 года Попова пишет, что теперь, после «Горя от ума», он в идеальной форме и «работает как зверь. А в доме у меня одни дыры... При такой работе, как у Владимира, нужен сахар. Сейчас стала прикупать, он теряет память, не может ничего учить наизусть... Выступает он во фраке. Это нарядно и, видимо, его организовало, повысило качество работы. В последние годы он страдал от поношенного смокинга...». Попова сообщает, что «Горе от ума» идет прекрасно, без преувеличений — второго такого актера, такого зрелого мастера нет вокруг. Он не научился только одному — распределять силы, волнуется от каждого спектакля страшно, а сил мало...

В январе 1945 года работникам Всероссийского театрального общества удалось уговорить Яхонтова побеседовать под стенограмму о психологии собственного творчества.

Яхонтов согласился, в нем еще жило ощущение успешной премьеры, счастливого возвращения к самому себе. Разговор длился два вечера. Собеседник не мог и подумать, что это последний его разговор с Яхонтовым; артист не давал себе отчета в том, что подводятся итоги его жизни, но, кажется, бессознательно их подводил.

Стенограмма запечатлела живой, нервный голос, ритм речи. Отразила она и различное самочувствие собеседников. Очевидна усталость Яхонтова. Иногда чувствуется раздражение — он не владеет стилем ученой беседы, и она его тяготит, если не затрагивает что-то важное. Присутствующий тут же С.Владимирский редко вступает в разговор, смотрит чуть со стороны, как бы еще не решив про себя, участвует ли он в таком деле — после «Пиковой дамы» семнадцать лет они работали врозь. То, что беседа стенографируется, явно мешает Яхонтову. Попова с напряженным вниманием слушает, как и что он говорит. Иногда он отсылает к ней собеседника — она, мол, лучше объяснит. Попова оправдывается: он устал, голова перегружена. «Если бы мы сейчас не поставили «Горе от ума», с ним случилась бы катастрофа. Он впал в депрессию...»

И все же он старается отвечать точно. С ним, кажется, впервые серьезно говорят о его искусстве, и он хочет прояснить то, что досадно часто искажают критики. По ответам видно, что он волнуется. То обрывает разговор, досадуя на непонимание, то тщательно ищет нужное слово. Хватается за возможность что-то актерски показать. Потом вдруг смолкает, потеряв к разговору интерес. Но некоторые темы подхватывает мгновенно.

«Яхонтов. ...я люблю большую площадку, где просторно, где можно не стесняться в движениях.

— Но вы же не очень много двигаетесь на сцене?

Яхонтов. Последние десять лет. Но в «Петербурге» очень много. Там были очень широкие большие мизансцены, требовавшие стремительных движений.

— А вас тянет на движения?

Яхонтов. Да... Я уже не могу выносить этого стоячего болота, этого бездействия. Мне оно совершенно противопоказано психологически. Мне стало страшно скучно... Думал, кому бы предложить себя... В большой театр — Художественный или Малый — я не стремился, думал пойти к Охлопкову, к Завадскому или в Ленинград. Меня довольно часто приглашали. Симонов приглашал

не раз, приглашали играть Арбенина. Таиров не раз приглашал. Чацкого предлагали играть в Александринке. Но мы поставили «Горе от ума», и стало интереснее.

— Актерская закваска сказывается?

Яхонтов. Я никогда не считал себя чтецом, я всегда считал, что являюсь актером. Я как-то играл с Юреновой — ну, думаю, сыграть эти две маленькие роли... Так это для меня уже был большой праздник...».

Он хотел *играть*. Это было точное ощущение себя в искусстве, своего естественного и единственного пути.

* * *

«Сколько же несыгранных ролей у этого актера осталось!» И какими смелыми были мечты и планы. Он «не вынес на эстраду и сотой доли того, что он читал, любил, помнил наизусть», — сказала Попова.

В том же разговоре с П.Якобсоном он подробно говорит о «Грозе» — о «волжском воздухе» языка Островского и о роли Катерины, которая, по его мнению, *в слове* еще не раскрыта со сцены. Речь Островского переводят в жанр, в быт, а это поэтическая речь, ритмы и музыка которой не освоены театром.

Он мечтал об «Анне Карениной» и не отбросил эту мысль, посмотрев знаменитый спектакль МХАТа. Нет, это была совсем не его Анна! В его театре не понадобилось бы таких огромных усилий множества людей — ни бархата костюмов и декораций, ни долгого обучения манерам. Манерам он сам кого угодно мог обучить, декорацией было бы то же вильямсовское кресло...

Надо признаться, что образ Анны он почувствовал живо и остро не от какой-либо особой любви к Толстому, скорее — к Пушкину.

— Говорят, Толстой писал ее с Гартунг-Пушкиной, родной дочерью поэта. Тут мое воображение разыгрывается. Весь образ я вижу!

Помогли ли бы ему в работе какие-либо примеры живописи? Нет, ему не нужно разглядывать «Неизвестную» Крамского, у него совсем другие ассоциации:

— Я вижу отца, арапские губы, завиток на затылке. У дочери отцовские черты — пухлые губы и эти завитки на висках. Вот уже и вся картина — и отца, и дочери... Мне понятно, почему так пленительна Анна Каренина, если это действительно дочь Пушкина. Меня пленяет эта параллель, а ритмически возникают строфы Пушкина: «Среди лукавых, малодушных...». Для меня эта строфа Пушкина, направленная против «света», звучит, когда Анна Каренина бросается под поезд, — если только она действительно дочь Пушкина...

Про Анну Каренину он не переставал думать вплоть до последних месяцев жизни. Даже написал об этом в Ленинград Б.М. Эйхенбауму, которому, очевидно, доверял. Сохранилось ответное письмо Эйхенбаума — о том, что прототипом Каренина были муж Татьяны Берс и министр Валуев.

Л.Кайранская рассказывает, как она пришла к Поповой с той же мыслью — не сделать ли «Анну Каренину». Яхонтов услышал их разговор из другой комнаты, тут же вышел и горячо включился:

— А почему нет? У меня Анна не вышла — берите, я вам продаю финал. И второй акт берите! Слушайте внимательно: Анна должна ехать в коляске и размышлять о жизни. Тут важен ритм коляски, на него замечательно ложится толстовский текст, ее состояние в этом ритме надо сыграть очень точно (следовал показ). А финал играть так. Анна рассматривает железнодорожные пути — смотрите чуть ниже публики... Она откинула красный мешочек... упала под вагон на руки... но что-то огро-о-омное, неумоли-и-имое... — тут опять медленный ритм колес — не горопитесь! — по нарастающей, быстрее, быстрее... Все. Конец. Теперь отойдите чуть назад и скажите — вернее, спросите — с недоумением: «Мне отмщение, и аз воздам»?

Толстовский эпиграф, о котором до сих пор толкуют исследователи, он переставил в финал и произнес как вопрос, интонацией сняв с него назидательность. Очень просто, слегка развеяв при этом руками:

— Мне отмщение, и аз воздам?

Еще с 20-х годов он не раз вставлял в планы своих работ «Мертвые души». Но когда поэму Гоголя выпустил в свет Антон Шварц, признал: «Шварц сделал блистательно — этого хватит». Также в 1940 году, написав статью о «Пиковой даме» в исполнении Д.Журавлева (исключительный для Яхонтова случай), он таким образом решительно поставил крест на мысли о повести, которую считал «своей».

Из «пушкинских» планов неосуществленными, увы, остались «Сказки». Они должны были войти в композицию об Арине Родионовне, но работу завершить не успели. Яхонтов очень хотел продемонстрировать народность поэзии в ее истоках, вне какой бы то ни было стилизации. В грамзаписи остались три «Песни о Стеньке Разине» — уникальный по многозвучию и эпическому размаху песенный триптих. Много лет он хотел сыграть гоголевскую «Женитьбу», загадочную и не имевшую успеха гениальную пьесу. Читал ее часто, дома и в гостях, и, говорят, читал великолепно — «только интонацией и путем ракурса» представлял галерею женихов, мечтательную и грустную невесту и Подколесина, ищущего выход из «скверности» сначала в сватовстве, а потом в бегстве через окошко. «Очень хочется сыграть «Женитьбу», но сейчас нужнее пушкинская «Полтава», в ней звучат отголоски наших побед», — говорил он в конце войны и готовил «Полтаву», где тоже все «видел» — и Мазепу, и Кочубея, и то, как ходит и говорит Петр, — «как Божия гроза...». Ему предлагали сделать композицию о войне из стихов современных поэтов, но он говорил, что «Полтава» лучше, в ней «про то же самое» написано так, что завтра не умрет.

Он открыл для себя Чехова. В 1940 году начал работу над его «Записными книжками». В письме из Магнитогорска: «Сейчас делаю исподволь Чехова». В другом письме перечислены рассказы, которые войдут в программу: «Шуточка», «Святой ночью», «Счастье», «День за городом», «Красавицы» — «всюду мечта людей о счастье, которое, наверно, где-то должно же быть». В той же последней

беседе он сказал: «Играют Чехова, а бездушно. Кажется, Горький говорит о Чехове, что это Пушкин в прозе. Поэт. А вы этого никогда не чувствуете. А вот в старых спектаклях МХАТ это чувствовалось. На эстраде Чехова исполняют очень грубо, примитивно, думают, что он смешной. Не видят, какая там поэзия в языке, в слове».

Постоянные размышления о путях искусства, о том, что в нем вечно и «завтра не умрет», привели к неожиданной идее, очень увлекшей, — сделать композицию по книге Станиславского «Моя жизнь в искусстве». Яхонтов не ошибался, полагая, что самое время «пройтись губкой по холсту», чтобы портрет ожил, а публика изумилась бы: «Что это? Ведь это, однако же, натура, живая натура... Глядит, глядит человеческими глазами!»

Еще перед войной была вчерне готова композиция «Квартет»: Державин — Пушкин — Маяковский — Хлебников. Ввиду неполной ясности того, насколько экспериментальный замысел «созвучен современности», программа не была выпущена.

Годами готовился, но так и остался незавершенным вечер любимого поэта — Хлебникова. «Книга его стихов не сходила со стола», — вспоминает Попова. Обращались к этим стихам, как ни удивительно, «чаще всего в минуты большой усталости. Когда глаз был утомлен городом, забрасывали все и слушали только Хлебникова». Любить, понимать и оставлять это «для себя» — было не для Яхонтова. Фрагменты «Зверинца» и «Ладомира» он включил в спектакль «Война», но мечтал о «полном» Хлебникове, на целый вечер. Он был уверен, что сможет рассеять общепринятый взгляд, что это «поэт для поэтов», нововведения которого понятны и полезны лишь в плане поэтического ремесла. В его исполнении Хлебников удивлял обратным — простотой. «Слышимый» Хлебников предстал совершенно не загадочным, ребусным мастером-экспериментатором, но поэтом эпического размаха, монументальной образности, корневого ощущения русского языка. Выдающийся исследователь русской литературы Н.Я. Берковский в работе о Хлебникове, написанной уже в 40-х годах, заметил, что

этот поэт «создает в слове перспективу, старается поднять небо над ним», и для этого ему «не нужна поэма, — нужно несколько строчек, за которыми бездна пространства». Эту «бездну пространства» Яхонтов у Хлебникова ощущал и знал, как выразить. Сейчас ясно, что он заглядывал далеко вперед, опережая литературоведов, открывая то, к чему спустя десятилетия только-только прикоснулись филологи.

Самой интимной и постоянной мечтой был «Гамлет». К этой работе уже приступили однажды, в начале 30-х годов, и не раз возвращались позже. Основную трудность Яхонтов для себя определил так: «текста нет». Ни один из существующих переводов его не удовлетворял. Записанный на пленку фрагмент из «Гамлета» (сцена с матерью) — вольный монтаж различных переводов, из которых Яхонтов извлекает то, что «ложится» на его голос.

К примеру — первая реплика Гамлета (за сценой) в одном из старых переводов звучит так: «Матушка! Матушка!».

У Пастернака: «Мать! Миледи!».

У Лозинского: «Мать, мать, мать!».

А у Яхонтова: «Мама! Мама!».

Вариант, над которым могут улыбнуться строгие шекспироведы-текстологи, для Яхонтова абсолютно органичен. Ему надо передать самое простое — любовь сына к матери. Он и выбирает интимное, сверхпонятное: «Мама! Мама!». И на мгновение отброшены все условности королевского двора, эпохи и этикета. Так же в последующем объяснении с матерью раскрыт простейший и главный его смысл — любовь Гамлета к отцу.

Сцена из «Гамлета» на пленке названа «рабочей записью». Действительно, это пробы, наброски, по которым можно лишь догадываться о направлении поисков. Яхонтов как бы ощупывает исходные данные ситуации, положенной Шекспиром в основу пьесы.

Он уверял, что в любом переводе «Гамлета» «за бесконечным лабиринтом фраз выветривается, теряется мысль», что в «лексическом лабиринте через 5–10 минут художник утомлен, скулы

утомлены, потому что приходится ворочать фразы, абсолютно несвойственные русскому языку». Он становился привередлив, несправедлив, но опять и опять возвращался к пьесе, говорил, что прекрасно чувствует и Призрака, и Гертруду, и «глупую» Офелию, и ни одного другого литературного героя не понимает так, как Гамлета с его трагическим сиротством. В сохранившейся записи паразителен голос Призрака — поистине неживого существа.

Отношение к переводам имеет в данном случае глубокие корни. Они уходят в какие-то сокровенные связи художника с русским языком. Хотел взяться за Мопассана — бросил. Задумался о рассказах Марка Твена — оставил. В замысел спектакля «Портрет» думал ввести текст Бальзака — не смог. Присутствие самого лучшего переводчика воспринималось как посредничество в отношениях, где третий — лишний. «В переводе я всегда чувствую, что за человек переводчик, он стоит передо мной, и я всегда знаю этого человека лучше, чем автора...»

Зато постоянной мыслью было сделать что-нибудь Лескова, которого очень любил. Особенно мечтал об «Очарованном страннике», — потому что «там есть романтика скитаний человека». Не успел.

В той же последней беседе он сказал: «Наша отечественная литература так богата, одного Пушкина хватит на всю жизнь. В остаток жизни хотелось бы что-то сделать». Он устал от злобы дня. «В чем несчастье наших писателей? Они пишут без всякой перспективы. Они пишут в большинстве случаев на сегодняшний день. Вот работа, которая называется «Тост за жизнь» — в прошлом году это было очень хорошо. Прошел год, и мы уже не знаем, что можно из этой работы исполнять. Все устарело. Все делается безо всякой перспективы... Очень часто приходится заучивать наизусть. Грубо говоря, это можно назвать издержками производства. Совершенная роскошь — выучивать наизусть статью на два-три дня, пока она живет. Но если это нужно, это делаешь. Какое-нибудь большое политическое событие. Через десять дней все уже меняется. У нас все так быстро идет вперед, что приходится спешить...»

Последнее грустное признание: «Мне стало трудно учить текст. Я боюсь тратить силы. Я помню, как учил 20–30 лет тому назад, не так, как теперь, в 45 лет. Учу я в последнее время с большим трудом. Тяжело приступать...». Хотелось вытряхнуть из головы сотни страниц — использованный и умерший груз.

А живое осталось живым. «Пушкин мне ближе, чем какие-либо иные вещи. Это с детства. Пушкин это такое для нас — я не хочу говорить высоких слов — «святое» и т.д., но вы по себе это знаете. Всякий раз, когда возвращаешься к Пушкину, это ошеломляет, снова переживаешь эту влюбленность...»

* * *

Приступы тяжелой меланхолии учащались в периоды крайней физической усталости. Так было к весне 1945 года. К нему приходили с просьбами дать концерт и заставляли его в странной позе. Он лежал на кровати одетый, лицом к стене.

— Владимир Николаевич, мы с приглашением... Хотим, чтобы вы читали...

— Я не читаю. Я не чтец.

Если приходил кто-нибудь знакомый из филармонии, уговоры затягивались, приобретали характер спора и разнообразных увещеваний. В этом легче всего было увидеть каприз, избалованность. А была депрессия, из которой человек пытался выбраться, наивно подсказывая другим, как ему нужно помочь, — помочь поверить в самого себя, в свою нужность, в свою ценность. Когда это удавалось, он тут же начинал читать, что-то пробовал, показывал, зачитывая пришедшего так, что тот не знал, как уйти.

В день капитуляции Германии Н.А. Вишневская пришла к Яхонтовым на Никитский бульвар. И первый день войны, и последний они встретили вместе. Не было старого актера-отца, он не дожид до победы, умер в Ташкенте. Яхонтов вытирал слезы. Сказал: «Тогда считать мы стали раны, товарищей считать...»

24 июня 1945 года он вместе с Юрием Левитаном вел репортаж с Красной площади о Параде Победы. Он читал Маяковского.

Надо мною неба
Синий шелк,
Никогда не было
Так хорошо...

До этого на несколько дней поехал на гастроли в Киев. Оттуда его и вызвали к параду. Он приехал оживленный, с корзиной клубники «для Лили». Больше веселым его не видели.

Иногда он звал кого-нибудь из друзей на Белорусский вокзал, куда приходили эшелоны с фронта. Говорил, что ему надо «посмотреть лица». Стоял на перроне, стиснутый толпой. Вокруг кричали, обнимались, плакали. Он оглядывался как-то потерянно, всматривался, тихо говорил про себя: «Чем их утешить? Как они теперь будут жить, после всего, что там видели?»

Из угнетенного состояния могла вывести только работа, других выходов он не знал. Но что-то стало твориться с памятью. Это путало иногда до полного отчаяния, но обращаться к врачам он отказался наотрез — боялся пересудов.

Казалось, какая-то туча находит на сознание, гасит его, преобразуя очертания людей и событий.

В начале июля он выступал в госпитале; через два дня после концерта приехал снова, пришел в палату к Ираклию Андроникову и читал ему до самого утра. Читал Пушкина, Лермонтова, Маяковского. Показывал сцены из «Горя от ума».

14 июля 1945 года состоялся последний спектакль в Доме ученых, «Настасья Филипповна». Яхонтов не хотел выступать, твердил, что боится забыть текст. Его долго уговаривали. Поповой при этом не было. Наконец выбрали программу с наиболее «легким» для него текстом и уговорили.

Уходя из дома, он сказал, что идет прощаться с публикой. Как бывает, слова эти не были поняты буквально. На спектакле замет-

на была необычная бледность лица. Играл он в этот вечер с редкостным вдохновением.

Но в антракте, сидя в артистической, как-то растерянно, ни к кому не обращаясь, повторял: «А может, это все ни к чему? Может, это никому не нужно?».

Утром 15 июля он вышел из дома. Днем, часов в двенадцать, пришел на старую квартиру в Клементовском. Принес с собой томик сонетов Петрарки. Лежал, смотрел в книгу, ни о чем не говорил. Ничего не просил.

Жизнь кончилась 16 июля 1945 года, около 5-ти часов полудни. Он бросился из окна.

* * *

Последняя московская квартира Яхонтова была на Никитском (Суворовском) бульваре, в доме № 7. Сейчас на правом флигеле этого особняка мемориальная доска: «Здесь жил и умер Николай Васильевич Гоголь». В левом флигеле, где была квартира Яхонтова, теперь сберкасса, вход в нее с улицы, а на месте двери в квартиру — глухая стена.

Прежнюю географию этого двора я знала досконально — изучила ее за месяц, с июля 1945 года. Двор тогда не был покрыт асфальтом, дверь в квартиру, казалось, вела в полуподвал или котельную. На задний двор выходило единственное узкое окно — подоконник почти вровень с землей. Лето было жарким, и окно держали открытым. В квартире было тихо. Тихо говорили, тихо двигались. По вечерам никто не приходил и не уходил.

Меня неудержимо тянуло к этому месту. То, что произошло месяц назад, не укладывалось в голове, не совмещалось с праздником, пережитым в течение года на яхонтовских концертах, и настоятельно требовало какого-то объяснения.

Однажды занавеску на окне задержали неплотно. Стало видно кусок письменного стола, освещенный настольной лампой, и женщину в кресле. Она сидела, глубоко задумавшись. Широ-

ко открытые глаза смотрели на стол. Все остальное уходило в полутьму.

Тут я решила^{сь} и позвонила в дверь. Долго не открывали. Ноги у меня были ватными. Наконец дверь открылась. Женщина стояла молча и смотрела большими очень темными глазами. В них не было ни удивления, ни вопроса, только ожидание.

— Расскажите мне что-нибудь о Владимире Николаевиче.

Она помолчала, потом сказала:

— Проходите, пожалуйста.

Всюду был полумрак. Уже потом я разглядела коридор с закутком и комнату, поделенную на две половины — темную и с окном. В той, где было окно, наискосок стоял большой письменный стол, знакомое кресло с высокой спинкой, полка с книгами. В комнате без окон что-то еще из мебели.

Мне казалось, что тогда все жили небогато. На каждом доме лежала печать войны, только что кончившейся. Странно было только полное отсутствие того, что в моем представлении должно было сопутствовать жизни известного артиста.

На сегодняшний взгляд, это была попросту бедность. С годами это открылось мне с разных сторон, в том числе с драматической. А тогда я увидела дом, не отличавшийся от многих других.

Только глубокая тишина говорила о чьем-то отсутствии.

— Меня зовут Еликонида Ефимовна.

— Я знаю.

От чудовищной зажатости я говорила коротко и категорично, чужим голосом. Но, к счастью, меня почти ни о чем не спрашивали. Я сидела в кожаном кресле, которое месяц назад видела на сцене в «Настасье Филипповне», и постепенно приходила в себя, успокаиваясь от этого удобного кресла, полумрака и от покоя больших глаз, неотрывно на меня смотрящих. Попова сидела напротив, в темном углу комнаты.

Она заговорила тихо и почти без интонаций:

— Яхонтов родился в 1899 году. Отец его был чиновником, а

дед — священником в соборе на Нижегородской ярмарке. Учился Владимир Николаевич в Дворянском институте...

Я слышала все это впервые, но от волнения плохо понимала.

Вдруг она прервала рассказ:

— Это вы кладете на окно цветы?

— Я. То есть, может быть, и еще кто-нибудь. Я тоже.

Потом она сказала:

— Я могу почитать вам из рукописи Владимира Николаевича. Надо делать книгу. Надо обязательно делать книгу. Мы давно задумали, еще до войны, теперь надо сделать...

Она взяла со стола листки и стала читать. Она читала прозу, а казалось, что это стихи.

«Я люблю цвет неба, когда он неярк, но чист, а бульвары пусты на рассвете. Я иду, но куда бы я ни шел и где бы я ни жил, мое детство всегда со мной: я ношу его за плечами.»

Это были первые слова будущей книги. Не вся книга написана так, и не только потому, что дописывалась, когда Яхонтова уже не было. Узнав с годами Еликониду Ефимовну ближе, могу с уверенностью сказать, что некоторые подобные строки принадлежат ей. Она могла не только писать его почерком (буквально), но переходила на ритм его мысли легко и незаметно. Могу сказать еще и другое: Яхонтов один никогда не написал бы книги. Для этого надо было, чтобы у него по меньшей мере пропал голос.

Прочитанное Поповой в тот вечер напоминало то, как читал Яхонтов прозу Маяковского: «Океан — дело воображения. И на море не видно берегов... и на море не знаешь, что под тобой. Но только воображение, что справа нет земли до полюса... впереди совсем новый, второй свет, а под тобой, быть может, Атлантида, — только это воображение есть Атлантический океан...»

Совсем недавно в Октябрьском зале он читал это, и тогда завожило великолепное восклицание, почти как клятва: «Но только воображение!». Нет океана, а есть власть поэтического воображения, оно и творит этот океан.

В рассказе Яхонтова о детстве это звучало как эхо: «Горизонт — сложное восприятие и не познается учебником географии... Пароход задрожал, закачалась пристань — и я заплакал. Почему? Не знаю. Может быть, потому, что я в первый раз оторвался от земли...»

Тут Попова остановилась и замолчала.

Она поискала другие странички.

И тут началось самое удивительное. Это был рассказ о работе над «Онегиным».

Уж тёмно: в санки он садится.

«Пади, пади!» — раздался крик;

Морозной пылью серебрится

Его бобровый воротник...

«Трижды звучит «п» (пади, пади, пылью) и далее, многократно: «р» (крик, морозный, серебрится, бобровый, воротник). К этому следует присмотреться — не в этом ли симфонизме секрет движения — скрип полозьев саней и пыль из-под копыт быстро мчащихся лошадей, в преобладающем звучании «р» и «п»...»

Сначала я ничего не поняла. Слишком новой для меня была тема. О каких звуках и буквах идет речь, что все это значит?

К *Talon* помчался: он уверен,

Что там уж ждет его Каверин...

И тут, впервые в этом тихом чтении, послышались знакомые яхонтовские интонации. «К *Talon*!» — строчка была прервана таким замечательным, повелительным вскриком, что еще до пояснения, незамедлительно данного, я уже поежилась в своем кресле от восторга.

Вошел: и пробка в потолок,

Вина кометы брызнул ток...

Эти строки, ослепительные, как ракеты ежедневно взмывавших в ту весну салютов, читались тихим голосом. Но короткая победная пауза после «вошел» была наполнена свободным движением человека и его веселым оглядыванием вокруг: как хорошо, как все знакомо, меня ждут, мне рады, я — тут!

Она прервала чтение и закурила. В комнате как-то странно запахло. Я не знала тогда такого названия: астматол.

Потом она читала о том, как словами и звуками можно создать пушкинский натюрморт:

И трюфли, роскошь юных лет,
Французской кухни лучший цвет,
И Страсбурга пирог нетленный
Меж сыром Лимбургским живым
И ананасом золотым...

Было лето 1945 года. Продукты давали еще по карточкам. У Никитских ворот рядом с церковью, где венчался Пушкин, и керосинной лавкой, про которую говорили (и я верила), что это лавка пушкинского гробовщика, на углу был магазин, к которому мы были «прикреплены» и законы которого я знала лучше, чем уроки в школе. Но что такое «трюфли» или «меж сыром Лимбургским живым» — я понятия не имела. Почему же так волшебное все это звучит? Но вот и Яхонтов признается, что «Страсбург» и «Лимбургский» для него «два заморских слова». Мне уже легче, я уже не чувствую себя голодной на богатом и чужом празднике, я вижу, что и для Яхонтова этот праздник — далекий, и он бьется только над тем, как о нем лучше рассказать.

Мне вдруг становится почти весело. Хочется забраться с ногами в это теплое кресло, устроиться, как дома, и слушать, слушать без конца. Я чувствую себя так, будто сбежала с уроков, но под чьей-то прочной защитой.

Все мои волнения, кружения вокруг этого дома, ужас от потери, смерти и невозможности со всем этим смириться — все было переведено в какое-то другое состояние. Тогда я, конечно, не могла понять до конца, что руководило Поповой, когда она так спокойно впустила меня в дом и на несколько часов приоткрыла мне секреты, открывавшиеся им двоим в напряженном и многолетнем труде. А теперь знаю: этот мой приход и ей был нужен. Все кончилось Татьяной.

В привычный час пробуждена,
Вставала при свечах она —
если вы бросите ударение на слово «при свечах» (а-х...), оно прозвучит, как вздох, быть может, поколеблет пламя свечи и перекликнется со словом «час»:

Ч-а-а-а-с-с... све-ча-а-х-х-х...

С этим я и ушла из дома на Никитском бульваре. Шла по бульвару и читала про себя:

Она любила на балконе
Предупреждать зари восход,
Когда на бледном небосклоне
Звезд исчезает хоровод, —
И тихо край земли светлеет...

Все переплелось и перепуталось. Ушло и кончилось что-то прекрасное, но и не кончилось.

Очень мудро со мной поступили, уведя от недавней реальной драмы к чему-то, что шире и больше одной судьбы, включает в себя не только эту одну, но еще множество и не кончается с концом одной жизни.

В пятнадцать лет ничего не стоит просидеть всю ночь на бульваре. «Я люблю цвет неба, когда он неяркий, но чист, а бульвары пусты на рассвете».

*Владимир Яхонтов. М.: Искусство, 1978.
(Серия «Жизнь в искусстве»)*

УМЕТЬ ПОМНИТЬ, УМЕТЬ УДИВЛЯТЬСЯ

О телефильме «Жили-были»

«В воспоминаниях улучшают свое прошлое. Попробую без лип. Меня зовут Виктор Борисович Шкловский. Я — сын учителя. Мне 84 года». С этих слов начинается фильм. В любой из пяти укороченных фраз можно узнать автора. Кто не знает этот стиль, где мало запятых, ценятся краткость строки, внезапность точки и блеск парадокса? Но вот эти фразы рождаются при нас, обращаются к нам прямой речью, экран дает рассмотреть во всех подробностях лицо, момент рождения мысли, наконец, чувство, ее сопровождающее... И думаешь не о забавностях стиля, а совсем о другом.

Одних людей время меняет до неузнаваемости, других будто консервирует. И тот и другой вариант слегка пугает. Стареть, видимо, надо уметь. Большинство людей, увы, этим процессом не управляют. Не успевают научиться.

Приходилось слышать мнение, что фильм о Шкловском следовало снять лет пятнадцать назад. Я думаю, прекрасно, что он снят теперь. В нем великий урок: надо уметь помнить, уметь жить, уметь стареть. Сторонясь поучений, руководствуясь только любовью и интересом к данной личности, создатели фильма нам этот урок преподали. Любовь и интерес к личности — как-то неловко повторять это, истина почти банальна, лежит где-то в азбуке искусства. Но, может быть, и азбука иногда забывается? Так или иначе, фильм стал событием, вышел из обычного ряда.

Характер мышления Шкловского пленителен, то есть берет в плен. У наших кинематографистов, особенно документалистов, резкая монтажная стилистика 20-х годов сегодня в почете, почти в моде — легко представить, какие соблазны были перед режиссером. А с другой стороны — почему не снять гладкую, так сказать, академическую или «поэтическую» ленту с милыми переделкин-

скими пейзажами о почтенном ученом, изучающем Льва Толстого? Ведь и то и другое — правда. Шкловский — и солидный ученый, но он же дерзкий возмутитель литературоведческого спокойствия. Он мастер усложненной метафоры, он приучал нас к ассоциативному ряду и к взрывному монтажу.

Фильм построен на понимании и того, и другого, и третьего.

Есть в нем такой кадр: молодой реставратор работает в старом соборе. Огромна стена росписи, мала фигурка человека. Но удивительно спокоен ритм его движений. Он осмыслил цель работы, изучил роспись во всем объеме. Теперь он бережно касается ее кистью. Он подчинен великому, но и великое себе подчиняет.

Вот примерно так и создан фильм «Жили-были». Разумеется, это не реставрация, но в каком-то смысле и реставрация тоже. Человеческая память восстанавливает прошлое. Ее нельзя торопить, ей нельзя диктовать. Нужно помочь ее жизни на экране, нужно сохранить ее индивидуальную природу. «Я пишу отрывисто, но не потому, что у меня такой стиль; отрывисты воспоминания». Положим, стиль Шкловского таков почти всегда. Но в воспоминаниях он абсолютно естествен, неожиданно прост, ибо смыкается с разговорной речью высококультурного человека. Писатель не отбирает из своей жизни «значительное», а говоря о значительном, не употребляет общих слов. Общих слов в фильме почти нет, и это прекрасно.

Что сказано о Пушкине? Что в квартире на Мойке было бедно; что во дворе стояла незапряженная коляска и лошадей к ней брали, как сегодня берут такси; что невесело было жить поэту, мимо окон которого ездил царь, которому нравилась Натали. Как бы ничего особенного и не сказано. Но на экране важны контекст и интонация. Рядом — мысль о счастье творческого вдохновения. А в интонации — близость к Пушкину, которую не сыграешь, и простота, до которой, наверное, надо дожить. Вообще классика — как бы канва и динамический подтекст фильма. Русскую культуру Шкловский воспринимает в ее целостности и движущемся движении. Оттого естественно рядом встают имена: Пушкин — и Тьян-

нов, Гоголь — и Зошенко. Гоголя Шкловский, разумеется, не видел, но вот тут, рядом, в 20-х годах была типография, где наборщики хохотали, набирая рассказы Зошенко, — «второй после Гоголя случай»... Средства кино лишь бережно упорядочили строение этого рассказа, не заглушив самого ценного в нем — авторского слова. О слове на телеэкране в данном случае необходимо сказать отдельно. Кажется, телеэкран ждал его — удивительного по лаконизму, неразмытости и резко индивидуальной окрашенности. В иных книгах и фильмах стертые, глухие и слепые слова наступают на наше сознание, и мы сопротивляемся. Речь Шкловского — как подкрепление в этом бою. Старому человеку иногда бывает физически непросто что-то сказать, но он не говорит ничего пустого. Он прилагает усилие — и отыскивает точное и свое. И это свое уже не забудешь.

В моем детстве, в конце войны, был вечер памяти Маяковского. Ничего, кроме слов Шкловского, я не помню. Он сказал: «Маяковский нас держит». То, что людей должно что-то в жизни держать, узнаешь с годами на собственном опыте. Но чужое точное слово иногда бывает началом познания. Шкловский говорит — и слово подхвачено, живое, объемное, точное, оно отделилось от экрана, ушло к людям, им на помощь.

На телевидении есть термин: зрительный ряд. Мол, текст — дело автора, а вот что в кадре, на что будут смотреть — это (иногда только это) — забота режиссера. Говорят, некоторые режиссеры (не говоря об операторах) читают в сценарии только левую половину страницы. В сценарии фильма «Жили-были», кажется, не было левой и правой половины. Слово сомкнуто с изображением, внутренне тяготеет к нему и ощущает ответную тягу. Сам по себе зрительный ряд не особенно оригинален — фотографии, иногда рисунки, кадры хроники. Но на старую фотографию можно смотреть по-разному, а кинохронику использовать топорно, как буквальную иллюстрацию. В режиссуре Ю.Белянкина есть своя пластика — он чувствует слово Шкловского, ритм его речи и ритм времени, о

котором идет рассказ. Два слова о ритме времени. Шкловский в молодости пережил «счастливое ощущение перевороченности мира». Из этого ощущения родился, кажется, и его стиль. Режиссер — человек иного поколения, но он пропускает через себя то же отдаленное десятилетиями чувство, ищет ему способ жизни на экране. Некоторая «перевороченность» фильма — отсюда, она органична, она — от Шкловского, от характера человека и его времени. Не от Шкловского — некоторые кадры, похожие на «открытки с видами». Это — совсем иная стилистика, как говорится, из другой оперы. «Была телефонная книжка, — говорит Шкловский. — Я вычеркивал и вычеркивал имена. (Тут пауза.) Необходимые имена». Портреты людей возникают на экране как необходимое, точно в тот момент, когда у нас, зрителей, возникает острая в том потребность. Они жили, они были, были в нашей культуре, сделали ее, отдали ей себя бескорыстно, до конца. Мы хотим их видеть. Они были частью личной судьбы Шкловского, оттого допустима предельно личная интонация рассказа. Благодаря интонации они и оживают, воскресают на экране, будто это и не фотография, а стоп-кадр: секунда — и дрогнут веки Маяковского и усмехнется Борис Михайлович Эйхенбаум, и встанет со стула подросток в круглых очках, в кепочке — Шостакович.

На рассказ про Эйхенбаума накладываются кадры хроники — везут страшные санки по улицам блокадного города, осторожно едут машины через Ладогу. Уезжая из Ленинграда, Эйхенбаум привязал на шею портфель с неоконченной рукописью о Толстом. Еще раз показывают лицо этого человека, он улыбается — и перехватывает горло. Блок, Маяковский, Мандельштам, Тынянов. Есенин... Они проходят перед нашими глазами на этой перекличке, очень разные, но чем-то неуловимо похожие, и вдруг осеняет простая мысль: какие красивые люди! Второй зрительный ряд фильма и основное место его действия — Ленинград. Люди, о которых говорит Шкловский, неотделимы от этого города, а город теперь уже неотделим от них. Он населен их делами, их

судьбами, их тенями, от Пушкина до Маяковского. Таким, печально и прекрасно населенным, воспринимает город Шкловский, и режиссер умело связывает в одно целое и архитектуру, и человеческие лица, слово о Достоевском и последние видимые следы ушедшего Петербурга. «Мы перечитываем каменную книгу истории — город», — и объектив кинокамеры не торопясь листает эти страницы. Их знаешь наизусть, но тут видишь по-новому. Телеэкран с помощью писателя обнаруживает замечательное свойство: открывать новое в знакомом. Ритм деревьев Летнего сада — и слово Маяковского; лицо Блока — и торопливый пух, не тонущий в водах канала; взметенные на рассвете крылья моста, торжественный проход баржи меж ними — и звуки Шостаковича...

Когда-то Шкловский говорил, что великому поэту революции искусство нужно было для того, чтобы переделать жизнь. Теперь 84-летний человек говорит с экрана: «Искусство существует не для того, чтобы было легко. Оно существует для того, чтобы не пропустить жизнь». И упорно возвращается к этой же мысли: «Цель искусства — сделать жизнь ощутимой». И еще: «Надо беречь свое прошлое. Надо уметь удивляться тому, что кажется давно известным». Фильм заставляет нас многому удивиться — словам, лицам, домам, памяти. В кадры старой кинохроники мы всегда всматриваемся с жадностью. Что в них особенного? Наверное — жизнь, ее прямая правда, которую искусство сохраняет уже в каком-то своем, преобразованном виде. Фильм «Жили-были» — искусство. Но он — и хроника, и летопись. Пройдут годы, и наши потомки будут всматриваться в лицо человека, который, опершись на тяжелую палку, сидит в зале Тенишевского училища.

Фильм, сегодня вышедший на наши телеэкраны как новинка, станет бережно хранимым документом, в котором, к счастью, нет подделки.

НЕ СВЯТОЙ КОЛОДЕЦ

Лет двенадцать тому назад появившаяся в «Новом мире» повесть В. Катаева «Святой колодец» многих заставила поверить, что неожиданное, никем не предвиденное самообновление может пережить известнейший писатель.

Я хорошо помню собственный отклик на эту повесть: оторопь, удивление, восхищение. Вероятно, не все восприняли повесть В. Катаева именно так, слишком резкой была перемена — знакомый, привычный Катаев собственной волей нарушил сложившийся вокруг него и вполне для всех удобный порядок вещей.

Скоро стало ясно, однако, что художник одержал победу. О чем бы и как бы он потом ни писал, «святой колодец» надолго остался знаком счастливого и нового начала, указателем многих еще не использованных его возможностей.

Потом появились «Трава забвения», «Кубик» и другие повести, в разной мере удачные, но, несомненно, связанные между собой многими тонкостями письма и содержания. Прежде всего степенью открытости, с какой автор продолжал делать предметом литературы собственную жизнь и собственный внутренний мир, проявляя при этом совершенно особую заботу о стиле: даже определил свой стиль особым термином «мовизм» и упорно настаивал на первооткрытии.

Прошло время, и к новому Катаеву привыкли.

И тут появился «Алмазный мой венец».

Момент эпатажа и раньше был присущ некоторым катаевским повестям (давним и, напротив, поздним). Критики успели его объяснить в рамках проблемы авторской стилистики. Но в новой повести этот момент выступил в каком-то неведомом ранее качестве и, поначалу скажем, количестве. Как стихия, он пронизал произведение насквозь.

Всей своей структурой, смыслом, стилем «Алмазный мой венец» предстал произведением полемичным: демонстративный неучет многих больших и малых норм — прямой вызов на спор. В этом смысле «Алмазный мой венец» надо признать созданием необычным в нашей литературе и по-своему необходимым — не так уж часты у нас серьезные споры, хотя известно, что именно в спорах истина рождается и, весьма вероятно, только в них и живет.

Ощущая под ногами тропинку, проложенную для возможных дискуссий, я боюсь не оправдать ожиданий. У меня, как я теперь понимаю, больше недоумений, чем претензий. Именно недоумения то и дело возникают по ходу чтения «Алмазного венца» и так и не исчезают.

Может быть, критик в такой ситуации не имеет права браться за перо, ведь никто его не заставляет?

Но что-то, видимо, заставляет.

Что же это? Не знаю. Не берусь определять, чтобы не впасть в риторику. Знаю только, что это во многих отношениях противоположно мовизму как стилю и способу мироотражения, раскрывшем себя в «Алмазном венце».

Так что же получается (спрашиваю я себя): в «Святом колодце» мовизм был хорош, а теперь наоборот? А может быть, он и раньше был не слишком прекрасен, просто мы, читатели, жаждали какого-то освежения? И вообще в мовизме ли тут дело? Задавая себе один за другим подобные вопросы и не чувствуя им конца, я не без опасений (прежде всего насчет собственного читательского легкомыслия) снова беру «Святой колодец». Кажется, здесь впервые мелькнуло это слово — «мовизм».

...Но какая сильная книга! Автора никак не назовешь аскетом, но книгу хочется назвать простой и строгой. Это глубокая простота и серьезность исходной мысли. Где-то в другой повести Катаева потом попало признание, что самое большое счастье — момент, когда значительная мысль, явившись, охватывает душу и вызывает

ет страстное желание «дать ей имя». А самая большая беда, когда выражать нечего. В «Святом колодце» сильное, потрясшее человека переживание явилось исходным. Именно оно послужило стимулом резкого обновления стиля, изнутри оправдало его и защитило. Человеку дано было ощутить, что такое предел жизни, и по-новому осознать то, чем он владел не задумываясь. Прошлое явилось как драгоценный дар, источник слез и радости, а прозрение «по ту сторону» вызвало непереносимую тоску. Проявив меру такта и, в общем, не изменив своему вполне материалистическому взгляду на вещи, писатель коснулся вечного.

Стремление к самопознанию, не уничтожаемое, но усиливаемое ощущением конца, — мотив вечный. Устройство сегодняшнего мира с его множественными реальными угрозами этот момент обострило, Катаев эту обостренность почувствовал. Даже, кажется, пережил. Отсюда не просто мастерство деталей, но пронзительность некоторых из них. Можно забыть, что за чем в «Святом колодце» следует, но уже не забудешь простой эпитет «обугленный». Он возникает каждый раз внезапно, в момент ли райских видений или вполне земных картин, и придает всякой картине и любому предмету траурную кайму. Авторское жизнелюбие может его как бы вытеснить, стереть, а потом он опять проступит как знак или сигнал, тревожный и печальный.

Кажется, ни в одной из своих книг писатель столь откровенно не выступал чувствующей личностью. Можно говорить даже о чувствительности — не сентиментальности, но знаке возраста, когда чувства — к близким, к ушедшим, к собственному детству, к природе — обостряются и ищут более прямого, без всяких уверток выхода. В «Святом колодце» привлекательно отсутствие всякой маски, естественное, хочется сказать, домашнее обличье автора.

Никогда до «Святого колодца» Катаев не был так беспощаден к своим «фантомам», уродливым спутникам души. Если не ошибаюсь, он вообще никогда не брался раньше за эту тему, а теперь взялся, будто почувствовав необходимость самоочищения. «Чело-

век-дятел» и «говорящий кот» вне героя, но и внутри него. Отсюда такая боль, непонятная усталость и понятный, праведный гнев.

Гиперболизации как стилистическому приему нетрудно найти истоки и параллели. Катаев прав: к литературе можно отнести как к природе и ее краскам, «бери их как часть вечной природы и вставляй в свою свободную прозу». Важно, ради чего эти краски взяты и куда «вставлены». Вольному ассоциативному способу изложения, если оглянуться, нетрудно найти предшественников. Стоит ли еще раз напоминать факты не только литературы, но и кино, и театра, скажем, 20-х годов XX века? Не будем перечислять всех, на кого оглядывался и у кого брал современный литератор. Кто-то недавно вспомнил слова Шопенгауэра: «Какое вам дело, где беру я мое добро! Важно, как я его располагаю!». Расположение в «Святом колодце» изнутри оправдано значительной мыслью и при том свободно и естественно.

Вообще стилистика этой книги сейчас кажется прежде всего следствием внутреннего, не пустячного раскрепощения автора. Отдавшись сильному новому чувству и новой для себя поэтической мысли, художник ощутил прежние литературные обязательства грузом, надоевшим и тягостным. И сбросил этот груз. С легкостью (можно сказать, грацией) он отвернулся от привычного. Найдя в себе силы для обновления, он нас, читателей, тоже обновил. Ведь привычное литературы неизбежно ставит границу, предел читательскому сознанию. В «Святом колодце» Катаев эту границу раздвинул.

А слово «мовизм» было проброшено мимоходом, как шутка. Где-то в городе Хьюстоне во время светского раута перед героем «Святого колодца» возникла богатая старуха-интеллектуалка, интересующаяся взглядами гостя на современное искусство. Она хлопала в ладоши, как дитя, узнав, что ее собеседник является «основателем новейшей литературной школы мовистов, от французского слова *mauvais* — плохой, — суть которой заключается в

том, что так как в настоящее время все пишут очень хорошо, то нужно писать плохо, как можно хуже, и тогда на вас обратят внимание». Старуха заверила, что ей таким образом «открыли глаза», а идеи относительно мовизма ещё какое-то время, видимо, занимали героя — на страницах той же повести бегло замечено, что сущность мовизма, может быть, заключается не в чем ином, как в способности жить сразу в двух мирах, воображаемом и действительном, и лишь слияние этих двух стихий может создать искусство поистине прекрасное. Мысль известная.

Между тем с термином «мовизм» в творчестве В. Катаева что-то стало происходить.

Это можно заметить, перечитывая повести, следовавшие за «Святым колодцем». Кажется, писатель открыл глаза не только хьюстонской старухе, но сам со временем взглянул на свое изобретение по-другому. Забавный термин стал как-то расширяться и терять шуточный смысл. Какое-то время он еще балансировал на грани шутки («...сейчас, в эпоху мовизма...» — так в «Траве забвения»), а потом за грань был как бы выведен. Уже собственная литературная судьба предстала поделенной на два этапа — до открытия мовизма и после. И развитие своего и чужого творчества показалось возможным рассматривать (не без иронии, видимо) именно под этим углом зрения.

«Стихи Пчелкина (Пчелкиным в «Траве забвения» автор называет себя, молодого. — *Н.К.*) были так себе, в духе раннего, еще очень сырого мовизма». Так как стихи приложены к девятому тому сочинений В. Катаева, можно на них взглянуть. Действительно, так себе. Мовизм тут, правда, ничего не объясняет, просто автор по природе своей прозаик, не поэт. (Примерно в таком соотношении находятся проза и поэзия И. Эренбурга. Так бывает — страсть к поэзии и знание ее оказываются стимулом рождения прозы и подчас своеобразной ее поэтичности).

Автор «Травы забвения» сожалел, что в свое время, то есть в 20-е годы, так не хватало «Революционного катехизиса искусства»

ему, «тогда еще не открывшему мовизма». «Девушку из совпартшколы нужно было писать совершенно по-новому, небывало и, как сказал бы Осип Мандельштам, «на разрыв аорты». А я еще к этому не был готов». Само признание понятно, но и тут мовизм ни при чем, хотя и приравнивается уже к «катехизису искусства» или является счастливой его заменой (опять же не без иронии?).

Только открыв для себя мовизм, писатель может сказать про глаза Маяковского: «рогатые глаза», тут же добавить: «Глупо. Но мне всегда так хотелось», — и опять вернуться к не отпускающей его теме: «Может быть, в этом и есть самая суть мовизма — писать как хочется, ни с чем не считаясь». Где-то тут ирония кончается.

Какую-то сложную борьбу внутри художника отражали все эти рассуждения о мовизме, то серьезные, то иронические, то почти пародийные. Борьба сопровождалась колебаниями, сомнениями в собственных силах (могу — не могу, смею — не смею), а лирический герой всю эту душевную смуту высказывал, то прямо ссылаясь на опыт писателя Катаева и его биографию, то отстраняясь от этих прямых связей.

Мысль о том, что надо писать как хочется, ни с чем не считаясь, автором «Травы забвения» и «Кубика» то отбрасывается как недозволенная, то вызывает поток интимных и разнообразных признаний.

«Но точно ли я смею? Большой вопрос. Скорее — хочу сметь. Вернее всего, я просто притворяюсь, что смею. Делаю вид, что пишу именно то, что мне хочется... А на самом деле... А на самом деле?.. Не уверен, не убежден».

Как ни странно, стилистикой этих исповедей автор отсылает нас прямо к писателю, который, естественно, ни о каком мовизме не раздумывал, но в «Записках из подполья» открыл и воссоздал душевный хаос и яд «неудовлетворенных желаний, вошедших внутрь», «принятых навеки решений и через минуту опять наступающих раскayний». Герой Достоевского, страдая и юродствуя, защищал и обнажал собственную «способность к самым противоречивейшим ощущениям» и пулиный произвол собственных «хотений».

Могут возразить по поводу параллели с Достоевским: ну, это уже слишком. Я тоже думаю: слишком. Но, как сказано у Катаева, «что же делать, дорогие мои, что же делать», если утверждение мовизма сопровождалось такими муками? Опять же могут заметить: это ведь не автор мучается, а его герой. Верно, это мучается и кричит лирический герой повести «Кубик», мечтающая писать, «как хочется»:

«Не смею! По природе я робок, хотя и слышу нахалом. В глубине души я трус. Я еще, как некогда сказал о себе Чехов, не выдавил из себя раба. Я даже боюсь начальства. Недавно, уже дожив до седых волос, я испытал ужас, когда на меня вдруг, совсем, впрочем, не грозно, а так, слегка, поднял голос один крупный руководитель. Я почувствовал головокружение, унижительную тошноту и, придя домой, лег на постель, не снимая ботинок, в смертельной тоске, в ужасе, вполне уверенный, что теперь уже «все кончено»...»

Единственным утешением служит мысль, что то же самое переживают многие, только не говорят об этом открыто. Герой «Записок из подполья» вообще был убежден, что «всякий порядочный человек нашего времени есть и должен быть трус и раб», потому что «это закон природы всех порядочных людей на земле», так что «если и случится кому из них похрабриться над чем-нибудь, то пусть этим не утешается и не увлекается: все равно перед другим сбрендит».

Герой «Кубика» утешает себя сходством с Чеховым. Легкое сближение с великими вообще свойственно катаевскому лирическому герою и в «Траве забвения», и в «Кубике» (об «Алмазном венце» речь впереди). Но, может быть, стоит один раз проявить строгость и проверить, есть ли, скажем, в данном случае основание для такого сближения?

Письмо А.П. Чехова к Суворину от 7 января 1889 года. «...Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, печник, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук (следует перечень унижений. — *Н.К.*)... как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное ут-

ро, чувствует, что в его жилах уже не рабская кровь, а настоящая, человеческая». Чехов никогда не говорил, что «не выдавил из себя раба». Он верил, что в одно прекрасное утро человек может почувствовать в себе уже не рабскую кровь, а настоящую, человеческую. Лирический герой Катаева, «дожив до седых волос», не верит, а Чехова толкует на свой лад. Но «чужую поэзию я воспринимаю как свою и делаю в ней поправки», объяснит несколько позже автор «Алмазного венца» эту особенность собственного стиля. Стиль этот позволяет не проверять цитаты и ссылки, а пропускать их «через себя», ибо важнее всего конечная цель мовизма: «чисто художественное отражение моего внутреннего мира».

Пренебрежение к чужим художественным ценностям и капризно гипертрофированное внимание к себе непривлекательно в человеческом смысле, с какой стороны ни смотреть. Но нельзя не признать эффектности приема. Безусловно, он что-то приоткрывает во внутреннем мире. Иногда кажется: помимо желания автора. Например, в человеке, который живет в отдаленные от «целования поповских рук» времена, свободно путешествует по всему миру, но испытывает ужас и головокружение, когда на него чуть повысило голос начальство (я имею в виду героя «Кубика»), в этом солидном и как бы независимом персонаже вдруг приоткрывается душа того несчастного экзекутора, который однажды, сидя в театральном кресле, чихнул в затылок начальству. И ведь последующее, как нарочно, похоже — пришел домой, лег на диван, не снимая вицмундира...

«По-видимому, литературный прием, заключающийся в полном отрицании литературного приема, — это и есть мовизм», — кажется, это — самое выстраданное и конечное определение, которым лирический герой Катаева завершает в «Кубике» свою кульминационную вышеприведенную исповедь и параллельно свои поиски определений. Значит, не отрицание приема, но прием, заключающийся в отрицании приема. Пожалуй, можно подвести некоторые итоги.

Итак, мовизм — это прием, вычлняющий из себя другой прием, чтобы тот, в свою очередь, подобно гусенице, отложил третий,

пятый, десятый, и так до бесконечности. Начав с шутки, писатель пришел и нас с собой привел к своеобразному *credo*. Оно головнолобно не только на вид. В его существе двойственность. Если верно, что стиль — это форма поведения в литературе, то мовизм есть форма уклонения, ускользания. Читателя приглашают в игру, правила которой исключают доверие. Верящий наивен. Поверили на одной странице — на второй окажетесь в дураках. То, во что вы поверили, прием; ведь и исповеди в системе мовизма — тоже лишь прием, так сказать, псевдоисповеди. Если, скажем, герой Достоевского, ерничая, действительно исповедует, лирический герой Катаева играет в исповедь. Не дай бог поверить клятвам, рассыпанным на страницах «Алмазного венца» — «даю честное слово, что говорю святую истинную правду», «поверьте мне на слово: все было именно так, как я здесь пишу», и т.п. — это известные присказки любителей жанра. В театре их называют «травильщиками» и на досуге в актерском фойе устраивают состязания.

В «Алмазном венце» феномен мовизма то и дело смотрит на читателя фертом. Из причудливого полунамека-полуумолчания автор может сделать самый неожиданный вольт. Например: «Боясь, что к своему концу я действительно впадаю в ересь неслыханной простоты. Но что же делать, если так случилось?»

Не надо бояться — не случилось. Стилистическая эквилибристика и «неслыханная простота» — разные вещи.

Я позволила себе дальний экскурс в историю мовизма только потому, что в «Алмазном венце» этот стиль расцвел, разбушевался и, кажется, вырвался из рук многоопытного стилиста. А серьезный материал, положенный в основание повести, обнаружил свое внутреннее несогласие со стилем, явное нежелание поддаваться именно такой стилистической обработке.

Характеру повествования автор дает ряд настойчивых пояснений. «Терпеть не могу мемуаров. Повторяю. Это свободный полет моей фантазии, основанный на истинных происшествиях, быть может, и не совсем точно сохранившихся в моей памяти... Неда-

ром же сказано, что мысль изреченная есть ложь. Да, это ложь. Но ложь еще более правдивая, чем сама правда. Правда, рожденная в таинственных извилинах механизма моего воображения». И никаких законов жанра: «...не роман, не рассказ, не повесть, не поэма, не воспоминание, не лирический дневник... Но что же? Не знаю».

В этих иронических пассажах (своеобразная ирония — главное орудие данного стиля) игра в слова смешивается с тем, что автор требует всерьез учесть как закон, им самим над собой поставленный и не имеющий, по мнению автора, аналогий в литературе.

Человек фантазирует, основываясь на истинных происшествиях, которые он не слишком хорошо помнит. Лукавит он или нет, неизвестно. Но, надо полагать, он все-таки знает нечто важное и о людях, и о событиях, если обещает, что ложь будет правдивее всякой правды.

Итак, фантазия на тему молодости, прошедшей в окружении людей, которые делали нашу литературу в первое ее двадцатилетие. Маяковский. Булгаков. Хлебников. Багрицкий. Есенин. Мандельштам. Станиславский. Мейерхольд. Олеша. Асеев. Бабель. Ильф. Петров. Зоценко. Пастернак.

В «Алмазном венце» все они действуют под именами-кличками. Избранным приемом автор, видимо, дорожит, хотя в соответствии со свободой мовизма может и пренебречь. Скажем, одному поэту дается кличка — соратник, другому — Командор, но тут же добавляется, что Командор написал о соратнике: «Есть у нас еще Асеев Колька». Или сказано, что ленинградцы считали конармейца всего лишь подражателем штабс-капитана, и тут же приведена эпиграмма: «Под пушек гром, под звоны сабель от Зоценко родился Бабель». К правилам придуманной им игры автор то и дело выказывает пренебрежение, однако иные объяснения по поводу кличек по-своему откровенны: «Во-первых, это не роман. Роман — это компот. Я же предпочитаю есть фрукты свежими, прямо с дерева, разумеется, выплевывая косточки». Стилистический эпатаж тут же всерьез закрепляется ссылкой на письмо Пушкина Гнедичу. Пуш-

кин, оказывается, тоже никак не называл своего Финна — предвидел, что некоторые читатели «почтут это за непростительную дерзость», но не убоится «никакой запутанности в своем рассказе». «Я тоже не боюсь никаких запутанностей», — продолжает герой Катаева, не смущаясь соседством с великими и тем, скажем, что логика Пушкина, объясняющая художественный выбор в «Руслане и Людмиле», далека от гастрономических рассуждений о свежести «фруктов» в литературе. Ключик, птицелов, колченогий, мулат, королевич, штабс-капитан, сын водопроводчика — набор этих прозвищ и их расположение имеют мало общего с «непростительной дерзостью», о которой писал Пушкин.

«Примерно года за полтора до самоуничтожения королевича мне удалось вытащить в Москву птицелова». Поняв, что таким образом сказано о самоубийстве Есенина, испытываешь некий шок. Может быть, автор на это и рассчитывал? Кто знает. Ведь он уверен, что «между поэтами дружба — это не что иное, как вражда, вывернутая наизнанку...». Просто дружки как бы и нет.

Впрочем, иногда герой рассказа вроде спохватывается: «Не могу взять грех на душу и назвать их подлинными именами». Станным образом вдруг всплывает понятие о грехе и о душе. Всплывает и тут же стирается. Вообще в поисках ключа к этой прозе, видимо, следует отбросить многие представления и о грехе, и о дружбе. Отбросить или тоже вывернуть наизнанку. А если, как говорил Пушкин, «истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности», то и это представление оказывается неуместным. Между тем в прозвищах, данных в «Алмазном венце» реальным людям, постепенно по ходу чтения проступает свой расчет. Хочет читатель или нет, но с его литературной (вернее, околослитературной) осведомленностью ведется своеобразная игра-загадка: почему одно прозвище смешно, другое уничижительно и каков во всем этом тайный умысел? Как бы никакого умысла и нет, только прихоть фантазии. Но, с другой стороны, умысел оче-

виден. Ведь никому не придет в голову спрашивать: кто это Командор? Зато многие спросят: кто это сын водопроводчика? Или затерявшийся в перечне арлекин, или деревянный солдатик, у которого нет другой приметы, кроме «носика, как у Павла Первого».

Таким образом, свободно перемещаясь с Дерibasовской в Сиракузы, из Палермо в Мыльников переулоч и обратно, вольно обращаясь с именами, хронологией и кое-какими принятыми оценками, автор «Алмазного венца» проявляет печальную несвободу в другом — он несвободен от пут внутрилитературных отношений и даже, как постепенно выясняется, мыслей об иерархии. Стремление «писать, ни с чем не считаясь», предстает вывернутой наизнанку зависимостью. И чем демонстративнее раскованность стиля, тем нагляднее обнаруживает себя внутрениий плен его изобретателя.

Итак, в форме вольной фантазии, с расчетом на восприятие, равнодушное к общим словам, но памятлиное на острые детали, ведется пересмотр известных литературных связей.

Например, об отношениях автора «Растратчиков» с поэтом-будетлянином, если не ошибаюсь, ничего до сих пор не было известно. Сведения о Хлебникове сейчас по крупницам собираются исследователями, на страницах же мемуаров до сих пор мелькали три-четыре внешние приметы, они наперечет — наволочка, набитая стихами, «доски судьбы» с предсказаниями, бездомность, равнодушные к материальным благам.

Тот же набор известных примет использован в «Алмажном венце», с той лишь разницей, что они объединены ранее неизвестным сюжетом — будетлянину, оказывается, был дан приют в Мыльниковом переулочке, автор «Растратчиков» пил с ним вместе молоко из китайской вазы и заедал черным хлебом. «Мне мало надо — кроху хлеба да каплю молока...» — известные строки Хлебникова, так сказать, материализованы, опрокинуты в общий товарищеский быт. О Командоре с наивозможной полнотой было рассказано в «Траве забвения». В «Алмажном венце» появились некоторые новые детали, вренее, добавочные акценты. Их не много, но они примечательны.

Например, по поводу того, где и как этот поэт «наступал на горло собственной песне». На страницах повести видением встает Водопьяный переулочек. В этом «интеллигентном логове» (где нашего героя, по его признанию, «недолюбливали»), вот именно здесь, оказывается, и наступал. Внутренний драматизм ситуации рассмотрен, так сказать, в плане квартирного вопроса. Насколько мне известно, это совсем новый аспект во взгляде на судьбу поэта — новый и для автора «Травы забвения», и для тех, кто судьбу Маяковского изучает. Еще деталь. Бегло отмечено, что у Командора «у первого из нас» появился автомобиль, и так же бегло, что в нем «разъезжала по Москве та, которой он посвящал все свои поэмы». Командор же, разумеется, пешком приходит на свидание с героем, «чтобы накануне очередной Октябрьской годовщины» они вместе «пошли в МК и там в отделе пропаганды сочинили бы вместе стихотворные лозунги для праздничной демонстрации на Красной площади».

Два слова отступления — о женщинах. Какой прелестный образ жены-подружки был несколькими скупыми и бережными штрихами создан в «Святом колодце»! Совсем по-другому взглянул на прекрасную половину человечества автор «Алмазного венца», и тут досталось всем — женам, подругам, возлюбленным, от безымянных «таракуцек» и нетребовательных «флаконов», до «Зинки», к которой знаменитый рязанский поэт якобы постоянно устремлялся, чтобы «бить морду», и той, что разъезжала по Москве на чужом автомобиле. И вдруг вспомнилось: в предсмертном письме Маяковский просил уберечь его от сплетен. И еще вспомнился проникновенный эпизод в «Траве забвения»: сразу после самоубийства Маяковского где-то в кафе сидят потрясенный Бабель, Олеша и Катаев. «Вместе с Маяковским уходила какая-то часть нашей жизни, — размышляет автор и продолжает вспоминать: — «Теперь мы особенно должны любить друг друга», — говорил Бабель, глядя меня и Олешу по плечам...». Ну что тут скажешь? Лучше вернемся к совместному походу двух литераторов в агитпроп. Не знаем, плод ли это фантазии

или так было. Может, и было, хотя странно, что в «Траве забвения» не мелькнула картина того, как «мы сидели в пустой комнате агитпропа и сочиняли лозунги. Которые потом... пошлели над толпой по улицам Москвы». В любом случае это новый для историков литературы факт соавторства, и можно понять героя, спохватившегося, что такой факт выпал из памяти. Если же факта не было, то придуман он, прямо скажем, нехитрым способом — даже как-то вопреки хитростям мовизма.

Но что уж совсем ново и никаким исследователям было не известно, а теперь щедро развернуто на страницах «Алмазного венца», это эпизоды кровной близости и братской дружбы с рязанским поэтом — королевичем. Эта дружба, оказывается, возникла сразу, в первую же минуту знакомства, потому что наш герой заговорил с рязанским поэтом так, что тот понял: «Так может говорить только художник с художником». Далее двум поэтам ничего не оставалось, как «говорить друг другу «ты» или «сидеть молча рядом», думая о Гоголе и «чувствуя себя детьми великой русской литературы» или «двумя парусами одной лодки — поэзии».

На удивление постоянное, первое и нескрываемое движение героя «Алмазного венца» — встать рядом, сесть рядом.

Повторяю: возможно, было именно так. Возможно, одного гения герой извлекал из Одессы, где тот пропал; другого, голодавшего, кормил; с третьим сам вкусно ел в ресторане, с четвертым сидел в пивной, пятому, бездомному, давал пристанище в Мыльниковом переулке, с шестым задумывал сатирический журнал, за седьмого и восьмого хлопотал в высоком учреждении, девятого в тяжелые для гения дни катал по Ленинграду, вызвав машину «через портье».

Когда объектом творчества являются воспоминания, а законом, над самим собою автором поставленным, — «ложь, которая правдивее всякой правды», бессмысленно размышлять о правде. Но, может быть, есть смысл задуматься о художественности «лжи»? Ведь, если не ошибаюсь, закон художественности не отменяем никаким стилистическим «беззаконием».

«Терпеть не могу мемуаров» — это право писателя. Но, странное дело, кажется, не по памяти и не по законам высокого вымысла, но по чьим-то плохим, давно забытым мемуарам воспроизведена в «Алмазном венце» фигура королевича. Пьяные клятвы, чтение «Анны Снегиной» в вокзальной пивной, бредовая драка в чужой квартире, грубо застилизованная под «народную» речь («хошь, верь, хошь, не верь», «заел меня город, будь он неладен») — все известно, все давно описано, использовано и, если можно так сказать, списано с литературного счета. В одном В. Катаев прав — у него стиль этих описаний «раскован». Но, к сожалению, лишь в том отношении, что изнутри не подчинен значительному содержанию или новой мысли.

Вы что-то смутно слышали об отношениях русского поэта и знаменитой американской балерины? Герой «Алмазного венца» тоже слышал. Правда, сам он балерину не видел, но сюжет происшедшего легко может изложить, ибо стилистическое русло уготовано, оно удобно для некоторых сюжетов. «Он был в своей легендарной заграничной поездке вместе с прославленной на весь мир американской балериной-босоножкой, которая была в восхищении от русской революции и выбегала на сцену московского Большого театра в красной тунике, с развернутым красным знаменем, исполняя под звуки оркестра свой знаменитый танец «Интернационал». У нее в Москве в особняке на Пречистенке была студия молоденьких балерин-босоножек, и ее слава была безгранична. Она как бы олицетворяла собой вторжение советских революционных идей в мир увядающего западного искусства.

В области балета она, конечно, была новатором. Луначарский был от нее в восторге. Станиславский тоже.

...В совсем молодом мире московской богемы она воспринималась чуть ли не как старуха. Между тем люди, ее знавшие, говорили, что она была необыкновенно хороша и выглядела гораздо моложе своих лет, слегка по-англосакски курносенькая, с пышными волосами, божественно сложенная».

«Новаторство в балете», «вторжение революционных идей» — флер высоких слов. Суть рассказа — сплетня. Далее в том же стиле околотературной богемы ушедших времен рассказано, как босоножка «влюбила в себя рязанского поэта, сама в него влюбилась без памяти», как публичные драки с эксцентричной американкой создали поэту на Западе огромную рекламу и как, наконец, поэт «окончательно разодрался со своей босоножкой и в один прекрасный день снова появился в Москве», чтобы встретиться с героем «Алмазного венца»...

Факты жизни «рязанского поэта», в общем, известны. В данном случае многим мемуарам и исследованиям автор «Алмазного венца» противопоставляет некий иронический комикс. Право читателя — сделать выбор.

О характере и жизни другого человека (написавшего роман «Мастер и Маргарита») известно гораздо меньше. Тут каждое слово имеет особый вес. И вот выясняется, что данный литератор только «играл роль известного русского писателя, даже, может быть, классика», а вообще-то «принадлежал к тому довольно распространенному типу людей, никогда и ни в чем не сомневающимся». «Его моральный кодекс как бы безоговорочно включал в себя все заповеди Ветхого и Нового Завета», но это не помешало ему, когда он «прославился и на некоторое время разбогател», развестись со старой женой, изменить круг знакомых, надеть галстук бабочкой, цветной жилет и ботинки на пуговицах и таким образом окончательно разоблечь себя как провинциала.

Речь идет о стилистической обработке материала. О сознательно избранном способе подачи персонажей и событий. Автор уверяет нас, что этот способ, напротив, стихийен, диктуется «тайнственными механизмами» воображения, а природа этого воображения совершенно никем не изучена и потому, мол, неуправляема. Нетрудно, однако, заметить, что самый крошечный сюжет «Алмазного венца», каждый монтажный стык или мимоходом упомянутый факт, любая деталь быта или словесная метафо-

ра — все математически выверено. Не только каждое слово, но каждый знак препинания продуман и любим. Короткая фраза коротка, потому что является собой как бы маленькую виньетку, а в бесконечности длинного периода есть свой вызов и свое торжество, потому что такой длины никто рядом себе не позволяет.

Автор «Алмазного венца» всегда был мастером образных деталей. Но, когда деталь не имеет отношения к сути рассказа, когда ее оставили, как очки на скамейке, эффект возникает странный, неожиданный. «Мы разбудили весь дом, но королевича приняли по-царски, сбегали куда-то за водкой, и мы до рассвета пировали в маленькой тесной комнатке какого-то многосемейного мастерового, читали стихи, плакали, кричали, хохотали, разбудили маленьких детей, спавших под одним громадным лоскутным одеялом, пестрым, как арлекин, ну и так далее».

В данном случае «многосемейный мастеровой» с его детьми, спавшими под одним одеялом, — ничто, пустота. Автор к нему безразличен и этого безразличия не скрывает. Может, мастерового и не было. (Кстати, к вопросу о языке — может, все-таки не «многосемейный», а «многодетный»?) Не мастеровому, но одеялу «дано имя». «Одеяло, пестрое, как арлекин» — катаевская деталь. Но элемент галантной поэзии явно чужероден атмосфере события. В итоге происходит странная вещь — образ-находка не оживляет, не одухотворяет картину, а подвергает ее сомнению с точки зрения правды и художественности.

Существует еще одно, может быть, самое трудное для Катаева обстоятельство.

Дело в том, что факты, им излагаемые, имеют как бы свой фон — уже вне и независимо от «Алмазного венца». Фон этот — наши знания о людях, действующих как персонажи повести. И эти знания согласно ли авторской воле или вопреки ей вступают в сложные отношения и с содержанием, и со стилем рассказа.

Скажем, безудержно раскованно описание того, как была «обмыта» поэма «Черный человек». Поэт читал, потом отправились «вместе» по знакомым и незнакомым, поэт снова и снова читал свою поэму, пил, не закусывая, еле держался на ногах, а наш герой уже «в пятый или шестой (!) раз» слушал эти стихи и, как знаток поэзии, успевал отметить, что выкрикиваются «излишне громко отдельные строчки...»

Мне, например, всегда хотелось узнать, кто были те собутыльники, которые не в 20-м, а в 25-м году видели перед собой серое лицо Есенина, его страшные глаза и ставили на стол еще бутылку и требовали: читать, читать... По воле ли литератора возник этот ряд мыслей, не знаю. Полагаю только, что «раскованность» мовизма — как говорится, палка о двух концах.

Еще пример. Выясняется: сюжет романа «Двенадцать стульев» был не просто отдан, подарен младшим братом по литературе, но продан — за золотой портсигар. Старший брат не пошутил, запросив такую цену. Портсигар был принесен не мужской, а дамский, то есть в два раза меньше, но все же в руках оказался «небольшой, но тяжелый пакетик, перевязанный розовой ленточкой. Я развернул папиросную бумагу, — вспоминает старший, — и в глаза мне блеснуло золото...». Потом все вместе «отправились обмыть дамский портсигарчик в «Метрополь». Коварную власть золота над людскими поступками мы знаем по литературе. Золото под мебельной обивкой; бриллианты, зашитые в портьерах; нательные крестики, с кого-то снятые; обручальные кольца и зубные коронки — все то, что когда-то пытался увезти под меховой шубой в Рио-де-Жанейро незабвенный Остап Бендер. В «Алмазном венце», нельзя этого не заметить, именно золото (овеществленное отрицание иных ценностей) живет какой-то собственной жизнью. «Золотой» — элементарный эпитет. Но сколь притягательной оказывается его сила, если даже мастерство опытного стилиста ему не раз подчиняется. Это золото исподволь вторгается в изобразительный ряд, в излюбленный автором мир метафор, наводит там свой по-

рядок и по-своему властно распределяет акценты. Молодые слависты Сорбонны и Милана проявляют совершенно исключительный интерес не к каким-либо иным проблемам нашей литературы, но к судьбе золотого портсигарчика: «Всем хотелось знать, где золото». Удовлетворяя этот понятный интерес, лектор-путешественник сообщает, что портсигарчик он продал, когда «понадобились деньги».

Золотым мерещится набалдашник трости, которую автор «Черного человека» запускает в своего двойника; золотыми, усыпанные алмазами помнятся часики на узкой руке с малиновыми ноготками у женщины в «Метрополе», которая поначалу кажется недоступной, как «гений чистой красоты», а напившись, падает в ресторанный бассейн; золото сверкает двумя обручами на голове другой женщины, поэтессы, которая недавно читала стихи с эстрады, а теперь лежит на могильном холме одесского кладбища, задыхаясь от рыданий, и запикивает в рот могильную землю; в ресторанном бассейне плавают «как бы написанные Матиссом золотые рыбки» (правда, у Матисса они красные, но ошибка памяти иногда бывает — согласимся с автором — выразительнее всякой точности). Кажется, на весах ювелира взвешивается строка голодного поэта — великого будетлянина: «...В эти дни золотая мать-мачеха золотой черепашкой ползет». И, конечно же, не какой-то шариковой ручкой, но маленьким золотым карандашиком пишется книга «Алмазный венец».

Что-то неживое и странное чудится в этих золотых бликах, подчиняющих себе воображение, память, стиль.

И вдруг возникает вопрос: а что взял Пушкин с Гоголя, отдав ему сюжет «Ревизора» и «Мертвых душ»?

Неужели ничего не взял? Чем же тогда объяснить их отношения? Тем, что они гении? Но в «Алмазном венце» понятие «гений» пущено, так сказать, в обход, гениями автор в соответствии с духом времени именует всех своих собратьев по литературе, и старших, и младших, и себя самого, так что, оставаясь в сфере этого представления о ценностях, поведение Пушкина и Гоголя следует

признать необъяснимым. Из многих портретов, белло или подробно обрисованных в «Алмазном венце», наиболее отчетливый, объемный и выразительный — портрет героя, от лица которого ведется рассказ. Наверное, соотношение этого героя с автором примерно такое же, как, скажем, персонажа под кличкой королевич с великим поэтом Есениным или ключика — с реальным Юрием Карловичем Олешей. Так или иначе, главный герой «Алмазного венца» в конце концов оттесняет всех прочих, ибо только его чувства, мысли и поведение складываются в некое психологическое целое, по-своему выразительное и даже поучительное. На страницах повести этот герой фантазирует, лукавит, вспоминает, делает вид, что не помнит, размышляет о поэзии, кается и клянется, догадывается о том, что думают другие (хотя те, возможно, этого совсем не думали), смотрит на своих друзей со стороны, сравнивает себя с ними, переживает по этому поводу и так далее, и так далее. Возникает живой и сложный характер человека, который не устает заверять нас, что подавляющее большинство поэтов его города выросли из литературы западной, в то время как он с малых лет был исключительно привержен поэзии Кольцова, Никитина, Некрасова, а также Пушкина и Лермонтова; человека, который уверен, что автор «Одесских рассказов» стеснялся своей принадлежности к «южнорусским» и «под любым предлогом» старался попасть за границу, в Париж; человека, несомненно страдающего комплексом провинциала, — во всех великих он видит «нечто провинциальное», утешается этим, а потом опять страдает вновь. Он то и дело называет себя «гулякой праздным», но на других явно посматривает глазами Сальери. Он сочувствует поэту, которому «его гений» почти не давал «средств к приличной жизни», но советует, однако, не верить позам «изгнанников», которые имеют квартиру, дачу, гонорары за переводы и только делают вид, что, копясь в огороде, добывают «хлеб насущный трудами рук своих».

Вообще у этого героя совершенно особым образом устроены зрение и память (то есть зрение, обращенное в прошлое). Когда-то

Бунин учил молодого Катаева видеть. И в «Траве забвения» Катаев написал про Веру Николаевну Муромцеву, вдову Бунина, что белый цвет, доминирующий в ее облике, — это «цвет белой мыши с розоватыми глазами». Тогда кто-то из критиков упрекал автора в безнравственности его метафор.

Таких метафор в «Алмазном венце» множество. Но, вероятно, в данном случае надобно отвести от автора подобные упреки — не он так видит, а его герой, и тут уж ничего не поделаешь. И видит он лица: «порочная улыбочка на малокровном лице»; «верблюжья головка с несколько раздраженной кошачьей улыбкой»; «как бы смазанное жиром лунообразное лицо со скептической еврейской улыбкой» (тот, у кого было такое лицо, впоследствии погиб вместе со своей мамой в фашистском концлагере); «остроносое лицо мальчика-старичка»; «несколько лошадиное лицо с циническими глазами»; «зловеще перекошенный рот, который при слове «смеясь» обнаруживал отсутствие переднего зуба»; «пергаментное лицо скопца»; черная бородавка под «извивающимися губами»; «профиль красивого мертвеца»... И так далее. У двоих, которые выбились в литературе первыми, зорко подмечено в выражении лиц нечто «лисье», хотя у одного мелькало при том еще и «нечто актерское», временами же «сатаническое», а у другого был «лоб фарисея». Впрочем, объединяло обоих что-то «неуловимо провинциальное».

Тот, у которого был зловеще перекошенный рот, читал свои стихи, «рыча и брызгая слюной». Другой «со всхлипами», третий — «гундося», четвертый — «высокопарно-шепелявым голосом с акмеистическими завываниями». К шепелявости обнаруживается особое и странное пристрастие — шепелявят и ключик, и шелкунчик, и птицелов, и другие.

Дело не в том, как в действительности читали известные поэты (кому интересно, может послушать, трудами знатоков-реставраторов недавно выпущено несколько пластинок, там многие читают — и королевич, и птицелов, и даже шелкунчик, голос которо-

го, думали, уже никогда не прозвучит. И как читают!). Дело в слухе и зрении героя. Дело в памяти, перерабатывающей впечатления бытия, или, как говорят психологи, в установке этой памяти.

Память — основная и вводящая тема книги. И тут автор вольно или невольно, но беспощаден к своему герою. Воспоминаниям предается человек, который упрямо отрицает власть времени над собой, но, однажды признав это время «как рабочую гипотезу», может с пугающей и тоскливой откровенностью осознать: «Что же, как не время, скосило, уничтожило и щелкунчика, и ключика, и птицелова, и мулата, и всех остальных и превратило меня в старика, путешествующего по Европе и выступающего в славянских отделениях разных уважаемых университетов...»

Имена его друзей стали мировой известностью. «И я, — продолжает этот человек, — озирая аудиторию потухшим взглядом, говорю по-русски со своим неистребимым черноморским акцентом уже обкатанные слова о моем лучшем друге...»

Ненаигранная печаль этих строк перекликается со «Святым колодецем». Но характер и стиль берут свое, никакого уважения к слушающим его «полурусским потомкам граждан бывшей Российской империи» лектор не испытывает (о нас, читателях, как бы и вовсе не помнит), и вообще он устал, да и время лекции истекло. А спрашивают между тем про мулата, который жил на даче где-то рядом, в Перedelкине... И тогда недолго думая он говорит про этого мулата то, что давно в нем заметил и теперь может без всяких оговорок преподнести как собственный конечный вывод: «Я думаю, основная его черта была сочувственность: от первых стихов до последних». Потом, подтвердив это парой цитат, заключить: «В эту пору он уже был старик». И уже не скрыть зависти: «Но какая любовная энергия!».

Над чем-то в самом себе этот человек потерял власть. Избалованный достатком, увидевший своими глазами то, что его друзьям и не снилось, — дороги «Браманта, Фландрии, Уэльса, Нормандии, Пьемонта, Ломбардии», — теперь он уже не может вспомнить, бывал ли

прежде в Палермо или нет, да и «не все ли равно, где это было — в Катании или Палермо». Запомнилось только, что «промочил туфли возле раковины углового фонтана с Мадонной в нише...»

Стилизуя свою прозу в соответствии с этой неуправляемой памятью, автор, увы, не нашел меры. Той меры, которая в «Святом колодце» возвысила прозу до поэзии и уберегла ее от холодного визионерства. А раз так, раз нет строгого судьи ни вне, ни внутри себя, можно забыть самое существенное в великом человеке и сказать о нем обкатанные слова. Зато отлично вспомнить и живо описать, как половой в прохладной пивной, «трижды хлопнув пробками, подал нам три бутылки пива завода Корнилова и Горшанова и поставил на столик несколько стеклянных блюдечек-розеток с традиционными закусками: виртуозно нарезанными тончайшими ломтиками тараньки цвета красного дерева, моченым сырым горохом, крошечными кубиками густо посоленных ржаных сухариков, такими же крошечными мятными пряничками и прочим в том же духе». А рядом между тем сидел Сергей Есенин.

Не знаю, как другим, но мне от всего этого в итоге грустно.

Люди, о которых пишет Катаев, почти все умерли молодыми. Было время, они, как сильная стая, летели вместе и других подымали на своих крыльях. Этим их движением, их муками, их судьбами, их словом сотворено то, что мы называем нашей литературой.

Наше знание о том времени и о тех людях неполно; потребность узнать огромна. Ею во многом и объясняется интерес к «Алмазному венцу». Однако, идя навстречу этой потребности, писатель предлагает информацию настолько второстепенную, что происходит не возмещение нашего неполного знания, а как бы замещение его.

Внутренняя полемика с «мраморной слизью» сегодня естественна и, казалось бы, диктуется стремлением к правде — художественной, исторической, глубинной. Однако доля правды в «Алмазном венце» такова, что невольно возникает вопрос: а действительно

ли мовизм есть противоположность тому парадно-риторическому стилю, с которым на первый взгляд он так дерзко спорит? Не есть ли это всего лишь оборотная сторона указанного пафоса, его, так сказать, продолжение и закономерное дополнение?

На этих вопросах, возникающих по ходу чтения повести В.Катаева, я позволю себе закончить.

Дружба народов, 1979, № 9

СЛАГАЕМЫЕ ДИАЛОГА

По данным социологических исследований, сегодня критику читают всего 3–4% от общего числа читателей. По исследованиям, проведенным в городе Острогжске, лишь 1% читателей обращался к книге по рекомендации критика: Редакция журнала спрашивает меня, критика, как я к этим цифрам, к этой картине отношусь.

Отношусь с сожалением. Было бы гораздо приятнее узнать, что критикой интересуются многие. Но, вероятно, этого никогда не было и не будет, не такой это жанр. В то же время я как читатель тоже не отношу себя у тому единственному проценту (1%), который обращается к книге «по рекомендации критики», ибо не чувствую потребности в этих рекомендациях, а иногда им попросту не верю: вижу (полагаю, что видят многие читатели!), чем рекомендация продиктована. И все же когда в газете или журнале появляется хорошая критическая статья, она рождает существенный отклик. Но этот отклик, может быть, не измеришь цифрой, процентами. Как измерить ту долю изменившегося отношения к художественному явлению, тот сдвиг в чем-то сознании, который произошел благодаря умному и честному критическому слову?

Я отдаю себе отчет в том, что явление критики относительно. Вероятно, это понимали и те, кого мы считаем образцом и высоким авторитетом. Но оттенок горечи, сопутствующий такому пониманию, не мешал им верить в пользу своего дела. Напротив, может, тот же оттенок горечи помогал им искать способы все-таки достучаться до сознания и сердца читателей.

Какие качества особенно нужны сегодняшней критике, чтобы ее насущную необходимость ощущал «широкий» читатель? Этот вопрос кажется основным из всех заданных, ведь в него, насколько я понимаю, входит и то, почему критику мало читают, да и многое другое. Ответить легче с обратной стороны. Потому позволю себе

«перевернуть» вопрос: что сегодня отталкивает читателя от критических статей? Почему нередко их просматривают, не углубляясь в содержание, и лишь заинтересованное лицо выискивает строки, в которых выражена прямая оценка произведения? Да потому, что многие критики согласились на узко утилитарную функцию своей профессии и приучили читателя к тому, что лишь эту функцию они и выполняют. «Напишите нам рецензию на такую-то повесть, — говорят критику в редакции, — надо бы эту повесть поддержать». И критик поддерживает. Он заботится главным образом о выполнении данного ему задания (или предложения, или просьбы, если угодно). И вот из-под его пера выходит статья, в которой только и есть что выполнение полученного заказа. Кто доволен в итоге? Автор, которого поддержали. Критик, выполнивший работу. Редактор, давший ее. Вот, по существу, и весь круг людей, заинтересованных статьей.

К сожалению, подобной критической продукции у нас так много, что читатель привык пропускать ее мимо своего сознания. Ну а если он запомнит оценку и даже сочтет ее «рекомендацией», можно ли сказать, что роль критики по отношению к литературе будет выполнена? Разве это та критика, которой дано (как долг, как идеал) волновать умы и души людей не меньше, чем литература? И разве не в традициях нашей критики быть литературой в самом высоком смысле этого слова? Полагаю, что сегодня, может быть, как никогда, читатель резко отворачивается от статей, отражающих безликость их авторов. У обезличенной повести еще могут найтись какие-то завлекательные свойства — сюжет, острота подробностей и т.п. Критика ничем не может привлечь читателя, кроме значимости собственного отношения к предмету. Парадокс же в том, что, даже имея это собственное отношение к факту искусства или литературы, некоторые критики не считают это именно тем, что и должно быть высказано публично. А раз так, то на людях происходит подмена — личное, индивидуальное заменяется чем-то общим или общепринятым. Оторвавшись от живой книги, в которой звучали живые и разные голо-

са, мелькали оригинальные лица, кто-то страдал, кто-то смеялся и т.д., читатель переводит взгляд на страницы критики — и... ничего и никогда не видит. Нечто расплывчатое, невнятное, неживое является перед ним. Зачем оно ему? Что касается критика, добровольно отказавшегося от самого себя, представляется неизбежным его внутреннее разрушение — и как писателя, и как человека.

Когда-то в записных книжках Владимира Саппака попались очень простые слова. Они звучали примерно так: положив перед собой бумагу, надо постараться изложить на ней только то, что ты сам чувствуешь. И тогда, может быть, окажется, что точно так же чувствуют и думают другие. С тех пор как умер Вл. Саппак, прошло уже почти двадцать лет. И в жизни, и в нашей профессии за это время многое изменилось. Но простая мысль Саппака мне и сегодня кажется верной.

Кстати, в литературной судьбе этого человека многое отвечает на вопрос о том, зачем критик пишет и на какой отклик рассчитывает. Поработав в газете, Саппак на собственном опыте узнал самочувствие театрального критика, от мнения которого почему-то зависит судьба пьесы или спектакля. Он написал сколько-то таких статей, выполняющих роль «критической инстанции», а потом понял, что радость от этого «профессионализма» наивна, отвечает какому-то желанию самоутвердиться, не больше. Понял — и стал писать по-другому, потому навсегда и остался в нашей памяти как человек и литератор.

Сфера моей основной работы — театр, и тут расчет на «отклик» у разных критиков разный. Судейская роль критики в театре, на мой взгляд, ненормально преувеличена — за счет потери в том, что называется формированием эстетических критериев, вкуса, общественного мнения, наконец. Отклик на критические статьи в театрах нередко бывает прямым и даже носит организационный характер. При этом читательский интерес к тем же статьям равен нулю. Но, видимо, одному критику важна одна форма отклика, а другому — иная. Бывает, статья пишется искренне, и мысль ее кажется важной, и отклика, естественно, ждешь. Но вот твой труд выходит в свет, и вокруг — тишина. Эту тишину бывает жутковато слы-

шать. Что тогда делать? Я думаю, как-то откровенно поговорить с самим собой. Призвав на помощь юмор, выслушать утешения ближайших знакомых; одернуть себя в желании такое утешение получить. А главное — внимательно слушать тишину. При желании ее можно понять. И сделать для себя какой-то вывод.

Массовый, широкий отклик на критическую статью или книгу — это редкость, может быть, счастье. А к счастью мы привыкли относиться с осторожностью: оно не бывает долгим. Для меня гораздо важнее бывает один-единственный отклик. Именно отклик, не отзыв. Именно его я и жду. Прийти он может откуда угодно, из самого далекого города, и может вовсе не содержать похвал. А почему именно он оказывается главным — это уже личное дело автора.

Теперь об отзывах. Хорошо, когда есть кто-то, чей отзыв дорог, потому что он не просто похвала или упрек, но мысль о твоей работе. А если эта мысль длится во времени и кто-то помнит, что ты писал вчера, и заинтересованно рассуждает о том, что ты сможешь (или должен) написать завтра, — то это уже высшая, редчайшая радость. Я дорожу мнением некоторых людей. Но помню буквально каждую фразу, сказанную Н.Я. Берковским о моей работе.

В системе «человек — книга — жизнь», которую предлагает рассмотреть редакция, критик может занять любое место. Роль посредника меня лично не привлекает, но кто-то, возможно, выполняет ее с удовольствием. А если вдуматься, профессия критика требует свободного и творческого самоощущения в каждой части указанной «системы». Наверное, критику следует помнить, что он человек, а не инстанция; наверное, он должен любить книгу — чужую и собственную; и конечно, не стоит отворачиваться высокомерно от жизни в любых ее проявлениях. Забыв эти простые истины, легко попасть в смешное положение — между прочим, это одна из опасностей той же профессии.

ВМЕСТО ЛЕГЕНДЫ

Сначала несколько слов о легенде как о спутнике театра.

Мир театра предрасположен к мифотворчеству в разных формах и видах. Материалом легенды служит что угодно внутри театра и вокруг него: впечатления очевидцев, полужизни, домыслы, критические отзывы, слухи — все идет в дело, перерабатывается, обретает устойчивость и конечную простоту. Легенда не терпит сложностей, она всегда проста и даже элементарна. Но у нее свой нрав, с ней трудно спорить — она лукаво отворачивается от ученых аргументов. Она соответствует чему-то, что в массовом эстетическом сознании сильнее серьезных доводов. Список легендарных имен нетрудно составить — от Мочалова до Михаила Чехова. Но при всей определенности подобного списка в нем свои загадки. Например: почему Станиславский — это легенда, Немирович-Данченко — нет, а Мейерхольд — уже не одна легенда, а несколько, очень разных, даже враждующих между собой (будто по законам мейерхольдовского театра)? С другой стороны, почему легенда, прочно соединившая два имени — Станиславский и Немирович, — одному из них дала как бы свободный выход из этой пары, а другому нет?

Короче, с легендами, хочешь не хочешь, надо считаться. Вопрос в том, ради чего.

Имя Павла Орленева — одно из самых эффектных (хотя и чуть забытых) в легендарном ряду. Если разобраться, тут во всем много тумана и невнятицы. Но в легендах не разбираются — они как бы в воздухе, как положено быть туманностям.

В книге А.Мацкина¹ замечательно спокойствие, с которым автор относится ко всему легендарному. Биография Орленева романтична, в ней причудлива смесь высокого и низкого. Но самое

¹ *Мацкин А.* Орленев. М.: Искусство, 1977. (Серия «Жизнь в искусстве»).

высокое не приводит А.Мацкина в состояние экстаза, а низкое не отпугивает. В исследовании путаной чужой жизни автор проявляет неспешность и обстоятельность. Эти качества сегодня не в моде, нетерпеливого читателя они могут и отпугнуть. Но книга А. Мацкина своим характером сама резко отвергает всякое верхоглядство. Она не приманивает к себе читателя. К ней придет тот, кому она нужна.

Но сколько же открытий таит в себе одна-единственная актерская судьба! Нескладная, в чем-то нелепая, странная, она, оказывается, вобрала в себя нечто неизмеримо более значительное, чем орленевская «неврастения», увековеченная легендой. Известно, например, что Орленев в молодости много играл в чепуховых водевилях. Но эта сторона его творчества раскрыта в книге неожиданно — как «веселое и яростное отражение «нервного века». И тут вдруг вспоминаешь о рассказах Антоши Чехонте. Кстати, Чехов был высшим авторитетом для Орленева.

Известно, что Орленев — классический тип актера-гастролера, актера-бродяги. Но каковы реальные масштабы этого бродяжничества и какой новый в нем раскрыт смысл! Уже не «из Керчи в Вологду», а из Вологды до Нью-Йорка, от Тюмени до Женевы, и не просто на заработки или за громкой славой. Нет. «Мне обязательно нужны смысл и страдание!» — и русский актер отправляется в Америку, «чтобы оправдать страдание как необходимый элемент поэзии театра...»

Орленева еще при жизни преследовала легенда о «невропатологии». Она и оказалась особенно устойчивой. Книга А.Мацкина указывает ей должное место. В причудливом смешении, которое представляло собой орленевское искусство, автор книги высвечивает иное начало — трагическое. Неврастения и трагедия в творчестве Орленева связаны друг с другом примерно так, как у Достоевского в литературе. Это новый и более серьезный взгляд на актерское искусство — в России оно всегда было своеобразной «рифмой» литературы.

Легенда сохранила внутренний облик актера и обаяние его «неуправляемости». Но А.Мацкин, отдав должное стихийному, направляет внимание в иную сторону и восстанавливает то, что восстановлению, кажется, вообще не подлежит, ибо вместе с актером исчезло: лабораторию его труда. Орленев, погружившийся в роман «Преступление и наказание»; Орленев, одержимо (годами!) изучающий душевный мир Мити Карамазова, чтобы добраться до самой сути этого характера, а вместе с ним и карамазовщины вообще; Орленев, одновременно импровизатор и аналитик; Орленев, как и Станиславский, в момент исторического перелома мучимый вопросом, «что станет с отдельным человеком самим по себе, сохранит ли он свою ценность», — все это совсем новый Орленев, труженик и искатель. Это верно, что в его лице уходил в прошлое гастролерный театр и ореол бродяжничества. Но легенде недоступна сложная внутренняя диалектика этого особого вида творчества — А.Мацкин ее раскрывает. В историю театра вписаны новые страницы. При этом ни одного из своих открытий А.Мацкин не подает и не подчеркивает — строго держится фактов и не заботится об эффектной форме собственных выводов. Это, если можно так сказать, высокое мастерство экспонирования, в нем особое достоинство исследователя.

Легенда сохранила некоторые детали знакомства Орленева с Львом Толстым, Плехановым, Чеховым. Мастерски расположив известный материал и добавив к нему новый, потребовавший кропотливейших поисков, А.Мацкин осветил то, что опять-таки легендой было заслонено: смысл духовного общения, к которому художник буквально рвался. Встреча с Львом Толстым — почти анекдот. Толстого удивил странный человек в моднейших ботинках и романтической матроске, рассуждавший в яснополянской гостиной о театре для народа. Но идея такого театра — это идея всей орленевской жизни, и без «участия» Толстого она, возможно, не родилась бы. Толстой, Чертков, Чехов, Плеханов, Кропоткин — знакомства с ними раскрыты не в плане актерской общительнос-

ти, но как поиски «мудрого наставничества», то есть духовных исканий, которыми всегда был значителен русский театр.

В итоге книга, касающаяся исключительно истории, задает довольно серьезные вопросы сегодняшнему театру. Скажем, почему наш театр сегодня обходится без трагиков, а актеры, природа которых тяготеет к этому, осиливают трагическое лишь в дробных, нецелостных формах? (Кажется, последним трагиком на памяти нашего поколения был Николай Симонов, на склоне лет как бы прорвавшийся к самому себе в ролях Феди Протасова, Маттиаса Клаузена и Сальери). А раз так, то какой заменой будет удовлетворен сегодняшний зритель — или театр вообще откажется от мирового трагического репертуара? Что заменяет сегодняшнему актеру «мудрое наставничество» — или он вообще не испытывает к этому тяги? Театральные критики робеют ответить, но за эту робость уже не в ответе А.Мацкин.

«Немирович-Данченко не рассказал своей жизни». Первая же фраза книги И. Соловьевой¹ заставляет подумать и удивиться. По ходу чтения это повторяется не раз.

Действительно, Станиславский — тот рассказал, и по гениальному простосердечию и глубине самоанализа «Моя жизнь в искусстве» не сравнима ни с какими другими подобными рассказами. Немирович-Данченко обладал характером иного рода, его аналитический дар был направлен вовне, и исповеди после себя он не оставил. По стечению многих обстоятельств ему суждено было стать персонажем той легенды, которая навсегда, и, в общем, справедливо соединила два имени.

Книга И.Соловьевой, по существу, впервые отделяет от великолепной жизни Станиславского другую жизнь, не менее замечательную. До сих пор легендарный союз заслонял правду индивидуального и его истинную ценность. Когда эта ценность восста-

¹ Соловьева И. Немирович-Данченко. М.: Искусство, 1980. (Серия «Жизнь в искусстве»).

новлена, союз не распался; но окреп. Не думаю, что о жизни Немировича-Данченко будет когда-нибудь написана книга более полная. Не кажется мне и то, что такая книга могла быть написана, скажем, лет тридцать назад. Бывает счастливым выбор момента — когда пора писать. Широкий взгляд на какое-то значительное явление уже возможен — полнота знаний о нем стала потребностью, при том что само явление еще на памяти, еще доступно живому ощущению.

Жизнь Немировича-Данченко рассказана в огромном множестве планов и ракурсов. Многоплановость в данном случае не только отклик на природу личности, но сознательно избранный прием, трудный, но с блеском примененный. Повествование то и дело меняет стиль и русло; автор постоянно переходит с места на место и, кажется, берет в руки то бинокль, то очки, то лупу. Меняется характер письма — от свободной живописности, щедрой, иногда переизбыточной, — к сухому конспекту. Смело обрубленная фраза внезапно что-то собой закрывает — будто дверь захлопнулась. Уже потом, совсем на другой странице, понимаешь смысл этого резкого жеста и его необходимость. И вдруг становится ясно видимым то, что за дверью. Хотя автор ничего об этом не сказал.

Интересно, что вся эта довольно непростая стилистика использована в рассказе о личности и творчестве, которые не тяготели к каким-либо изошренным приемам, — напротив, декларировали простоту. Однако простота такой жизни в искусстве, какую прожил Немирович-Данченко, изнутри совсем не проста хотя бы потому, что благополучно прошла через несколько эпох и в конце концов, удалившись во времени, стала сама уже как бы художественной эпохой. Авторский слух и авторская любовь направлены к жизни, которая уже ушла, но еще в нас осталась; в зримых своих приметах она уходит именно сейчас, на наших глазах. Потому я и говорю о счастливо выбранном моменте, когда надо писать.

Эстетика Художественного театра предполагала особый дар: острое ощущение жизни. Это первый, самый простой, но и самый главный,

секрет того, чем владели Станиславский, Немирович и их прямые ученики. Не имеет смысла упрекать авторов, которые писали или сегодня пишут о МХАТе, этим даром не обладая. Может быть, головой они и понимают секрет, но что делать, если сама жизнь ощущается ими как-то иначе? Что ни говори, но всякая эстетика (театра или книг о театре) первоисточком имеет, должна иметь начало чувственное, природное. Если Художественный театр позволено сравнить с ветвистым деревом, то книга И.Соловьевой о Немировиче — одна из его ветвей. Тут общие корни, общая природа и законы цветения. Общее начало. Общее чувство жизни. Но книга написана тогда, когда сама жизнь сильно изменилась, — отсюда и сложности внутренних ритмов.

Автор книги не просто владеет мастерством деталей, красно речием частных. Сознательно или бессознательно она исповедует опять-таки одну из заповедей театра, впервые в русском сценическом искусстве нашедшего глубокую связь частного и общего, детали и целого. Книга И.Соловьевой написана по тем же законам, при живом ощущении настоящего времени. Это не что иное, как подлинно мхатовский стиль, реализм которого лишь на первый взгляд состоит в полном и прямом соответствии с реальностью и не таит никаких секретов.

Ради полного соответствия с реальностью в книге, наверное, должен был появиться Станиславский во весь рост, обстоятельно написанный. Но его нет. И в этом правда. Этот изредка упоминаемый, «незримый» Станиславский присутствует, однако, на каждой странице, постоянный, на всю жизнь «собеседник души». Может быть, историю Художественного театра еще осталось написать под этим углом зрения — как диалог двоих, длившийся десятилетиями. Этот диалог в открытую не ведется на страницах книги, но звучит — то тихо, то громко, сначала в недолгом счастливом согласии, потом в долгом бурном и глухом споре. Он звучит, а из него растут спектакли, роли, открытия.

Так почему же все-таки Немирович не рассказал своей жизни? А потому (понимаешь в итоге), почему и Чехов почти ничего не

рассказал о себе — растворился в рассказах, повестях, пьесах. «Растворяться» (в деле, в актере, в авторе) было осознанным принципом Немировича-Данченко — корректно-закрытого человека, занятого предельно открытым, публичным делом. Чехов, между прочим, тоже антитеатрален по натуре, но пишет пьесы. И чем более закрытой становилась чеховская внутренняя биография, тем большее место в этой жизни занимал театр. «Чехов — это талантливый я» — такую поистине сальериевскую фразу, не вложив в нее никакого зловещего смысла, мог произнести только Немирович, но — это важно! — в момент, когда собственная его сила стала открываться не в литературе, хотя и рядом с ней. Известный писатель Вл. И. Немирович-Данченко изжил в себе писателя и потерял к нему интерес. «Он родился режиссером. Вот проклятое призвание: все равно что родиться летчиком, когда еще нет авиации. Остается создать авиацию».

Природа режиссерской профессии в книге И.Соловьевой запечатлена художественно, в ее истоках и драматизме. Рассказано, как эта профессия в человеке выросла, из чего сложилась и как вырвалась наружу. Рассказано о том, как у основателя этой профессии были поставлены зрение и слух, и о том, как не только зрение и слух, но и чувства он умел ставить актерам. Разумеется, можно по-иному писать об искусстве Художественного театра. По-иному до сих пор и писали — описывали и теоретизировали. И.Соловьева лишь изредка прибегает к описаниям, а многие канонические оценки попросту минует. Это особый взгляд на театр и на спектакли — через призму одной человеческой жизни, отданной театру, который современники полюбили особой любовью: «глубоко и как-то домашне, как лучшее в собственном своем мире». Мотив дома — один из главных в книге. Художественный театр — как дом; Немирович — как создатель и хранитель этого дома; дом и тема потери дома в чеховских спектаклях; русские классические комедии на сцене МХАТа («Горе от ума», «Ревизор» и др.) как «комедии русского дома». (Тут ключ к особой природе смеха

художественников: они «открывали как источник комического — себя», они смеялись над тем, что любили. Словами В.Шверубовича авторская мысль завершена: «Они не любили того, над чем нельзя было смеяться»). Перечень всем известных счастливых подробностей первых лет жизни театра кончается такими словами: «Все это само собой помнящееся слишком просто и достоверно, чтобы называться театральной легендой, — скорее оно входит в «преданья русского семейства», составляет наследие домашней памяти нации: многое ведь знаешь, не беспокоясь, откуда знание это взялось, — кажется, оно всегда было при тебе».

«При нас» было многое. Книга зовет осознать, что же именно это было, чем наша культура владела и какие люди ее создавали. «Он делал себя сам», — сказано о Немировиче. То же можно сказать о Чехове. Оба делали себя сами в годы безвременья. Если слово избито, стоит восстановить его простой реальный смысл. Безвременье — это время, «которого для тебя как бы нет, которое ты не живешь, а переживаешь, пока минует». Другие так и умерли, переживая. А Чехов и Немирович жили. Оба были наделены не только острым чувством жизни, но и твердым знанием ее пределов. Кстати, о пределах: отношение к религии у них тоже было сходным. О Немировиче в книге сказано так: «Он вполне — вне веры. Отсутствие Бога для него не трагедия, а данность. Он с тем живет». Речь идет о натурах исключительной собственной силы, которые выстояли вне всяких сторонних опор.

«Деловой человек» — так часто говорили о Немировиче. Книга укрепляет другое понятие: человек дела. А это, в свою очередь, и эстетические взгляды героя книги освещает по-новому. Например: «...даже тяга к совершенству сама по себе не принимается Немировичем-Данченко с порога: тяга к совершенству тоже должна быть соразмерена с чем-то внеположенным, с делом. Оно важнее совершенства». Художественный театр как дело культуры он творил своими руками. Смеею сказать, что не столько спектакли Немировича ждали полноты понимания, но сама его личность.

Она очень долго ускользала от мемуаристов и теоретиков. Изучали творчество — не был изучен творец. Вне поля зрения, казалось, остается личное, а значит — частное. Но взгляд на личное явно меняется — сегодняшний биограф считает, что «загадка и интерес истории Немировича-Данченко в том, как один и тот же человек способен неотторжимо вживить себя в одну и в другую пору». То есть историческую эпоху. И вот объяснено, почему такой человек, как Немирович, принял Октябрь, чем это личное его приятие отличалось от других (скажем, от Мейерхольда и Блока) и отчего оказалось решающим для последующего пути МХАТа — театра, который поставил «Любовь Яровую», «Бронепоезд 14-69», «Врагов».

Серьезности революции Немирович-Данченко «соответствовал серьезностью» (мысль А.Мацкина, развитая И.Соловьевой). Оттого родилось стремление «единым духом, единой волей» охватить «Пугачевщину»; оттого нашлась энергия для резкого омоложения труппы в 1924 году; отсюда категоричность членений в «Воскресении» (суд, тюрьма, деревня и т.д.) — «сила взгляда, который видит все живо и отчужденно». Отсюда, наконец, тайна новых «Трех сестер», поставленных восьмидесятидвухлетним человеком. Ни ему, ни театру при нем не дано было узнать «оскудения сил».

Когда глубоко понята сущность крупной личности, это осветило и других рядом с ней новым светом. Понятным становится многое из того, что поэтизировалось сверх меры или легендами недобро искажалось. Например, Станиславский велик в своих затеях и опытах, но и капризен. А у Немировича своя правда — он знает, что каприз руководителя может обернуться разрушительной силой. Да, «он вовсе не хотел видеть свой театр экспериментальным». Наконец-то произнесено нечто ясное на тему, до сих пор дающую пищу кривотолкам. Эксперимент — это как сквозняк, выдувающий старье, и один человек склонен дверь распахивать; другой же, берегущий дом и дело, уверен, что дверь должна спокойно открываться и вовремя закрываться. Сквозняки не мешают Станиславскому; сквозняки в природе Мейерхольда. А Не-

мировичу чуждо мейерхольдовское «торопящее согласие, чтобы мир был иным...». У него свое, совсем иное чувство согласия — с жизнью как таковой и со всеми переменами в ней. Он хранитель театра-дома, и ему судьбой велено соединять противоположности в деле и в искусстве.

О том, в чем конкретно выражалась такая деятельность, написана одна из лучших глав книги — «В театре от десяти до семи». Ничего подобного о Художественном театре написано не было, а сейчас кажется непонятным — почему? Так или иначе, ни теоретикам, ни мемуаристам не приходило в голову, что необходимо тщательно осмыслить или хотя бы запечатлеть талант театрального строительства, уж если он явился однажды таким прекрасным примером. Человек «с железной маленькой рукой и с мощной, целительно действующей на других волей». Но та же воля неотделима и совсем от другого — например, от доброты, которая действует не напоказ и без свидетелей, всю жизнь, не уставая. И без этого постоянного жеста (о котором наконец кое-что сказано, а о многом можно догадаться) нет Немировича. Сейчас кажется: нет его и без тех слов, которые произнесены в больнице перед самым концом: «Оттоптались мои ноженьки...» — сказал перед смертью основатель Художественного театра. Старик, рабочий человек.

Так и тянет перечислять, какие еще удивительные свойства одной жизни и характера увидела И.Соловьева и как о них написала. Но, пожалуй, пора остановиться. Книги о театре — как спектакли, живые или неживые. Неживые часто претендуют на академическую солидность. У живых другой склад и судьба. Так называемое театроведение может и присоединить их к своему уже известному ряду, но, по существу, оно само к ним пристраивается, ими питается, ощущая в них силу реального.

ДУША ПРОЗЫ

Когда опять, как и десять, и двадцать лет назад, Дмитрий Николаевич Журавлев читает всем известные страницы Толстого и Чехова, когда манера этого исполнения знакома на слух во всех оттенках — когда все это так, можно ли испытать какое-либо новое волнение или тем более сделать для себя открытие?

Вот уже который день меня преследует картина смерти шестнадцатилетнего мальчика. Он мечтал о подвигах, не думая о том, что война, где эти подвиги совершаются, есть «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие».

Журавлев не делает ничего, чтобы приблизить к нашим сегодняшним мыслям то, о чем писал Толстой. Он только погружается в психологию ребенка, не тронутую никаким мраком, чтобы потом сделать нас свидетелями гибели этого живого и прелестного мира. «Ураааа!.. — закричал Петя и, не медля ни одной минуты, поскакал...» А потом Денисов подъехал, слез с лошади и «дрожущими руками повернул к себе запачканное кровью и грязью, уже побледневшее лицо Пети». То, какими словами это описано у Толстого, известно всем, читавшим «Войну и мир». Но, право, сейчас кажется: мы не читали этого романа.

И вот, уже оплакав эту смерть, я, будто желая что-то воскресить, ищу страницы, где первый раз появился этот мальчик — живой, он оказался толстым и веселым. Он бегал по дому Ростовых, путаясь в ногах старших, в то время как автор романа был занят совсем не им, а проблемами войны и мира, светской иерархии и государственной дипломатии — всем тем, до чего Петя не дорос и, как мы знаем, уже никогда не дорастет. Точно так же, как когда-то, сияя радостью, он вбегал в гостиную, так, сияя радостью и желанием всем сделать добро, этот мальчик стремглав вбегит в страшнейшую игру, затеянную взрослыми, — и тут же погибнет.

Журавлев с замечательной естественностью принимает на себя прием Толстого — глазами Пети увидеть ночь перед сражением. Отброшены умные слова, сложные конструкции фраз и мыслей, оставлены самые простые, детские. «Капли капали. Шел тихий говор. Лошади заржали и подрались. Храпел кто-то. — Ожиг, жиг, ожиг, жиг... — свистела натачиваемая сабля. И вдруг Петя услышал стройный хор музыки...». Неодолимо тянет к толстовскому тексту. Именно эту тягу вызывает чтение Журавлева. Дело не только в виртуозном владении пластикой толстовской речи и мастерством перевода этой письменной речи в живой звук и интонацию. Журавлев обостренно чувствует те наипростейшие с виду, но наиважнейшие моменты человеческой жизни, которым такое значение придавал Толстой.

Рождение — самопознание — смерть. Между двумя полюсами, началом и концом — некое усилие души понять самое себя и мир. Пете Ростову была дана на это одна-единственная ночь. Оттого и невозможно спокойно слушать рассказ об этом. У князя Андрея — непрерывная цепь усилий, и Журавлев проводит нас через ее главные звенья: ранение под Аустерлицем, роды и смерть маленькой княгини, встреча с Наташей в Отрадном. Не только в Толстом, но и в Чехове он открывает тот же важнейший для себя мотив. Печаль «Дамы с собачкой» разнообразна. У Журавлева это рассказ о том, что, полюбив, человек вопреки всему предшествующему опыту узнает и себя, и мир заново, вступает на путь осмысленных и глубоких страданий. И поэтическая дымка «Дома с мезонином» вдруг в секунду рассеивается одной последней короткой фразой — будто оцепенев, в одно мгновение человек сознает, что же с ним произошло и что он потерял: «Мисюсь, где ты?». Забыть, как это произносит Журавлев, невозможно.

Некоторые люди предпочитают, чтобы в их общение с классикой (особенно с поэзией) никто не вмешивался — ни актеры, ни тем более критики. Этих людей вполне можно понять. Контакт с великой литературой — во многом дело интимное. Но Журавлев

не нарушает этой интимности. Он просто расширяет ее довольно узкое поле, объединяя одним чувством многих разных людей. Он деликатно, но упрямо как бы не придает значения этой «разности». Он верит и знает, что минусы высокого и естественного единения возможны. Ему от природы дана способность именно этих минут достигать.

Тут мы касаемся не столько мастерства, но человеческого характера художника, тонкой материи, о которой плохо умеем говорить, потому что не до конца уверены, имеет ли это отношение к делу. В данном случае безусловно имеет, и самое прямое. «Позвольте вас поцеловать, голубчик...» — и Петя целует Денисова. «Ах, как отлично! Как хорошо!» — и Николай Ростов, и Петя, и Наташа не раз такими восторженными словами выражают полноту своих чувств, когда им кажется, что возникло какое-то счастливое согласие с этим миром. Бывают слова, которые можно интонировать как угодно, но есть одна-единственная — журавлевская! — интонация у этого «Ах, как отлично!».

Мастеров художественного слова, как актеров, можно поделить на мастеров «представления» слова и мастеров его «переживания». Журавлев относится ко второму, более редкому ряду. Его интерпретация литературы и его манера исполнения продиктованы той эмоциональной натурой и той безошибочностью душевных движений, которые так ценил Толстой.

В творчестве Журавлева рассудку как бы указано место. С помощью рассудка, анализа годами ведется работа над текстом, напоминающая регулярную глубинную пахоту. Но в итоге в момент исполнения артист предпочитает живое чувство и очарование душевной смуты тому порядку, который диктуется строгими правилами и холодным анализом. Он работает дома, много и долго, но искусство его рождается в тот миг, когда на него устремляются в ожидании наши глаза.

Оттого при очень прочной корневой основе это искусство трепетно и подвижно.

Композиция «Петя Ростов» была исполнена впервые сорок пять лет назад. И вот те же слова сегодня набухли изнутри новым, мудрым смыслом и, потеряв описательную, тягостную весомость, стали совсем воздушными.

С годами Журавлев стал и мастером представления классического слова, по-своему строгим. И тогда с его «Пиковой дамы» спал романтический покров и тайне пушкинской повести была найдена более сухая, закрытая форма. Скажут: это — мастерство. Да, но сейчас речь не об итогах высокого ремесла, но о другом — о внутреннем, глубинном единомыслии, одиночувствовании, короче — о душевном согласии художника с миром Толстого, Пушкина, Чехова. Именно это, мне кажется, предохранило искусство артиста от какого бы то ни было разрушения. Дороже всякого ремесла — живость души, неумирающая способность удивляться и восхищаться. Ведь наши классики только на книжных полках хранят молчание. И только там их можно чем-нибудь потеснить. Но Журавлев опять и опять открывает том Чехова, и опять мы сидим, потрясенные простой историей какого-то Гурова и какой-то Анны Сергеевны, а самое главное — тем, какое прямое отношение эта история имеет к нашей с вами внутренней жизни.

Слушая Журавлева, вдруг вспоминается: «И лишь влюбленный мыслит здраво»; «И только влюбленный имеет право на звание человека». Журавлев всегда и был, и остается не просто любящим, но именно влюбленным — в русскую речь, в Пушкина, в ту музыку, которую иногда дано услышать человеку. Петя Ростов, однажды ее услышавший, сказал себе: «Ах, это прелесть что такое! Сколько хочу и как хочу». Журавлев уже многие годы чувствует так и так мыслит. Когда-то говорили о его излишней чувствительности, что, мол, нельзя предвидеть, куда занесет его волна эмоций. Сегодня эта волна иногда может размыть строгую звуковую мелодию и форму стиха — следует это признать. Но парадоксальна и замечательна оборотная сторона этой «слабости». С годами стало ясно, что нет другого мастера слова, столь великолепно пе-

редающего поэзию прозы. Не только прозы как таковой, то есть прозы Толстого, Пушкина, Чехова, но — шире и буквально — той прозы жизни, которая, собственно, и есть жизнь. Не только поэт, но и актер неизбежно задумывается о соотношении этих понятий. Пастернак, например, обронил мысль о поэзии, которая вносит в прозу тревогу и драматизм. Журавлев сегодня, несомненно, открыл какие-то тайны пушкинской «Пиковой дамы», найдя точный звуковой сплав разговорной речи, светского анекдота, петербургской метели и той жутковатой призрачности, которая только у Пушкина может обернуться почти грубой реальностью финала: «Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-м номере... Лизавета Ивановна вышла замуж...»

Журавлев в своем искусстве — поэт прозы. Один из недавних своих концертов он начал отрывком из 8-й главы «Онегина», где все «пестреет разнообразностью живой» и поражает головокружительной легкостью перемещений — от идеала «гордой девы» к «сломанному забору», от одесской «густой грязи» к устрицам, «слегка обрызнутым лимоном», и т.д. Эта гениальная пушкинская «несосредоточенность» при полном отсутствии мертвящего эгоцентризма и умствования — родная стихия для Журавлева. «Фламандской школы пестрый сор» тут не примета жанризма, но выражение не увядающего с годами ощущения жизни, того особого внимания ко всем ее звукам и скрытым движениям, из которого в русской литературе столь мощно развивалось духовное, внутреннее начало.

Отсюда же, мне кажется, и мастерство, вернее — особое ощущение Журавлевым слова. И наполнено это слово более всего тем, что, по убеждению Толстого, лечит самые глубокие раны, противостоит многим бедам и предшествует всем эстетическим надстройкам, — «изнутри выпирающей силой жизни».

Литературная газета, 1981, 21 января

О ВЫСОЦКОМ

При жизни его любили, побаивались, сторонились, восхищались. Не приходило в голову его изучать. Сегодня, когда Высоцкого рядом нет, осталось чувство любви, боли — и появилась горькая возможность необходимого изучения. Будто опомнившись, многие бросились заново слушать, собирать и записывать. Идет лихорадочное добирание, а вместе с ним полусознанное массовое изучение.

Иногда казалось, что он творит не задумываясь, просто рассказывает о том, что кругом делается. Было удивительно, с какой быстрой естественностью он рифмуется то, что в жизни отнюдь не согласованно. В поэтический строй его песен легко укладывалось «непоэтическое» и свою мелодию находило «немелодичное». И все это в исполнении Высоцкого представало таким ненатужным, не «сделанным», что без всякой натуги в жизнь входило, ею принималось, в ней растворялось.

Сегодня мы и смотрим, и слушаем иначе. Смерть всегда делает оставшихся более внимательными — не только к тому, кто ушел, но и к самим себе, что-то потерявшим.

Высоцкий любил слово «работа», произносил его без всякого актерства. Сам он работал с неправдоподобным напряжением — в театре, на съемках, на любимых подмостках, а более всего — наедине со словом. Когда он выступал, можно было почти физически ощутить и другого рода работу — ту, которую он проделывал над нашим сознанием. С этим накопленным чужим опытом он иногда вступал в борьбу и вел ее, подобно штангисту, который борется со штангой. Поднять, преодолеть, напряжением собственного духа победить чужую инерцию, во что бы то ни стало расширить колею, раздвинуть горизонты — это было смыслом труда и, кажется, постоянным самоощущением.

Благодаря «намагниченным лентам» песни Высоцкого могли кому-то служить развлечением. Сам он, однако, был далек от этой роли — не ласкал слух, не развлекал и не пристраивался к массовым вкусам. Он вошел в сферу этих вкусов, не позволив задеть своего достоинства как художника. Сейчас видно, что он во многом этот вкус перестроил, введя в него новые и существенные критерии.

Такая работа могла кончиться со смертью артиста. Но случилось иначе, случилось — и мы тому свидетели — совсем другое. При жизни Высоцкий знал громкую славу. После смерти он завоевал наипристальнейшее к себе внимание, далекое от аффектации и пустого звона. В день похорон он, — навсегда смолкший, подчинившийся принятой церемонии, — казалось, тоже работал. Не чем иным, только его усилием, его именем на Таганской площади была установлена небывалая тишина. Когда из дверей театра актеры вынесли гроб, над площадью раздался странный звук, похожий на тихие, долгие аплодисменты. Это со всех окружающих площадь крыш мальчишки запустили в небо голубей. Было множество замечательных человеческих лиц вокруг. Кто-то сказал: ни одного плохого лица. Вот уже и автобус отъехал от здания театра, а люди все стояли. Они стояли так с утра и еще раньше — с вечера, а потом целый день.

Попробуем все это осмыслить. Не все, конечно, но хоть что-то. Мне кажется, жизнь потому так сильно, так массово откликнулась Высоцкому, что в его творчество входила такой, какая есть. Самым разнообразным формам и свойствам жизни — веселым, печальным, мрачным, высоким, низким, грубым, страшным, прекрасным — был дан вход в поэтическое творчество.

Для людей естественно желание видеть рядом с собой правду — Высоцкий не умел лгать. Такое объяснение (оно первое и главное) кому-то может показаться слишком простым, но тут ничего не поделаешь. Вот из чужого письма: «Высоцкий был человеком

необходимым. О нем можно было думать или не думать, но мысль, что он есть, давала какую-то постоянную надежную радость». Будучи актером, он стал *необходимым человеком*. Он-таки «раздвинул горизонты».

А поначалу многое казалось просто забавным, непривычным. Среди актеров, поющих в фойе на спектакле «Десять дней, которые потрясли мир», был морячок с гитарой. Могло показаться — знакомый тип «братишки», которому театр поручил установить «свойское» общение с залом. Но у тех, кто пробовал с ним перемигнуться, ничего не получалось. Этот морячок и вышел из толпы, и стоял в толпе, и шел для нее, до него можно было дотронуться рукой, — но любую фамильярность пресекало его лицо. Оно было замкнутым и каким-то яростным изнутри. Шутейные слова песни — необычайно серьезное лицо. И гитару он держал так, что было ясно: ударь — не отдаст.

«Улица корчится безъязыкая — ей нечем кричать и разговаривать», — известными словами Маяковского можно определить один из стимулов, двигавших молодым Театром на Таганке. Любимов брал в союзники Брехта, Маяковского, Вахтангова, воскрешал забытые формы агиттеатра 20-х годов. И актеров он подбирал себе дерзких, азартных, с особым слухом к улице и ее голосам. Сейчас кажется, что такому театру нужна была именно та площадь, на которой он поселился, — просторная, по-московски разлапистая, но по архитектуре разномастная. Церковка вплотную с метро и бензоколонкой; второразрядный ресторан «Кама» под боком; гигантский тоннель под землей; размах Садового кольца, а рядом когда-то знаменитый Гендриков переулок. (В палисаднике около крохотного двухэтажного дома тогда еще стояла бронзовая фигура поэта, такого, каким он когда-то явился в Москву, — поднят воротник пальто, руки сильно оттягивают карманы, взгляд исподлобья.) На Таганке все смешалось — размеры и стили, поэзия и проза, память о базаре и поступь технического века. Всему этому отозвался голос Высоцкого.

Дело было в уникальном единстве профессионального и человеческого. Именно человеческое в этом актере было так сильно, что не поддавалось шлифовке, почти неизбежной в театре. Он и менялся, и взрослел не как все. Он совершенствовался как художник и не уступал себя как человек. Из каждой крохотной роли в театре он извлекал нечто, по объему несоразмерное с этой ролью. Из каждого режиссерского урока выносил то, что обычно вообще с собой не уносят, оставляют в театре, как костюм в костюмерной. За порогом театра Высоцкий оставил драгое.

«Уличный театр» требует своеобразной чистоты. Он суров не только к лощенной сценической благопристойности, но и к уличному мусору, который не имеет отношения к искусству. Высоцкий это очень быстро понял. Театр прислушался к тому, как лихо он исполнял дворовые песни, и использовал эту краску, но в строгих рамках своей эстетики.

Притом «вольность суждений площади», от которой в древние времена театр пошел (родившись, как сказал Пушкин, «на площади для народного увеселения»), — эта вольность в самостоятельном творчестве Высоцкого не исчезла. Напротив, с годами она была осознана им как основа и шекспировской серьезнейшей роли, и того песенного «театра одного актера», представителем которого Высоцкий стал.

С первых же шагов в искусстве началось сложнейшее переплетение песен с содержанием ролей. В «Десяти днях...» он появился еще раз, в форме белого офицера, с песней, которую написал сам: «Конец! Всему конец!». Сыграв чуть позже в фильме «Служили два товарища» роль штабс-капитана Брусенцова, он услышал от критиков, что эта роль родилась «из «жестокого» белоэмигрантского романса, где гусарское безрассудство приправлено цыганским надрывом». Таким образом, стилизация роли якобы соответствовала стилизованному характеру фильма. В этой оценке все неточно. Игра Высоцкого не имела никакого отношения к стилизации. И роль родилась не из романса, а из того мира, который актером был пережит и осмыслен в песне:

Конец!
Всему конец!
Все разбилось, поломалось,
Нам осталась только малость —
Только выстрелить в висок иль во врага!

В фильме штабс-капитан именно это и делал — стрелял во врага (перед этим нечаянно, мимоходом убив своего), а потом, на палубе отплывающего от родины парохода, — себе в рот. С первого же кадра Высоцкий играл (нес в себе) предчувствие конца, соседство со смертью. Он играл обреченность — социальную и человеческую. Это в нем и гипнотизировало. Этот штабс-капитан не жил, а растягивал момент конца. Собственную жизнь он длил только тем, что держал на прицеле другого. И бешеная привязанность к коню, и судорожное поспешное венчание, и страшное лицо, обращенное к плывущей в волнах конской морде, — все родилось из короткой интонации: «Конец! Всему конец!».

Так было и потом. Оттолкнувшись от собственной песни, он мог вывести из нее какую-то роль. Мог сделать песню эмоциональным содержанием или кульминацией спектакля — песня буквально взрывала поэтический строй действия, а вместе с ним и зрительный зал. Спектакль «Дом на набережной» и сегодня прострочен его голосом, как крепчайшим швом, хотя сама эта строчка видна всего три раза. А иногда благодаря театральной роли Высоцкий выходил к цельному песенному циклу, множил, варьировал в нем содержание спектакля, чтобы потом уйти от него совсем к созданию совершенно самостоятельных ролей в песнях-монологам и песенным диалогам.

Самое замечательное, повторяю, было то, что на сцене театра, знаменитого смелой условностью решений, он в чем-то главном был вне условности. Можно сказать так: никакая внешняя условность не стесняла этого актера и не подавляла. Он всегда давал ей надежную психологическую опору, внутреннюю человеческую основательность. И никакое размытое правдоподобие ему не грози-

ло. Он придавал правдоподобию четкость формы и силу мощного удара. В этом смысле в театре он шел как вожак и других за собой вел. Он шел к высокой поэзии. И его поступь на сцене с годами театрыла уличную «развалочку», становилась легкой и грациозной.

«Пришел поезд, слава богу. Который час?» Стоя на краю авансцены, Высоцкий произносил это голосом негромким и будничным, но всматривался при этом куда-то вдаль, как всматриваются в мишень. В «Вишневом саде» он играл человека, который убивать никого не хочет, но убьет тех, кого любит. Лопехин долго «не стрелял» — он страдал, маялся, предлагал выход, убеждал других уйти с поля, на котором будет стрельба. А потом на наших глазах входил в состояние убийцы. Его пьяное торжество было страшным. Никакой подлинной радости оно ему не приносило и никакой «новой жизни» не сулило. Он кричал что-то про своего отца-мужика, но сам мужиком уже не был — впустил в себя, как болезнь, какое-то новое знание. Буйствуя во хмелю, знал, чем кончится похмелье, оттого и доводил это буйство до высшей точки безобразия. То, что с таким блеском Высоцкий продемонстрировал в чеховском спектакле, Станиславский когда-то называл *перспективой роли*. Высоцкий всегда играл эту перспективу. Он умел играть ее в самом кратком сценическом мгновении. Он всегда сразу давал *целое*. В начале — конец, в конце — память о начале, в середине — начало и конец вместе. *Целое*.

Многие удивились — он сыграл Лопехина так, будто это не первый чеховский спектакль, а пятый, как когда-то в Московском Художественном. Будто весь предшествующий опыт был именно чеховским.

Опыт действительно был, но самый разнообразный. Тот сугубо национальный характер, который отражен в Лопехине, вообще был очень близок Высоцкому. К моменту «Вишневого сада» он в своих песнях уже прошел через многие «торги» и «ярмарки», знал, что такое удаль, деловая, трезвая хватка и чем на Руси глу-

шат тоску. Все это наполнило роль Лопухина так, что ни капли — через край. (Я пишу все это, а перед глазами стоит небольшая мальчишески ладная фигурка в белом костюме, и в ушах звучит: «Когда я работаю подолгу, без усталости, тогда мысли как-то полегче, и кажется, будто мне тоже известно, для чего я существую...»).

Кроме Лопухина, он сыграл всего одну чеховскую роль — в фильме «Плохой хороший человек». Но было ясно: чеховское (не-что собирательное, идеально-чеховское, мужественное и бесслезное, волевое, но деликатно выражаемое) соответствует существу этого актера и человека. Высоцкий мог играть лишь то, что его душевному складу отвечало. И потому, я думаю, он не мог сыграть Тригорина или Андрея Прозорова. Душевная аморфность и благополучие — вне его мира. Но зато Астров, дядя Ваня, Тузенбах, Вершинин, Соленый, Чебутыкин — все эти «безвинно пострадавшие», военные и штатские, — его роли. Особое благородство «военной косточки» и сугубо штатская тоска по труду, от труда бессмысленного и та сугубо русская бессонница, которая томит Лопухина, — все это не надо было «играть», потому что он этим жил. Оставалось это лишь выразить.

Спектакль «Павшие и живые» во многом определил путь Высоцкого. То, что в «Павших и живых» на сцене делали Губенко, Золотухин, Славина, Хмельницкий, Высоцкий, Демидова, Кузнецова и другие, трудно назвать игрой. Еще меньше — чтением или декламацией. Более всего суть происходящего можно было назвать *приобщением*. Это было приобщение нового, неволевавшего поколения артистов к теме, которую Любимов вытягивал из истории.

О чем мы думали во время этого спектакля? «О причастности каждого из нас к судьбам страны. О своей личной причастности к событиям, о которых речь, — о собственных невозвратимых потерях и незаживающих, на всю жизнь, видимо, данных несколькими поколениями ранах. О жертвах, принесенных сознательно, во имя высокого долга, и других жертвах, по слепоте, — им нет оправда-

ния... Еще думали — о людях, которых унесла война. Мы помним, какие это были молодые и прекрасные ребята, — совсем такие же, как те, что читали стихи со сцены...»

Прошу прощения за длинную цитату из собственной давней рецензии, но, во-первых, не хотелось что-либо придумывать задним числом. А во-вторых, то самое, о чем зрители думали в параллель спектаклю и чем он оказался силен, — как раз именно это впоследствии было подхвачено, развито и усилено творчеством одного актера-поэта.

Привязанность Высоцкого к теме войны может удивить лишь тех, кто ничего не понимает ни в нашей истории, ни в душевном устройстве этого человека и поэта. Война — трагедия народа. Протяженность отзвука ее — многие десятилетия. Не услышать этого отзвука — значит быть глухим. Не увидеть глаз (наших собственных родителей хотя бы) — значит быть слепым. Высоцкому было свойственно другое — он слышал и впускал в себя голоса ушедших поколений. Это особое ощущение причастности дается именно поэту. Такую память, разбудив, уже ничем не усыпишь. Оттого, сыграв Галилея, Хлопушу, Гамлета, он называл своим любимым спектаклем «Павшие и живые». Его навсегда ранила мысль о поэте, судьба которого неотрывна от народной судьбы, а ранний уход — трагичен. Кульчицкий, Коган, Всеволод Багрицкий, Гудзенко ушли из жизни, не успев стать маститами — не дописав, не дошутив, не досказав, не долюбив. «Кто-то высмотрел плод, что неспел» — одна из лучших песен Высоцкого — об этом. Только у Высоцкого строгий, аскетический стиль готов всегда обернуться иронией:

Смешно, не правда ли, ну вот,

И вам смешно, и даже мне... —

чтобы тут не перейти в горестный вопрос:

Конь на скаку, и птица влет,

По чьей вине, по чьей вине?..

Песни Высоцкого о войне — не «воспоминания», где что-то смягчается или романтизируется, не элегия, посвященная «ми-

нувшим дням». Это нечто, живущее в человеке сегодня как боль, глухая, но готовая в любой момент вспыхнуть.

Путешественник отправляется в мирное автомобильное турне («Из дорожного дневника»). К его услугам открытые шлагбаумы четырех стран, собственная машина, милая спутница. Но первым же дорожным впечатлением (скорее даже игрой фантазии!) все это отбрасывается и заслоняется. Крайне прост этот первый образ: шоссе «штыком заострилось вдаль». (Ухоженное, серебряное, мирное Минское шоссе. Кто ездил по нему сегодня, видел, как жмутся к краям дороги дощатые, железные, гранитные домики-памятники с венком бумажных цветов внизу и как подходят к самому шоссе чугунные посеребренные солдатские фигуры).

И в машину ко мне постучалось военное время...

И сейчас же в кабину глаза из бинтов заглянули...

Я ответить не мог, по обшивке царапнули пули...

Когда «глаза из бинтов» что-то велят человеку, а он, «не знавший пуль», пригибает голову, слыша, как пули царапнули по обшивке, — это не только особое устройство памяти, но и особое чувство долга.

Песнями о войне Высоцкий выполнил долг поэта. «Мы возвращаем землю», «Спасите наши души», «Он не вернулся из боя», «Я — Як-истребитель», «Черные бушлаты», «Всю войну под завязку», «Звезды», «Разведка боем», «Аисты» — это трагические песни. Возможно, чтобы они были созданы, должны были пройти десятилетия. Вероятно, то чувство, которое эти песни вызывают, называется катарсис — очищение благодаря потрясению. Его вряд ли можно было пережить в искусстве тридцать лет назад, слишком близки были реальные потрясения. Так или иначе, тема требовала полного объема, многогранности и философской высоты. Высоцкий пошел на это, зная, что спасительной будет полная правда каждой конкретной ситуации и каждого поэтического слова. Он исследовал состояние человека на войне так, как это должны делать психологи. Отступление; чувство земли; эвакуация; чувство локтя; ощущение природы

на войне («И взлетели стрелы с протухшей реки...»); атака; первый опыт; надежда на спасение; ужас смерти; пленные; наступление; сиротство; победа; память — все достоверно в мельчайших приметах, в их последовательности и перечне (иногда сплошь — перечень примет, как в «Песне о конце войны»). От первого лица и от лица многих, от первых сирен до трофейных аккордеонов — все отражено через живое чувство, кажется, предельно знакомое автору.

Он молчал невпопад и не в такт подпевал,

Он всегда говорил про другое.

Он мне спать не давал, он с восходом вставал, —
это перечень примет характера, где все перечеркивается заключительной строкой:

А вчера не вернулся из боя.

Эта строка становится рефреном, потому что в ней — выражение неотвязной мысли, неразрешимого вопроса. Вопрос разрешается в последних словах — чуть измененном рефрене:

...Только кажется мне,

Это я не вернулся из боя.

Я — это он, он — это я. Хемингуэй когда-то вышел из круга подобных мыслей, написав роман «По ком звонит колокол». Маяковский еще раньше пробовал выразить то же: «На братском кладбище, у сердца в яме, легли миллионы...». Он пришел к тому же ощущению всеобщей человеческой связанности, а далее странным образом почувствовал собственную вину:

Я один виноват

в растущем хрусте ломаемых жизнью!

При всей гиперболизации — самочувствие вполне реальное, ибо, видимо, оно есть единственное, достойное поэта (т.е. человека). И у Высоцкого:

Я кругом и навечно виноват перед теми,

С кем сегодня встречаться я почел бы за честь.

Содержание поэзии Высоцкого, ее внутреннее интонационное деление можно объяснить словами того же спектакля: он писал о

«павших» и «живых». Буквально о павших — ушедших, погибших, не вставших. О падениях — мгновенных, смертельных, случайных, смешных и страшных, оправдываемых, наказуемых, единичных и общих, коротких и долгих. И еще он писал о живых. Прежде всего — о живых. О том, как бьется в человеке эта жажда жизни — до последнего мгновения, до конечного стояния «на краю». Он защищал эту жизнь в каждом, отбросив все и всяческие преграды и предрассудки.

Человек входит в мир, утверждая в нем себя. Он налаживает связь с этим миром, бессознательно (и сознательно) усваивая различные «правила поведения». Вот об этих «правилах» и писал, и пел Высоцкий.

Человек утверждает себя в общении. У Высоцкого замечательны песни-диалоги. Сидящие у телевизора Ваня и Зина ведут, если разобраться, сложный диалог. Туда вплетено все — образ жизни, профессия, семейное положение, быт, среда, уровень культуры. Наконец, масса душевных оттенков — от полного непонимания до мгновенного и полного единомыслия. И все это — в форме простейшей бытовой речи. Услышанный за стенкой разговор, не более. Вяловатое ежедневное проявление чужих душ — еще живых.

Странно, но все это вплотную смыкается с самыми трагическими песнями Высоцкого. Видимо, речь всюду об одном. О том, что перед другим поэтом когда-то встало вопросом:

А мне
сквозь строй,
сквозь грохот
как пронести любовь к живому?

Так было у Маяковского — от «Войны и мира» до «Про это». Всегда — состояние бодрствующего сознания и обостренной личной ответственности за все живое. Так и у Высоцкого в его ролях и песнях.

Можно ли назвать его актером-трагиком? Кого-то, вероятно, это покорбит. А с другой стороны, если когда-то в связи с Л.Ле-

онидовым, сыгравшим Митю Карамазова, было сказано: «трагик в пиджаке», — то почему сегодня нельзя — в куртке, в свитере, в джинсах, наконец? Впрочем, в конце концов интересна не чистота амплуа, а нечто более важное. Стоит дать себе в этом отчет.

Нам дано было наблюдать художника, наделенного редчайшим чувством трагического. Это чувство редко, потому что незащитно. У иных оно отсутствует вовсе, как может отсутствовать музыкальный слух. Кроме того, уберегая себя от сильных душевных потрясений, следуя великому инстинкту самосохранения, иные люди (и актеры тоже) это чувство в себе подавляют. Актеры иногда его имитируют. Кто-то защищается иронией или цинизмом.

Высоцкий ничем не защищался и ничего не имитировал. Он был предрасположен к трагическому и не отворачивался, не прятался, а шел навстречу, во весь голос отвечал, во все уши слышал, всем телом содрогался. Ему трудно было помочь.

Оттого эпически развернутая Брехтом судьба Галилея у него была лишена присущего эпическому театру разумного покоя и брехтовской рассудочности. У этого Галилея был великий, но воспаленный, вернее, раскаленный разум и широкая натура. Это был очень русский Галилей.

И все же не Брехт был стихией Высоцкого.

Таланту этого актера нужно было разгуляться, нужна была роль-крик, роль особой голосовой протяженности. И Любимов эту роль ему нашел.

Сразу, на самой неистовой ноте, в «Пугачева» не вступал, а врывался вопль Хлопуши:

Проведите, проведите меня к нему,

Я хочу видеть этого человека...

Сохранилась запись этого монолога в исполнении Есенина.

Сегодняшним почитателям его лирики странно слышать, каким надсадным, резким звуком выпевает свои слова автор. Это не монолог драмы, а какая-то речитативная ария, необычная песня,

но без смягчающего песенного размера и лада. Ритм диктуется не чередованием ударений, а переливами душевных движений.

Так же исполнял этот монолог Высоцкий, только переведа все на баритональные ноты и собственную интонацию. Он отдал спектаклю то, чем владел в совершенстве, и благодаря «Пугачеву» показал, чем, собственно, владел. Другому актеру показались бы нарочитыми необычные словесные повторы — «Но всегда ведь, всегда ведь...», «Все равно ведь, все равно ведь, все равно ведь...». Высоцкий обладал особым дыханием. Другой бы, как в смоле, увяз в сгущенной образности языка («И холодное корявое вымя сквозь тьму прижимал я, как хлеб, к истощенным векам...»), но у Высоцкого было свое — не без удали — ощущение силы образа.

(С Есениным у него вообще своя родственность. Ее нетрудно заметить самым поверхностным взглядом — не многие поэты имеют судьбу, так легко становящуюся легендой. Они эту легенду как бы и сами творят — еще при жизни. Другая родственность глубже и еще заслуживает изучения. В ней и «кабацкие мотивы», и та любовь-тоска по родине, которая не покидает нигде — ни за рубежом, ни на родине. У каждого свой «черный человек», и своя «Русь уходящая», и нежность к слову, и надрыв, и внутренняя песенность стиха, и — временами — неизлечимая, ничем не заливаемая тоска:

Вдруг тоска зеленая, змеиная тоска,

Изловчась, мне прыгнула на шею...)

В «Пугачеве» — спектакле предельно специфической образной системы, где играло все — слово, вещь, ритм, — Высоцкий был абсолютно свободен. Он нашел свою основу труднейшей роли — звук — и свою звуковую палитру. От зубовного скрежета к страдальческой песенной протяженности, от дикого рыка, хрипа к призывному, грубному звуку — таковы были краски этой палитры. Этих красок наша сцена не знала.

Топоры, с маху всаженные в пень-плаху; перестук голов, которые шут вынимает из мешка и катит по деревянному помосту; звон цепей и колокольный звон; грех и покаяние на миру; котор-

га и ярмарка, мятеж и воля³ — весь тот зримый, образный и звуковой ряд потом воскрес в песнях Высоцкого. Через этот ряд он в «Пугачеве» пошел; в своего Хлопушу вобрал, а в своих песнях подхватил и продолжил.

А теперь о его авторстве в спектакле. Трагическому началу «Пугачева» аккомпанировала другая стихия — шутовская, пародийная, фамильярно-игровая. Она не была выдумкой режиссера — без нее нет не только поэзии Есенина, но и русской истории.

Не народ, а дрохва
Подбитая!
Русь нечесаная,
Русь немытая...
Для тебя я, Русь,
Эти сказы спел,
Потому что был
И правдив, и смел.
Был мастак слагать
Эти притчины,
Не боясь ничьей
Зуботычины.

Эти строки из есенинской «Песни о великом походе» были введены в спектакль и стали как бы мостиком к его интермедиям, в которых на равных действовали Екатерина II, шут и мужики. В этой «низкой» сфере спектакля как поэт выступил Высоцкий. (Прозаические тексты были написаны Н.Эрдманом.) Это авторство знаменательно во всех смыслах.

Три мужика стоят перед колоколами. Один — с балалайкой, другой — с деревянными ложками, третий, самый маленький, — с жалейкой. Все трое в рубахах из мешковины и таких же портах; у того, который с балалайкой, на руки накручена веревка от колокола. Лица у всех троих тоскливо-безразличные. По ходу спектакля они ни разу не поворачиваются к помосту, на котором буйствует пугачевская орда. Они не понимают происходящего.

Андр-ей, Ку-узьма, —
тянет один.

А что, Максим? —
откликается второй,
Чего стоймя
Стоим, глядим?
Вопрос открыт,
И не смекнем:
Зачем помост
И что на нем?

Этот не вмешивающийся в действие мужицкий фон — важнейший смысловой знак спектакля. В его полубесмысленной-полудурашливой упрямой независимости — своя реальность. Это — наблюдающие, глазющие. Те, кто не вмешиваются в драку, хотя могут и вмешаться. На старинной гравюре, изображающей Сенатскую площадь 14 декабря, тоже есть такие наблюдатели. И около клетки Пугачева они стояли. И на картине Сурикова «Боярыня Морозова» они есть. В спектакле мужик держит в руке веревку от колокола — и никак не может взять в толк, «зачем помост и что на нем». «Народ безмолвствует» — молчит, глазет, пьет, но и какое-то свое соображение копит. Что-то про себя надумав, мужик все-таки дергает за веревку — и от этого колокола содрогается государство, «от Казани до Муромских лесов», и тонет Русь в крови виновных и неповинных. Мужики в «Пугачеве» распевали (слова Высоцкого):

«Теперя вовсе не понять: и тут висят, и там висят!» — и по обе стороны сцены вздергивались два костюма, один мужицкий с подрагивающими из-под портов лаптями, другой — дворянский.

Трагическое и шутовское в спектакле было неотделимо. Высоцкий в нем сыграл роль трагедийную и выступил автором-скоморохом. Он побывал и на помосте, где секут головы бунтарям, и постоил в толпе глазющих, и подсказал им слова. Он посмотрел на все изнутри и со стороны — дикими глазами Хлопуши, глазами мужиков и сам по себе, как художник. Тут что-то очень важное. Скоморох,

между прочим, всегда «сам по себе». Он и в толпе, и вне ее. Скоморох — это тот, которому позволено. Его могут пнуть, ударить, даже убить, но в нем и нуждаются, ему и платят, не скупясь. Скоморох на Руси произносил слово, выражающее униженный коллективный разум многих. Он не был дураком — это толпа велит ему носить дурацкий колпак. В колпаке его забавное отличие и защита. Скоморох — не юродивый, но и юродствующий тоже. Юродство артистическое, ерничанье художественное — одно из слагаемых высокой поэзии в России, одна из примет национального артистизма. Это определенный звук, без которого нет русской песни, звук достаточно сложный и в психологическом содержании, и чисто музыкально. Этот звук требует публичности, нуждается в ней, ибо в нем заключена потребность разрядки — и исполнителя, и слушателей.

Короче — «Пугачев» дал Высоцкому почувствовать корни, уходящие глубоко и очень далеко. Это чувство поэту необходимо, но оно по своей природе интимно, и я позволю себе о нем не распространяться.

Как говорится, у каждого скомороха свои погудки. Свободно почувствовав себя в стихии устного народного словотворчества, Высоцкий будто взял новый разбег.

Вот и шапочки-невидимочки,
Кто наденет их — станет барином.
Леденцы во рту, словно льдиночки,
И жар-птица есть в виде жареном!
Вот Емелюшка щуку мнет в руке,
Щуке быть ухой, вкусным варевом.
Черномор кота продает в мешке,
Слишком много кот разговаривал...

Это куплеты из цикла песен к фильму «Иван да Марья». «В большинстве своем это не песни, — уточнял автор, — а такие музыкальные реплики разных персонажей, в основном всякой нечисти...» «Нечисть» у Высоцкого многоликая — и страшноватая, и смешная, и трогательная, ее и укротить невозможно, и пожалеть неко-

му. А какой замечательный солдат в этой песне — он «перед боем тих», а «в атаке лют», «ну а после боя — ласковый». И какой великолепный Соловей-разбойник с его серенадой:

Я дворец подпалю,
подпилю,
развалю,

Если ты на балкон не придешь...

Высоцкий — исполнитель этого песенного скоморошничества — проявляет полную брезгливость к штампу, ко всему опробованному. Он пригоршнями, как свое, берет из фольклора — и идет своей дорогой. Сколько раз в нашем сознании путем разнообразных хрестоматий и стилизаций умерщвляли Бабу-Ягу, Водяного, Лешего, Ивана и Марью, а тут они все — живые. Тут и неожиданное толкование «беды», от которой никак не отвяжешься, и образ застенчивого привидения, простуженного на сквозняках в темнице, и, наконец, разноцветный ковер ярмарки, по которому ступает фигура зазывалы, владеющего не только набором традиционных прибауток, но и точных примет нашей с вами жизни. Исполняя эти куплеты, автор и смеется, и слушателей смешит, потом вдруг погрозит вполне серьезно пальцем, а то и кулаком. Он и голову морочит, и на торг зазывает, и себя отстаивает:

Тадарга-матадарга,
Что за чудо ярмарка —
Звонкая, несонная,
Нетрадиционная!

Исполнитель множество раз меняет интонацию, ритм, настроение, собственную личину, но не покидает при этом тот строгий стилевой круг, который себе очертил. Он творит с поразительной свободой, следуя только собственному закону и ощущению большого пространства — поистине в чистом поле, на вольном гульбище, а не в комнате киностудии.

Естественно, такое творчество что-то диктует другим, его заряд слишком силен, чтобы подчиниться чужому, тем более не-

внятному, решению. Не знаю, сколько песен было к фильму заказано. Написано их более двадцати, а использовано было всего семь — подмято и кое-как застилизовано под известный киносказочный шаблон. К счастью независимо от этого шаблона в записи на пленке полностью остался поэтический шедевр Высоцкого.

На первый взгляд странно — автор ярмарочных куплетов был исполнителем роли Гамлета. Если вдуматься, ничего странного. Между Шекспиром и «вольностью суждений площади» — прямая связь.

Кроме того, был момент буйства творческих сил, а в мировой драматургии есть одна роль, вместимость которой безмерна. Бьющей из актера силе умный режиссер именно эту роль подставил, как русло, как сосуд. По-своему он укротил (временно) это буйное движение, сценически его упорядочил. С помощью Шекспира были определены границы возможного разлива. Никто, однако, не мог предвидеть, каким будет движение внутри роли. Оно зависело единственно от времени и от актера, который был способен это время в себе нести. Как показывает история театра, решающим во все века было одно: или Гамлет остается чисто театральным персонажем, или действительно выражает дух своего народа и своего времени.

В репетициях он всегда был примером сосредоточенности. Но работа над Гамлетом требовала еще и смирения, а смирить этого человека было невозможно. Он слушал из зала резкие окрики: «Это вам не эстрада, это Шекспир! Тут ваша кинозвездная походка не пройдет!» — и тогда каменело его лицо. Режиссера раздражал образ жизни «барда», поющего сегодня тут, завтра в другом городе, а ночью — в самолете, для летчиков. (Сейчас все выглядит красивой легендой, но у всякой легенды есть изнанка.) Актер это раздражение понимал, он очень любил своего режиссера и уважал необходимый в театре порядок. Но после удачной репетиции

его снова подхватывало вихрем. И он опять улетал куда-нибудь, «где принимают», — в Одессу, в Грозный, в Магадан.

Потом через два дня он сидел в коридоре у кабинета «главного», и все обходили его стороной, такая боль была в глазах. Высоцкого в этой работе и стерегли, и мучили, и любили. Жалеть себя он не позволял.

«Гамлет» не подстраивался к известному ряду, а выламывался из него — прежде всего благодаря Высоцкому. Нетрудно было оценить грандиозность такой находки, как занавес и его смертоносный полет. Критическим оценкам была доступна игра других исполнителей, ее достоинства и недостатки. Но сам Гамлет обычному рецензированию не поддавался — уходил, ускользал.

В зале было немало вопросов. Стихи Пастернака — можно ли сопровождать их гитарой? Некоторые радовались, другие пожимали плечами. И если вот так сразу, в самом начале, одним стихотворением, да еще с такой силой подан весь сгусток смысла — то что играть дальше? И голос Высоцкого кому-то показался грубым, и манеры шокировали не только Гертруду. «Если герои выражаются в трагедиях Шекспира как конюхи, нам это не странно», — писал Пушкин. Но нам было странно. Шекспира театр на свой лад веками обрабатывал, и его грубость не избежала разнообразной эстетической обработки. А у Высоцкого манера выражаться не имела никакого привычного лоска, никакой изящной обертки.

Он вышел на сцену таким, каким был. И сыграл не что иное, как свою судьбу. Вряд ли он сам понимал это. Еще меньше, — не веря в силу пророчеств, — понимали мы. Но зато это так понятно сегодня!

В статье одного критика, правда, было замечено, что у этого Гамлета «тон агрессивной и беззащитной естественности. И у него обертон — неслыханной, необычайной судьбы», и есть необычный «внутренний свет» в этой роли — «не извне, а изнутри, не на человека, а от человека, колеблющийся свет души, колеблющийся свет истины». И еще критик В.Гаевский написал о том, что это —

очень юный Гамлет, «спектакль застаёт его с гитарой в руках на пороге беспечных лет». Это очень важно: беспечность осталась за плечами. Дорога вполне сознательно выбрана. Актер в роли Гамлета вступал в спектакль, где уже «продуман распорядок действий и неотвратим конец пути». Тут мы остановимся.

Через несколько лет после шекспировской премьеры было написано стихотворение «Мой Гамлет». Высоцкий не положил его на мелодию и никогда не читал с подмостков (может, оттого, что тема в спектакле была окольцована такими именами, как Шекспир и Пастернак). В этих стихах — сугубо личное ощущение темы актером и поэтом; какой-то важный «предсюжет», которого нет у Шекспира, или «надсюжет»; жизнь Гамлета до того, как «спектакль застал его с гитарой в руках», — и после смертельной дуэли, как ни странно. Как всегда в стихах Высоцкого, в этих — биение его сердца.

И в песне, и в стихах, и в роли Гамлета поэт обдумывал жизнь — не чужую и не свою, но и ту и другую вместе. Жизнь вообще, ее устройство.

Так он эту роль и играл.

У него всегда был творческий и тонкий контакт с партнерами. Но в «Гамлете» самую надежную опору он чувствовал в той форме спектакля, которая других могла сковать. Фактура этой формы, ее жесткость, реальность — это его поддерживало. Он очень чувствовал каждое движение занавеса и на ощупь — его плоть. Ему важна была стена, о которую он опирался, — грубо беленная, шершавая, прочная. Можно представить, что было бы с какими-нибудь шаткими бутафорскими перегородками — их разнесло бы как карточный домик от одного прохода Высоцкого по сцене.

Партнеры говорят: иногда играл формально, но, бывало, и вдохновенно. Иногда — так, что было не по себе. Отвернувшись от публики, обращал к призраку — на словах «ленивца ль сына вы пришли журить?» — такое измученное, почти серое, безумное лицо, что у партнеров перехватывало горло. Это было уже за гранью того, что называется — театр.

С годами, впрочем, он играл не так, как вначале. Меньше всего это было сменой «театральных приспособлений», «красок» и т.п. Перемены диктовались вообще не законами театра. Просто шла жизнь. Она шла вокруг и внутри человека. Возникал новый человеческий опыт. Мудрее, старше становился человек — горькую мудрость жизнь вливала в его Гамлета. В эту роль-копилку складывалось то, что было и ранним опытом, и опытом поздним, последним. Года за два до «Гамлета» была написана песня «Я не люблю» — «Я не люблю холодного цинизма... Я не люблю уверенности сытой... Я не люблю, когда стреляют в спину...». Она выразила Гамлета первых спектаклей (агрессивную и незащищенную естественность его), как тот гениальный 66-й сонет Шекспира, который, считают шекспироведы, принял на себя отблеск великой трагедии:

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье
И совершенству ложный приговор...

Исполнитель возмужал со временем. Но последняя телесъемка запечатлела такую его сосредоточенность на словах «Я не люблю...», которая сродни не роли, не песне — скорее клятве. А снимался он за несколько месяцев до смерти.

Партнеры говорят: лучшими спектаклями последних лет были те, в которые Высоцкий входил после долгого отсутствия. Момент возвращения (неузнавания, взгляда новыми глазами) — стержневой в «Гамлете». Время наполняло этот мотив новым смыслом. Гамлет был и копилкой, и итогом, и стимулом.

У Гамлета ощущение одиночества парадоксально соединилось с ответственностью, с необходимостью отвечать. Чувство личной ответственности пронизывает творчество Высоцкого. Во весь рост оно встает в песнях о войне, не ослабляя силы, входит в темы вполне мирные, становится лейтмотивом всех лучших песен и стихов Высоцкого.

В Театре на Таганке всегда любили поэтов. Великим — посвящали спектакли, внимательно изучали. Павших — поднимали и ставили в ряд с живыми, забытых — вспоминали, современным — давали слово. И поэты, в свою очередь, любили этот театр. Атмосфера преданности поэзии и повседневного поэтического исполнительства была чревата тем, что и произошло.

Многих поэтов здесь любили, а один тут родился.

Вот, собственно, секрет творческой личности Высоцкого: поэт, рожденный театром.

Он быстро мужал как поэт, но, как это бывает в театре, больше замечали рост его актерской популярности. Его руки как бы и не притрагивались к перу — держали гитару. Мы не представляли себе Высоцкого за письменным столом — и ошибались. Именно за письменным столом, вне подмостков и микрофонов, он знал, что такое *ручной труд* поэта, кропотливейшая работа души, руки, слуха. Любая страничка его черновиков — тому подтверждение. Кто-то придумал термин «авторская песня», с такими песнями Высоцкий и колесил по стране. Некоторые (наиболее добрые) собраты по слову готовы были признать его «младшим братом». Но в итоге случилось примерно то, что в сказке случилось с братьями, младшего из которых звали Иванушкой. Или с тем младенцем, который однажды «на ножки поднялся, в дно головкой уперся», «вышиб дно и вышел вон».

Он не мог не выйти, потому что чувствовал свое призвание. Поистине тут было как у Цветаевой: «Мне ж призванье — как плеть!». Некоторый конфликт с театром был неизбежен.

Театр служит зрителю. И в этом свой порядок, свои законы. Высоцкий же был «чистого слога слуга» —

Ходу, думушки резвые, ходу!

Слово, строченьки милые, слово!

Театр его удерживал и сдерживал. Кони и ездок в его песнях постоянно менялись ролями — эти образы касаются многих драматических перемен в его судьбе.

Сейчас можно понять, однако, как много театр дал этому своему сыну в дороге.

Самое главное — он не задавил, не заглушил его поэтический голос, напротив, потребовал: пой! Придя в театр автором «дворовых» песен, Высоцкий стал художником-интеллигентом. (Не нашлось места ранее сказать о названном «низком» жанре. Мелодии и внутренняя раскрепощенность его пригодились Высоцкому, он все это использовал. Так Пушкину и всей русской поэзии пригодился опыт Баркова и песни каторжан. Высокая поэзия берет свое снизу, сверху, сбоку — отовсюду).

В театре поэтический дар Высоцкого шлифовался, как наждаком, Брехтом, Маяковским, Есениным, жестким репетиционным методом Любимова, средой, наконец. Можно было бы проследить влияние поэтики любимовского театра на поэзию Высоцкого. То, что для других иногда становилось вынужденной тяжестью (монтаж, ассоциативные сценические эпизоды, роли-крохи и т.д.), для Высоцкого было школой, необходимым для разбега пространством.

А теперь о том, что выделяло этого актера из актерской среды.

Как уже говорилось, он был прост, буквален. Я говорю не об отсутствии сложности в характере, а о том, что в нем не было двусмысленности и лицедейства, которые нередко проникают в актерскую душу. В театре умеют лихо давать пощечины — и звонко, и не больно. В этом эффектном и призрачном мире, где игра неотделима от правды, где постоянная возбужденность и порхающая нервная взвинченность подобны неизлечимому заиканию, где цинизм бывает обаятельным, а самая искренняя исповедь защищает себя притворством, — в этом мире Высоцкий был прост и нетеатрален.

Потому и люди любили его особенной любовью — он был своим (без всякой «свойскости»). Для многих, в разных слоях, домах, квартирах он стал родным. Хотелось, чтобы ему было хорошо.

Каким он был в жизни? Корректным. Закрытым. Сосредоточенным. Счастлив тот, кто видел нежного Высоцкого.

Он замечательно слушал. Об этом говорят все, это все запомнили. Он слушал без преувеличенного внимания и без всякого заискивания перед другим. Без нетерпеливого ожидания паузы, куда можно вставить: «А у меня», «А мне» и т.д. Он слушал так, что говорящий неосознанно начинал отбирать точные слова. Всем существом, всем телом он слушал своего режиссера, умел пропускать все лишнее, не относящееся к делу, — выхватывал самую суть.

Но, кроме идеального актерского слуха, он обладал большим. По его стихам и песням можно понять, что и как он слышал, какая была природа этого безошибочного и сверхчуткого слуха к жизни. Он вбирал в себя все звуки нашего бытия и быта, не знал никаких социальных предрассудков, никакой предвзятости. В его поэзии нет перегородок даже самых узаконенных — между жизнью и смертью. Здесь Высоцкий проявил такое поэтическое бесстрашие, что трудно найти аналогию.

Он постоянно играл с тем, с чем, как известно, не играют. В этом было многое — и преодоление страха, и сила, и вызов, и почти простодушное любопытство, и трезвое сознание неизбежного. Было яростное сопротивление тому, чтобы на каком-нибудь памятнике стерлись «азиатские скулы мои». Было желание, уйдя «из гранита всенародно», шутануть собравшиеся толпы куда подальше. Было предчувствие своего конца, но рядом и вместе, буквально вплотную, был юмор — и еще какой! Он будто заглянул туда, откуда не возвращаются, — и вернулся. И написал об этом так, что не знаешь, смеяться или плакать. Не было в этом отношении к смерти только одного — цинизма.

Слух Высоцкого одержимо демократичен в самом буквальном и подлинном смысле этого слова. Оттого и чужой речевой склад воссоздавался им художественно, но никогда не искажался. Поэт вбирал прихотливый строй живой речи не как забаву, которой можно кого-то посмешить при случае, а как выражение чужой души. Он внимательнейшим образом слушал те «сюжеты жизни», которые народный ум с такой точностью сворачивает в краткий

свиток байки, связывает в крепкий узел анекдота, хранит драгоценным лоскутком поговорки.

К народной песне Высоцкий прислушивался, любовно на нее поглядывал. Внимательнейшим образом он присматривался к характеру ее исполнения, который сегодня почти ушел в прошлое. «В песне все должно быть естественно, легко, кратко, трогательно, страстно, игриво и ясно, безо всякого умничества», — говорил о песне торжественный и умный Державин, будто отдыхая от всяческих од и торжеств. Известный знаток песни Н.М. Лопатин писал: «Народный певец сказывает песню, то есть столько же ее поет, сколько говорит». Это — в прошлых веках. А в нынешнем, рядом с нами, всем этим владел Высоцкий. Сам владел — и нам отдавал, а мы все никак не могли взять в толк, что встретились не в селе, а в городе с типом народного певца-поэта и его судьбой. Думали, такого уже не бывает. Бывает, оказывается.

Современные средства массовой коммуникации вырабатывают язык обезличенный, информационно-компактный, проделывая таким образом работу над нашей речью, сознанием и способами общения.

Тексты Высоцкого противостоят мертвящей технизации. Они смеются над нею. Живой язык народа способен многое осилить, слава богу. В нем слова тяготеют друг к другу по душевной потребности, а не по законам формулы. В языке сама его нескладность, несимметричность, негладкость — признак жизни. Со всякими формулами песня Высоцкого поступает на свой лад — она включает их в себя методом брехтовского отстранения. Она смотрит на них со стороны и указывает им (и нам!) их действительное в нашей жизни место. А живая человеческая поэтическая речь движется своим чередом. И в ее непредвиденном и неукротимом движении знатокам устного слова еще предстоит разбираться.

Мы много рассуждаем сегодня о скоростях века, не замечая иногда, что на откуп этим скоростям отдаем что-то, что не подлежит ус-

корению. Нельзя быстрее любить, быстрее надеяться, быстрее рожать детей, быстрее страдать.

Высоцкий-человек многому в современных ритмах подчинился. Он торопился жить — выступать, ездить, зарабатывать деньги и тратить их, менять маршруты и площадки. Он не успевал отодрать от себя и своей славы тех, кто к этому прилипал, буквально вшивался, заполняя собственную душевную пустоту, а иногда заодно и бумажник. «Сердце дергается, словно не во мне», — но оно дергалось в нем, все сильнее, сильнее и уже с перебойями. Иногда это биение пугающе звучало в голосе и в бешеных аккордах гитары. А в стихи вступал конфликт человека с отпущенным сроком. Все, что в песнях Высоцкого о скоростях, — это о нем самом, от лица кого бы ни шел рассказ — всадника, его лошади, легчика, его самолета, бегуна или автомобилиста.

При всем этом поэзия Высоцкого совсем лишена суетливости. Суета — это подчинение необязательному. Была спешка и необязательность в первых песнях, сочиненных как бы на ходу или «для компании». В любой зрелой песне видно другое, о каких бы скоростях ни шла речь и в каком бы ритме песня ни исполнялась. Кони могут мчаться, не трогая копытами земли, но Высоцкий-поэт не торопится и проявляет почти пугающую зоркость ко всему, что на дороге. В его песнях все летело и мчалось, но как стихотворец он шел пружинистым и легким шагом, отмечая все вехи (в себе и вокруг), все приметы, которые лягут в песню и построят ее изнутри.

Существует такое понятие — судьба. Оно не вполне совпадает с представлением о реальной жизни человека. Гамлет перед смертью говорит: «Дальнейшее — молчанье», — но просит друга рассказать о нем всю правду тем, кто остался. Жизнь человека, таким образом, не кончается; ей предстоит еще раз возникнуть, раскрыть свой смысл, свою связь с жизнью других и с тем, что было неизбежно. Ей еще предстоит раскрыться судьбой.

Жизнь Высоцкого кончилась. Но судьба, которая шире и больше его жизни, только еще разворачивается. Размышляя о ней, мы оглядываемся не назад, но вокруг, смотрим не на одного человека, а на многих и на самих себя. И, как сказал однажды А.Блок, «не лучше ли для поэта такая память, чем том критических статей и мраморный памятник?».

Аврора, 1981, № 8

ТЕАТР АРБУЗОВА

Есть драматурги «от литературы». Только за письменным столом они испытывают радость и чувство творческой свободы. Их отношения с театром (волей-неволей они приносят туда пьесу) представляют собой достаточно нервный союз, в котором обе стороны испытывают постоянное недовольство, ревность и тягостную зависимость друг от друга. Театр упрекает автора в незнании условий сцены, писатель отстаивает свои писательские права, болезненно переживая несоответствие того, что воспроизводится на подмостках, его авторским замыслам. В конце концов все кончается премьерой, и, пережив успех или неуспех, автор возвращается к своему столу, радуясь наступившему освобождению. Проходит, однако, год или полгода, и он снова занимает свое место на диванчике у кабинета завлита. И снова театр винит его в недостаточном знании сцены, и снова писатель отстаивает свои права. Бывает, устав от всего этого и набравшись однажды решимости, писатель уходит в прозу или, скажем, в кино.

Есть и другой тип драматургов, на свой лад конфликтующих с театром. Их литературное дарование очевидно и уважаемо, но в своем объеме (вернее — качестве) как бы не соответствует двери, которая ведет на сцену. Больше оно, выше или вообще другой формы, но неизбежно сгущается о косяк театральной двери — что-то в нем оказывается необязательным для сцены. В ином, чисто литературном, контексте это «что-то» может быть ценным, — например, эрудиция автора или достоинства повествовательной ткани. Но театр жесток к некоторым авторским достоинствам — он их или преобразует до неузнаваемости, или вообще с ними не считается.

Арбузов ни к первому, ни ко второму типу драматургов не принадлежит. У него свое и совершенно особое место в литературе, имеющей особое предназначение — не прямо к читателю она обращена, но к тому читателю, который стал зрителем.

Арбузов — драматург от театра и скорее в литературе представляет от театральных деятелей, чем в театре защищает интересы литературы. У него с театром и отношения, и связи, и конфликты иные. Он тоже иногда упрямо отстаивает перед театром свое слово как слово литературное, но это упрямство опытного театрального профессионала, не только написавшего какой-то текст, но мысленно этот текст сто раз проигравшего в самых разных сценических вариантах. Реплика ли, ситуация ли, но в арбузовской пьесе это — уже сделанный автором определенный сценический выбор, имеющий множество опять же профессиональных доводов. При всем том его иногда упрекают в «литературности». Парадоксально, но этот упрек имеет свои основания, о которых чуть позже.

Долгая и богатая писательская жизнь, кажется, дала Арбузову возможность узнать и получить все, что может знать и получить человек, пишущий для театра. Он знает, что такое успех и что такое провал, что означает для автора по тем или иным причинам невыпущенный спектакль (а это как неродившийся ребенок), что такое обидная критическая статья, ссора с режиссером, ожидающий непременно развлечения зритель. И все равно театр, который для большинства писателей является пугалом, категорией мучительной и изнуряющей, лишенной ореола романтики, для Арбузова сохраняет романтику и привлекательность.

Арбузов в театре — у себя дома.

Ему удобно за режиссерским столом, где горит маленькая лампочка, в темноте зрительного зала и за кулисами. Он бродит по театральному зданию, как Карлсон по своим крышам в сказке, ко всему полный живого любопытства. Он изучает и рассматривает это здание, никогда не уставая и не теряя к нему интереса. Ему тут хорошо. А что до диванчика, на котором сидишь, чувствуя собственное бессилие, то пусть на этом диванчике сидят другие. Арбузов, во всяком случае, много раз восставал против такого сидения, звал братьев-писателей за кулисы, внутрь театральной работы. Они не пошли — ну что ж, это их дело. Каждому — свое. Однаж-

ды мне пришлось увидеть Арбузова буквально на пороге совсем необычного театра. Студия молодых драматургов, которой он руководит, чуть было не добилась своего театрального помещения. Мерещился «Театр молодого драматурга», нечто совершенно новое, способное подтолкнуть вперед нашу театральную жизнь. Это был фантастически прекрасный подвал! В меру запущенный, в меру холодный, он так легко поддавался всем нашим фантазиям — о спектаклях невиданно интимных и о тех, которые начинаются с вешалки, о моноспектаклях и о камерной публицистике, о чем уютно. Арбузов расхаживал по этому подвалу, плохо скрывая азарт. Не только пьесы молодых, но собственные, прежние или еще не написанные, явно уже звучали в его воображении...

Не литература и не ход ее развития (какое бы влияние он ни оказывал на сценическое искусство), а театр — со времени Шекспира и Мольера — рождает таких писателей. Нужды этого театра, существенные или временные, его культурный уровень, новизна или, напротив, устарелость его приемов, средств, техники — словом, то, что называется спецификой театра, формирует таких авторов, достойных и этого уровня, и этих потребностей.

Общий уровень современного ему театра Арбузов отражает, может быть, как никто. Он его не взрывает, не вступает с ним в кровавую борьбу, не паникует, что отстал, а если думает, что опередил, — заблуждается. Он этот общий уровень аккумулирует и создает. Ошибкой было бы думать, что на это при почти пятидесятилетнем профессиональном опыте не надо особых усилий.

Он служит театру преданно, зависит от него — без мучительств, согласно своему убеждению, что любить театр — значит любить не только его достоинства, но в какой-то мере и его недостатки. Разумеется, в какой-то мере. От того, что можно назвать «недостатками нашего театра», Арбузов страдал не меньше других, но они не отвратили его от театра, — это говорит лишь о силе любви, но не о мизерности недостатков. Однажды Арбузова спросили, как писать отрицательных героев. Он ответил: «Я не на-

писал ни одного отрицательного персонажа. Несколько раз соби-
рался сделать это, думал: вот, наконец, напишу, но, как только я
начинал его понимать, я прощал ему его грехи, а прощенный, он
переставал быть отрицательным... В новой пьесе я решительно
начал с того, что главный персонаж у меня весьма несимпати-
чен... Но прошло время — и снова та же история! И все потому,
что я понял, почему он стал отрицательным».

С театром у Арбузова, «та же история». Тот, кто усмотрит в
этом долю наивности, не ошибется. Мир театра требует иногда та-
кой наивности, во всяком случае оберегает и любит тех, кому она
присуща, кто ее в себе и в этом мире не презирует. Не надо ду-
мать, что Арбузов проявляет к театру какую-то специальную бе-
режность, просто он сам — дитя этого театра, театр — его дом, а
дома, как говорится, и солома едома. В самом Арбузове живет та
мера наивности и трезвости, искусственности и простоты, мудро-
сти и легкомыслия, выдумки и правды, которая театру нужна. У
них общая природа.

Бывают драматурги — преобразователи, реформаторы. Они
врываються в мир театра, недовольные им, неудовлетворенные,
они агрессивны, и при условии таланта от их протеста и преобра-
зований что-то меняется в облике театра и его направлении.

Отношение Арбузова к театру лишено волюнтаризма. При
всех встрясках и осложнениях их отношения являют собой дли-
тельную и взаимную любовь, союз, основанный на взаимопони-
мании и потребности друг в друге. Арбузов нужен театру, театр
нужен Арбузову. Невозможно представить себе момент, когда наш
театр отказался бы от пьес этого драматурга. Точно так же нереа-
лен уход Арбузова в прозу или в кинематограф.

И биография его театральна. Он начинал актером, был и ре-
жиссером, а первую пьесу написал, как сам говорит, «по причи-
нам несколько случайного характера». Но это не тот довольно рас-
пространенный случай, когда человек приходит в драматургию
из актеров-неудачников или неудачников-режиссеров, надолго со-

храня соответствующее отношение к этим профессиям. В Арбузове его актерское и режиссерское прошлое не дало подобных неприятных ростков. Он менял театральные занятия без травм, как бы совершая увлекательное путешествие по одной стране.

К профессии режиссера у него установился острый и требовательный интерес, без примеси зависти, но с постоянным, несколько наивным желанием вмешаться. Случаев такого вмешательства я, впрочем, не знаю. Правда, однажды он очень резко запротестовал против выпуска собственного спектакля. А когда спектакль все-таки был выпущен, стало ясно, насколько прав был Арбузов. Пьеса, на которую он имел основания рассчитывать, провалилась. Автор протестовал против режиссерской непрофессиональности. Не против какого-то чуждого ему решения, но против того, что этого решения не было вообще.

А актеров этот драматург нежно любит — любит всяких: больших и маленьких, столичных и провинциальных, любит результат актерского труда и все сложности его процесса. Следит за актерскими судьбами, знает, что такая-то актриса не сыграла своего «главного», учитывает это и верит, верит. Многие актеры, не будучи знакомы с Арбузовым, даже не подозревают, насколько он их знает, в них верит и для них пишет.

Он был актером, режиссером, стал драматургом. Но по натуре он прежде всего зритель. Человек смотрящий, в высшей степени наделенный таким качеством, как любопытство. Я думаю, что это спасало его во многих случаях. То, что иных травмирует, у него — иногда кажется — способно вызвать лишь живой интерес. Впрочем, может, это только кажется.

Он совершенно не умеет жить взаперти. Театры, спорт, консерватория, путешествия, премьеры в других городах, бесконечные гастролы — все он смотрит и впитывает, от всего получает удовольствие. Это для него не праздная суета и никак не пустое времяпрепровождение. То, что других поглощает, Арбузовым поглощается. Сам зритель, он и психологию театральных зрителей

чувствует очень точно и ориентируется на нее уверенно. Для иных драматургов зритель — оппонент, которого надо во что бы то ни стало одолеть в споре. Или — субъект, подлежащий перевоспитанию. Или во всяком случае — загадка, источник возможных неприятных неожиданностей. Для Арбузова зритель — союзник, предмет постоянного и пристального дружеского наблюдения. Он к этому зрителю не подлаживается, но почти интуитивно настраивается на его волну.

Я говорю «почти интуитивно», потому что действительно трудно определить, где тут расчет, а где — бессознательное. Или интуиция развита в высшей степени, или расчет точен, но факт остается фактом: не только наш массовый зритель знает и понимает Арбузова, но и зарубежный, далекий и для нас, в общем, таинственный. (Успех арбузовских пьес за рубежом требует, вероятно, отдельного социологического рассмотрения. Это своеобразный феномен международного контакта. Кто-то пошутил, что Арбузова не ставили только в Антарктиде. Сезон 1976/77 года в Англии, скажем, был назван «арбузовским». «Мой бедный Марат» в этой стране игрался тридцатью разными театрами. В бристольском театре «Олд Вик» были показаны одновременно три премьеры: «Сказки Старого Арбата», «Вечерний свет», «Мой бедный Марат». Королевский Шекспировский театр впервые принял к постановке советскую пьесу — это была «Старомодная комедия». Пьесу выбрала к своему 50-летнему творческому юбилею крупнейшая английская актриса Пегги Эшкрофт и потом получила премию за лучшую роль года. И так далее, и так далее. Что видит, что понимает английский или японский зритель в этих пьесах? Вот краткий, но выразительный ответ рецензента газеты «Уэстерн мейл»: «Тема любовного треугольника и в самом деле может быть общечеловеческой. Но ее разрешение донесло до нас ощущение совсем несхожей системы ценностей и представлений по сравнению с теми, с которыми мы живем повседневно». «Любовный треугольник» — видимость обычного, сходного. «Несхожая система ценностей» — открытие, к которому как по мосткам английский зритель идет через видимое сходство.)

Театр в понимании Арбузова — «живой диалог актера со зрителем». В этом диалоге сам Арбузов принимает на себя самые разнообразные роли. Он не может остаться, как и полагается автору, в стороне. Его так тянет на сцену, что иногда он едва успевал прикрыть собственную физиономию маской какого-нибудь «ведущего» или поручить свои слова участнику «хора».

Сегодня формальную потребность в таких приемах автор, кажется, исчерпал, да и многочисленные подражатели отбили к ним вкус. В пьесах последних лет «авторское» ушло вглубь, часть — в интонационно-речевую систему, целостную и единую. В «Сказках Старого Арбата», «Старомодной комедии», «Моем загляденье», «Жестоких играх» драматург по-новому проявил заботу о языке — его занимает не индивидуализация речи персонажей, но индивидуальность речевой мелодии пьесы в целом. Иногда эта «музыка» пьесы буквально слышна: «В этом милом старом доме» — наглядный тому пример. Про такую весьма для меня загадочную пьесу, как «Мое загляденье», кто-то из режиссеров остроумно заметил, что ее персонажи должны не разговаривать, а петь, — доведенный до предела прием «условного» характера толкает к условному же (опять — музыкальному!) приему исполнения. (К сожалению, наши театры довольно грубовато, иллюстративно толкуют музыкальный строй арбузовских пьес. Тут дело не в музыкальном сопровождении, но в музыкальности построения и звучания.)

Если театр — это диалог актера со зрителем, то арбузовские пьесы всегда пишутся с учетом той реплики в диалоге, которую беззвучно произносит зритель. Вы всегда, даже при чтении, слышите эту реплику, понимаете молчание, предугадываете слезы или смех. В этом некоторая «рационалистичность» его в общем-то эмоционального театра — в точном авторском расчете на реакцию. Какой-либо иной рационализм Арбузову не свойствен, а если возникает, то сразу обнаруживает свою заемность, чужеродность. К счастью, такое бывает не часто.

При всей своей кажущейся простоте театр Арбузова не прост, — во всяком случае, там, где соприкасается с истинной поэтичностью. Арбузов — поэт театра, а не только мастер, знающий секреты ремесла. Его пьесы представляют сплав того и другого, но редко какая из них обходится без искры поэзии. На сценах, увы, чаще бывает наглядно представлена именно ремесленная сторона этой драматургии — понять и передать поэзию всегда труднее. Скажем, сколько найдено было толкований «хору» в «Городе на заре» и особенно в «Иркутской истории». Сколько в этих толкованиях было театральщины, и как редко возникал тот синтез поэзии, театра и, если можно так сказать, «камерной публицистики», к которому упорно зовет Арбузов.

Вообще, если внимательно прислушаться, этот автор все время куда-то зовет, чего-то от театра ждет. Чего?! Что еще нужно человеку, пьесы которого идут едва ли не во всех городах страны и буквально по всему миру?

Я думаю, тут у Арбузова, как в любви, непреходящая жажда взаимопонимания.

Его призывы иногда непонятны, кажутся утопией или чудачеством. То с упрямством консерватора он защищает жанр мелодрамы, то требует, чтобы драматургам дали право быть художественными руководителями коллективов, то утверждает, что вне студийности не может быть искусства. А то вдруг поднимает на щит «актерский» театр прошлого и отвергает режиссуру, хотя всем понятно, что его собственные пьесы без умной и тонкой режиссуры на сцене невысказаны.

Так, вдруг им было высказано требование: решительно переосмотреть режиссерский язык нашего театра, ибо этот язык в последнее время наглядно оскудел. «Я назвал бы свою статью по этому поводу «Нищета мизансцены», — сказал Арбузов на солидном творческом собрании. Присутствующие улыбнулись его горячности. Но соприкосновение с практикой сегодняшнего театра показывает, что Арбузов прав.

Все это есть не что иное, как выражение природы творческого человека, навсегда связавшего жизнь с театром и потому страстно желающего видеть этот театр прекрасным, свободным и истинно художественным. А может быть, это тоска по тому театру автора, о котором как об идеале говорил когда-то Немирович-Данченко.

...Было в жизни Арбузова счастливое время, которое многое определило в его мечтах и взглядах. Не будь того времени, можно было бы посчитать его утопистом. Но факт существования «арбузовской студии» из истории театра не выкинешь.

В 1938 году группой энтузиастов овладела идея создания молодежного театра, который выразил бы мысли и надежды их поколения. В самой идее не было ничего исключительного, она продолжала и восстанавливала прекрасную традицию начала 20-х годов, давшую жизнь большинству наших театров. Новым был лишь принцип коллективного, импровизационного создания пьесы — пьеса и спектакль «Город на заре» рождались одновременно, фантазией и усилиями многих. «То, на что мы набрали случайно, оказывалось величайшим кладом, который сам давался в руки. Перед нами возникал совершенно новый тип актера-гражданина. Нет, это был не послушный исполнитель чужих мыслей, замыслов, идей, на смену ему пришел новый актер — исполнитель и автор одновременно...» Театр был создан, публика завоевана, перспективы маячили самые заманчивые. Но началась война. Студия прекратила свое существование. И когда Арбузов вспоминает об этом или говорит о студийности как о художественном принципе — это не просто лирика. В «Годах странствий» есть персонажи Лаврухин и Ольга. Объясняя их отношения, Арбузов как-то сказал: «Он не забудет ее до смерти, ибо она лучшая часть его молодости... Память о ней и будет тем светом, который озарит его последние годы». Так вот «арбузовская студия» — это не только «лучшая часть его молодости». Это реальный факт нашей истории, реальная плодотворность многих театральных «утопий» Арбузова. Кстати, к вопросу о реальных плодах — из «арбузовской

студии», как известно, вышли многие наши талантливые театральные деятели. Помимо того, из нее вышло много хороших людей — факт для искусства немаловажный.

Возможно, утопией был «Театр молодого драматурга». Но не по вине Арбузова и не по его ошибке. Просто, как он верно сказал, «мы с вами оказались плохими администраторами». Между тем идею подхватили в Ленинграде, нашли ей свои формы, и из Ленинграда вскоре зазвучали новые авторские имена. Участники нашей, московской «Мастерской», полагаю, не забудут, что в период организации необычного студийного театра самым бодрым, самым верящим и самым наивным среди молодых был Арбузов. Должны они запомнить и другое. Каждому из тех, кто сегодня уже принят в Союз писателей, пробился на сцену и признан, Арбузов помог своим авторитетом, убежденностью, верой. Иногда он явно преувеличивал дарование какого-либо студийца, но в ответ это дарование тянулось выше, росло. Маститый автор добивался у театров внимания к молодым, уговаривал, рекомендовал, называл одни и те же имена, приучал к ним — и имена сегодня известны. Дух студийности, мне кажется, недолговечен по природе. Он исчезает в присутствии любого прагматизма. Но театральный человек, не испытывавший на себе прелести студийности, как-то беднее человечески. Будто он никогда не влюблялся.

Вернемся, однако, к театру самого Арбузова. Есть в нем еще многие примечательные черты.

Например, сам автор открыто признается, что часто пишет роли «на актеров», как писали в старину. Драматурги создают характеры, поверяя их жизнью. Арбузов создает еще и роли, то есть характеры, выверенные театральной условностью.

Роль — это некая модель человека, которая обретает плоть и кровь только в свете лампы. Между репликами — пустота, подразумевающая некую жизнь, тоже не вполне реальную, но с реальной постоянно соприкасающуюся. Роль в кино — совсем другая специфика, иные приемы, и Арбузов отказывается их изучать. Но

секрет создания театральной роли он знает в совершенстве. В актерских кругах есть термин «выигрышная роль». У Арбузова большинство ролей выигрышны, то есть написаны в расчете на активное актерское соучастие. В его ролях есть «манок», нечто, приманивающее к себе чужое творчество. Он пишет роли «на актеров», но подразумевает и обязательную активность режиссера. Например, в пьесе «Жестокие игры» на сцене присутствует «пожилой человек неказистого вида» — он исчезает незаметно, появляется постоянно — сидит неподвижно, в пальто, не сняв кепки. В чужой московской квартире постоянно сидит слесарь Константинов, отец паренька по имени Терентий. О том, почему он как на привязи ходит за сыном и чего-то ждет, мы узнаем только в середине второго действия, ибо Константинов больше молчит и в событиях как бы не участвует. Но, узнав, уже нельзя эти события представить без Константинова и его горемычной отцовской судьбы. В пьесе Константинов — фон, необходимый аргумент и — роль. Как говорят в театре, есть что играть. Еще важнее, как с этой ролью распорядится режиссер уже в контексте всего спектакля.

Арбузов никогда не отступал от своих прав сугубо театрально-го писателя. Напротив, как теперь ясно, благодаря пониманию этих прав он и добился многого. В самых «бытовых» его пьесах всегда есть нечто, добавленное к бытовой истории, предполагающее какой-то необычный ее поворот, эффектное ее освещение. Он очень наблюдательный писатель. Но даже его наблюдательность особого рода. Он и в жизни видит и отбирает театральное. Театр тут как своеобразный фильтр — вне поля зрения художника остается то, что к театру, на его взгляд, не имеет касательства. «Виденное в жизни, когда оно тебя потрясает, обязательно должно тебя, драматурга, одновременно взволновать и как возможность выражения этого в театре, именно в театре» — интересное признание профессионала, у которого даже восприятие жизни соответствующим образом устроено и натренировано. Не стоит, вероятно, делать жестокий вывод о некоторой вторичности

жизненного в театре Арбузова, хотя такой вывод и напрашивается. Но стоит, вероятно, признать, что этому театру никогда не грозил тот взрыв изнутри от новизны жизненного, которым отмечен, скажем, театр раннего Погодина. Арбузов не случайно так настойчиво относится к ранней погодинской драме, отказываясь видеть в ее «взъерошенности» новизну. С несвойственной ему строгостью он приписывает незнанию Погодиным «законов драмы» значение чуть ли не роковое — для судеб его, погодинских, пьес. Не будем углубляться в этот спор. Намек на него, думается, тоже что-то проясняет в природе арбузовского театра.

Герои Арбузова ведут себя в пьесах «как в жизни», всегда помня притом, что истинную свою жизнь им предстоит обрести на подмостках.

Они знают многое такое, чего не знают про себя герои романа или повести, — то, например, что им нельзя говорить вялыми, невразумительными словами, даже если вялость в их натуре; нельзя в бездействии мозолить глаза зрителям: надо вовремя прийти, вовремя уйти, вовремя сказать что-то под занавес. Они знают, что и поэтичность, и «непредвиденность» зрелища в конечном счете сложатся из этих строго обдуманых и рассчитанных входов, уходов и реплик. Они знают, что им, из-за кулис появляющимся, в кулисы уходящим, не только позволено, но даже необходимо иногда совершать действия, которые противоречат достоверности. И они совершают эти «недостоверные» действия и поступки, словно понимая, что правда и поэзия на сцене возникают согласно особой театральной логике. На самом деле, конечно, все это знает за них один человек — автор пьесы. Чтобы дополнить некоторыми штрихами портрет такого писателя, как Арбузов, позволю себе привести строки из одного его письма режиссеру. Это было в момент создания автором (и одновременно репетиций) пьесы «Мой бедный Марат».

«...Два акта, которые я со свойственным мне легкомыслием отправил Вам, сокращались и переписывались. Мне кажется, что

сейчас они в норме — надежны и полны внутреннего действия. Операцию эту удалось провести потому, что они отлежались и стали мне видимы. Вот почему я не пришла Вам третий акт — пусть полежит хотя бы до сентября. Попробую забыть его. А с будущей недели примусь за прозу для «Марата» — некоторые моноложки сокращу, некоторые напишу заново. Они должны быть предельно краткими и освещать события с неожиданных точек зрения; они как бы размышления и воспоминания автора, но существующие не в пьесе, а рядом с ней. Ведь все равно паузы между сценами необходимы — невозможно, то есть — немusыкально, играть все подряд. Времени это не займет — ведь хоть самую минимальность предметов, но переставлять надо... А изменения в костюме актеров, в их прическе и прочих мелочах? Хотя бы полторы минуты на это надо! Я думал о маленьких музыкальных эпизодах — антрактах (скажем, дуэт флейты и фортепьяно), но наша недисциплинированная публика поднимет шум — и дыхание спектакля прервется... Нет, лучше текст! Он даст возможность для возникновения нужных ассоциаций, раздвинет временные рамки, позволит умолчать кое о чем героям и, наконец, даст хотя бы секундный отдых зрителям от актеров — а для музыкальности целого это немаловажно...»

В данном случае не имеет значения, что от «авторских» монологов автор отказался. Интересен сам характер мышления писателя, мир которого — театр.

Так что ошибкой было бы причислять Арбузова к ряду «бытовых» драматургов, что бы сам он ни говорил об «актерском» театре прошлого и что бы ни писалось о чеховских традициях в его творчестве. Напрасно режиссеры не обращают внимания на то, в каком преображенном виде предстает «бытовое» в его пьесах, напрасно критики стараются увидеть там «верность жизни» в прямом и буквальном смысле слова.

Отвечать на требования, предъявляемые к театру такого (бытового) характера, Арбузов не может. С него совсем другой спрос.

Он был и остается театральным поэтом, фантазером и выдумщиком. Но (и это не менее важно) свои театральные выдумки он творит на основе самой что ни на есть реальной жизни, очень чуткий к изменчивости этой жизни, ее постоянному движению.

* * *

Как определить то, что называется главной темой или главными мотивами его творчества? Критические статьи об Арбузове (за редким исключением) тут не в помощь. Пожалуй, они помогают понять лишь одно — удачна пьеса или нет. Все лучшие арбузовские пьесы, как правило, вызывали яростные споры и сопротивление критики, все худшие сопровождалась вялыми похвалами. Никто, кажется, не спорил о «Европейской хронике», не спорил о «Ночной исповеди». Зато «Таня», «Годы странствий», «Иркутская история», «Мой бедный Марат», «Счастливые дни несчастливого человека» стали поводом для самых разноречивых суждений.

Еще одна закономерность — со временем споры стихали, каждая из этих пьес занимала свое прочное место в театральном ряду. К арбузовским мыслям и героям привыкали — вплоть до новой пьесы. На удивление похожими при этом были обвинения — с годами менялись лишь имена критиков. Ушло в прошлое время, когда в «Тане» видели «безыдейность», «мещанские вкусы», «оторванность от большой жизни», но «Годы странствий» спустя двадцать лет вызвали упреки в «воспевании индивидуализма», «отсутствии авторского приговора» и т.д. Только-только было по достоинству оценено это произведение, поломавшее многие схемы, как «Мой бедный Марат» тоже получил упрек и в «пессимизме», и, конечно же, в «отсутствии приговора незначительным людям». В «Счастливых днях несчастливого человека» Арбузов не отступил от себя, от своей темы. Это одно из самых лучших арбузовских созданий вяло поругали, невнятно похвалили, в театрах толком не прочитали. А сегодня не раз приходилось слышать от режиссеров: какая интересная была пьеса! Не вернуться ли к ней? Чтобы почувство-

вать «тему» Арбузова, лучше не читать критических статей о нем, а внимательно перечитать его пьесы — одну за другой. Произойдет нечто интересное. Улыбку вызовет искусственность некоторых построений. Наивным покажется умилительно влюбленное состояние, не покидающее автора на первых порах. Очевидным станет то, например, что путь «Европейской хроники» Арбузову противопоказан: не его дело — описывать «западную жизнь». Еще раз обнаружит себя та слабость писателя, которую определяют словом «морализаторство», и та, что считают сентиментальностью. И еще многое станет ясно, потому что время неизбежно меняет отношение к тем или иным вещам. Но вы закроете книгу — и почувствуете себя в удивительном хороводе людей, лиц, судеб. Хотите вы или нет, они еще долго будут сопровождать вас. И вы подстроитесь к этому хороводу, к этой веренице, впереди которой будет какой-нибудь Антон, веселый комсомольский секретарь-затейник из пьесы о метростроевцах: «В твоей жизни тебя ждет дальняя дорога...»

А то, что очень важно автору, что не перестает беспокоить его вот уже сколько лет, вы почувствуете неожиданно, когда в этом многолюдном и пестром хороводе, идущем под звуки труб, гитар и барабанов, в разноголосице молодежных песен 30-х годов, трогательных напевов и праздничных маршей, звучащих в репродукторах, вдруг послышится одна тревожная нота. Она совсем не прозвучит в комедии «Шестеро любимых», но в «Дальней дороге», когда в компании неутомимо бодрых ребят-метростроевцев появится девушка по имени Лиля Брегман, вдруг возникнет этот неожиданный, беспокойный мотив.

Будет не очень понятно, в чем тут тревога, как не было это чувство до конца понятно самому автору, когда он в 1936 году писал пьесу. (Хорошо, что в 1947-м, переделав «Дальнюю дорогу», он ничего не усилил и не прояснил в этом мотиве, оставил так, как услышал тогда). В бодрую лирическую комедию, где даже авария в шахте окрашена ореолом романтики, ибо выявляет лишь

милые характеры и любовные недоразумения, — в эту комедию вместе с образом Лили Брегман вошел мотив какого-то душевного беспорядка, раздора человека с собой и окружающими. Легко достижимая гармония была нарушена. Еще заметное это нарушение много значило для драматурга — он словно почувствовал свою человеческую ответственность за это неблагополучие.

Правда, в «Дальней дороге» все кончилось быстро и хорошо, как полагается в комедии. Лиля Брегман (стоило ей принять решение и примчаться на последнем трамвае в Сокольники, в комсомольское общежитие) сразу «стала сильная», «поверила в себя, в свои руки» и т.п. Арбузов признался как-то, что к этой машинистке из шахтоуправления испытал впервые «странное чувство» — глубоко личную заинтересованность в ее судьбе. Но потом допустил ошибку — стал ее жалеть. «Мне хотелось облегчить ей жизнь, чтобы для нее все было легче. Я стал оберегать ее от всяческих несчастий, я стал ей помогать...». И помог. Последний трамвай в Сокольниках увез тогда вместе с мокрым платочком, забытым на скамье, все Лилины беды.

Со временем писатель понял, что такие волшебные трамваи — все же только плод его фантазии, его собственного активного желания помочь, спасти, предостеречь. Понял, но остался верным этому желанию. А Лиля Брегман осталась в памяти не счастливым финалом своей истории, а началом ее, когда человек, ощутив свое одиночество, думает вдруг: «Неужели это конец?» — и, не совсем понимая, что и куда его ведет, начинает искать выход.

Прошли годы, и Арбузов написал другую пьесу о той же «машинистке из шахтоуправления». Но теперь он сделал ее главной героиней, снизил по должности до кассирши в продмаге и рассказал о еще большей сумятице в человеческой душе и характере. По существу, «Иркутская история» была как бы завершением не то чтобы темы, но одного из любимых Арбузовым мотивов. Он опять следил, как выкарабкивается человек из одиночества, из душевного тупика, и опять, не стерпев, кидался ему помогать. В

«Жестоких играх» он затеял несколько неожиданный для себя довольно резкий разговор о «сиротстве» молодых, чьи родители больны весьма современными болезнями — от длительных зарубежных командировок до алкоголизма и примитивной жестокости. Это рвет естественные связи, загоняет в душевные тупики и отцов, и детей — Арбузов воссоздает довольно горестную картину. Но к финалу, не выдержав меры в сочувствии, бросается налаживать связи и союзы, мобилизует для этого знакомую новогоднюю атмосферу, в которой так мило и естественно живет надежда. А кто-то «надевает пальто» и уходит: «С бульвара на это окно погляжу. Елку увижу, свечи горят — как в детстве». Двое остаются.

Многие пьесы Арбузова интереснее в первой своей половине, когда в душах героев нелады, и слабее во второй, когда автор прилагает все силы и всю свою (вполне искреннюю) веру, чтобы эти нелады поправить. На мой взгляд, наиболее мудрый и сдержанный в этом смысле финал в «Марате». Финал-вопрос. Автор как бы говорит: «Это не конец, это только первый намек на гармонию, а самое трудное впереди. Как одолеть эти грядущие трудности, я и сам не знаю». Та же интонация и в финальной сцене в «Годах странствий», но там все-таки что-то подпорчено излишней наглядностью урока, извлекаемого автором из характера Ведерникова.

Более чем нагляден урок человеческой судьбы в «Выборе» — в эпилоге этот урок доведен прямо-таки до скульптурной наглядности в самом буквальном смысле. В городском саду у памятника самоотверженному ученому по фамилии Двойников появляется другой Двойников, с маленькой дочкой, которой пытается объяснить словами то, что в пьесе разработано и тонко, и сложно и ни в какой наглядной символике, на мой взгляд, не нуждается. Но Арбузов верит: нуждается — и пишет символический эпилог.

Так или иначе, здесь в «неблагополучных» судьбах, исследуемых драматургом, заключено, мне кажется, что-то близкое тому, что можно назвать основным мотивом его творчества. Едва ли не первым он ввел такой мотив в нашу драматургию («Таней» преж-

де всего), отстоял и многому противопоставил. О «Тане» говорили когда-то ее противниками, что она противостоит идейной драматургии. На самом деле пьесы Арбузова, и «Таня» в том числе, органически примыкали к кругу наиболее содержательных современных пьес, расширяя и обогащая его.

Арбузов всегда стоял на своем: человек должен находиться не только в центре драмы, но и в центре внимания и любви писателя. Судьба каждого человека, даже самого незаметного, имеет право на внимание искусства, она так или иначе связана с судьбами эпохи, и задача художника — раскрыть эту связь. Жизнь сложна, разнообразна и требует такого же разнообразия от нашего демократического по своему складу искусства. Тем более что зритель в театре психологически не может посчитать свою собственную жизнь «недостойной» по каким-то там отвлеченным причинам. Она у него одна, он проживает ее, падая, ушибаясь, снова вставая, и в театре неизбежно ищет связи этой своей жизни с тем, что происходит на сцене. Надо ответить его желанию, а не противоречить ему.

Эти общепринятые положения вовсе не всегда были общепринятыми. Не стоит такое забывать. Во всяком случае роль арбузовской «Тани», воинствующую (при всей скромности) роль, нельзя оценить сполна, не учитывая времени, когда пьеса создавалась.

Сфера чувств всегда была и будет самой сложной и самой хрупкой из всех сфер познания. В «Тане» Арбузов коснулся именно ее — тогда, когда и в жизни, и в искусстве она не была в почете. Сейчас «Таню» меньше всего читаешь как назидательную историю о том, что труд облагораживает человека и помогает ему найти «место в жизни», хотя мысль эта, равно банальная и мудрая, в пьесе, несомненно, присутствует. Действительно облагораживает, действительно помогает. Но теперь мы знаем более сложные аспекты той же мысли.

Сегодня это исключает «поучительное» воздействие «Тани». Сила «Тани» не в морали, а в характере. В удивительном женском характере, каким-то чудом созданном самыми простыми, на удив-

ление простыми средствами. Пожалуй, нигде больше Арбузов не достигал такой степени простоты и незамутненности. Во второй половине пьесы появляется какая-то внутренняя суетность, но и из нее Таня выходит, не изменяя своей простоте и почти гипнотизирующей точности слов и душевных движений. «Да... Нет... Наверное... Я понимаю... Как видишь... Так пришлось». А за всем этим — биение сердца, которое как на ладони, и короткие слова — как его удары. «Да... Нет... Так пришлось».

Наверное, секрет в том, что, пройдя через испытания, мы по-новому оценили этот дар человека — любить. И пьеса, в чем-то наивная, но ни в едином слове не фальшивая, осталась жить.

Когда-то критики бдительно выискивали провинности Тани и в них видели причины ее бед. Она и слепа в своей любви к мужу, и равнодушна к общественной жизни, и чужой беды не видит, и от самостоятельных суждений отказывается. Герману, конечно же, должна была наскучить такая «замкнутая», «кукольная» любовь, и он уходит к женщине, которая и прииском на Енисее заведует, и орденом награждена, и обо всем судит трезво — увидев вороненка в клетке, справедливо замечает, например, что «в комнате он во всяком случае не научится летать». А у Тани действительно все шиворот-навыворот. И портретом знатной женщины в газете она заинтересовалась только потому, что та курносая, и институт она забросила, а на разумные слова Шамановой по поводу вороненка не нашла ничего лучше сказать, как: «У вас нет калош? Ой, как вы наследили!». Все нескладно, все предвещает не благополучие, а разлад, хотя в первой картине идут сплошные лирические диалоги: «Снег идет. Ты любишь, когда идет снег?» — «Да». — «Очень любишь?» — «Очень». — «И я очень. Пусть идет». — «Пусть». Если вслушаться — нет никакой идиллии в этом дуэте, ибо один любит, то есть отдает себя другому и страстно ищет контакта, а другой только отвечает, его собственное дыхание в этом дуэте коротко и вяло. И так будет всю пьесу — что бы ни делала эта смешная маленькая женщина, она будет делать это с полнейшей,

до дна, отдачей и абсолютнейшей искренностью. Она — слепая? Но разве не ослепли в своей любви Ромео и Джульетта и не потерял способности к трезвому воображению Отелло? Слепым и глухим представляется Герман, не увидевший в Тане чуда и так легко расставшийся с ней. Душу его новой избранницы автор не показал — и бог с ней. Душа самого Германа тоже не обнаруживает особых богатств. Но Таня! Да, этот человечек неожиданным образом выдержал проверку временем, заставив переоценить себя.

Так бывает — годы вдруг раскрывают старого знакомого по-новому. Он, кажется, ничего не делал для этого, оставался самим собой, — это ты стал видеть в жизни иные ценности. «Индивидуализм» Тани сейчас читаешь как признак душевной независимости, а в наивной категоричности реакций очевидным стало нравственное чутье, цены которому нет. Даже драматизм Таниной судьбы воспринимается по-новому: у Тани талантливая душа, а судьба таланта — дело сложное, чреватое драматизмом. Арбузов одним из первых рассказал о том, как важен индивидуальный опыт человека, — богатая натура не скудеет от этого опыта, но становится еще богаче. С особым чувством думаешь о том, что эта пьеса была написана в 1938 году, за которым вскоре последовал год 1941-й. Все человеческие качества прошли тягчайшую проверку. Если мы сегодня столь уважительно вспоминаем «Таню» и относим ее к живым созданиям искусства, то это потому еще, что исторический опыт тоже дал свою оценку так называемым простым чувствам человека.

«Мне кажется, что сейчас, после «Тани», я все время пишу одну и ту же пьесу, и последующие пьесы — это просто акты одной драмы, и каждая новая пьеса возникает из чего-то такого, чего я не сумел выразить полностью раньше...».

Эти слова Арбузова искренни и точно выражают путь художника. До «Тани» намечалась манера, пробивались мотивы, то там, то тут проглядывали черты излюбленных человеческих типов. В «Тане» появилась тема. Потом она видоизменялась, ширилась, представала в разных поворотах и освещениях. Если

верна мысль, что характер человека складывается в первые пять лет жизни, а потом лишь развивается, то творчество можно сравнить с этим характером. «Таня» завершила эти первые пять лет драматурга. <...>

* * *

Есть такое понятие — культура чувств. Арбузовские герои обретают эту культуру, проходя трудные университеты на наших глазах. Автор лишен распространенного в этой сфере ханжества. Он хорошо знает, что из всех человеческих чувств самое сильное, творческое, плодотворное и одновременно самое сложное, таинственное в своих законах чувство — любовь, и тут за воспитанием своих героев Арбузов следит с огромным интересом.

Любовь в его пьесах очень разная — в своих истоках и последствиях, в атмосфере, ее сопровождающей, в поступках, ради нее совершаемых. Она взаимна, безнадежна, радостна, печальна, безответна, безгласна; она торжествует, рождается, гложет, слепнет, подчиняет себе человека или подчиняется ему; она — все, что угодно. У Арбузова не бывает только двух случаев. Любовь никогда не бывает бессмысленной, и человек, охваченный любовью, ничего в конечном счете не теряет, не становится беднее — только богаче.

И потому, не стесняясь обвинений, он выводит на сцену сразу трех женщин, любящих Ведерникова и в разное время и по-разному любимых им, а потом, под занавес, оставляет его с самой серенькой и незаметной, зная, что такой финал неизбежно вызовет сопротивление некоторых зрителей. Но у автора тут свое понимание законов жизни. Такой, как Ведерников, с его точки зрения должен был пройти не только через войну, но и через чувство к Ольге, чтобы оценить свою серенькую, слепнущую жену Люсю и дочь Шурочку, осознать свою вину перед матерью и перед погибшим другом и вообще понять, что такое долг одного человека перед другими, увидеть, в чем связь этого долга с жизнью и смертью. Уже говорилось, что Арбузову в чем-то не удалось последние реплики

пьесы, но сам путь Ведерникова написан безошибочно, как путь к людям, к более мудрому пониманию своей с ними связи. По той же дороге шла и Таня, туда же Арбузов направил и Вальку из «Иркутской истории» и всех трех героев «Марата». Он сложными узлами связывает их жизненный опыт с опытом души, зная, что жизнь прodelывает с человеком в этом отношении удивительные вещи, — автор и сам словно не устает им удивляться. Мне, например, вдруг показалось сейчас, что Валя в «Иркутской истории» любит одного человека — Виктора — и драматург показывает лишь разные стадии этих отношений. Только нужен был особый опыт (он оказался трагическим), чтобы они осознали себя и свое чувство. Этим опытом явился третий человек, его особый характер, его гибель, наконец. Через жизнь с Сергеем Валя проходит так же, как Ведерников через чувство к Ольге и прощание с ней, как Таня — через измену Германа и потерю ребенка, как Лика в «Марате» — через горькое замужество с Леонидиком, как многие другие персонажи, которым автор, предоставляя право выбора, предоставляет необходимый с его точки зрения опыт — для познания самих себя. Вплоть до «Жестоких игр» его занимает именно эта тема: «А скажи, Кай, как это слово растолковать — «самопознание»?.. — Самопознание — это, вероятно, бегство от себя. Чтобы себя увидеть, познать, надо отойти в сторону, не замечать себя, уйти... А затем обернуться вдруг и увидеть... Не раздумывая».

«Не раздумывая», «не замечая себя», — просто погрузиться в жизнь и в других людей, раствориться в них, отдать им себя. Только таким — верит автор — должен быть путь к самому себе, только таким — человеческое обогащение.

Все его любимые героини сначала являются «скромной моделью себя самого, для того чтобы родиться снова более совершенным творением» (так словами сонета Микеланджело сказано в эпиграфе к «Тане»).

Три пьесы из написанных в последние годы — это своеобразный «сентиментальный» триптих о любви. Сентиментальность

можно взять в кавычки, потому что прямой смысл этого слова и та открытая чувствительность, которую Арбузов выразил, — не одно и то же. Может быть, причиной всему возраст. Определенному возрасту присуще такое «испытание чувствами», их как бы предпрощальной полнотой и богатством. Что-то стало ясным в характере автора, который собственный почтенный возраст встретил искренним, полным веры гимном такому чувству, как любовь. «В этом милом *старом* доме», «Сказки *Старого* Арбата», «*Старомодная* комедия», — он повторил в названиях трех пьес одно слово, улыбнулся ему и как бы отстранился от него.

Жанр пьесы «В этом милом старом доме» определен как «водевиль-мелодрама». Сорокатрехлетний герой не отягощен возрастом, но наделен таким количеством детей, их невест и женихов, что вот-вот станет дедушкой. А на втором плане водевильно-печальным аккомпанементом роману чудака Гусятникова выступает пара престарелых бывших супругов, счастливо восстановивших свой брак на склоне лет. «Представлением» названа «Старомодная комедия» пьеса, в которой любовь сметает и возраст, и одиночество, и многие принятые представления об этих вещах. Наконец, «Сказки Старого Арбата» — лучшая, на мой взгляд, пьеса из трех. Арбузов назвал ее «комедией», и это не только высокая комедия, но, кажется, самая личная из многих пьес автора. Я не буду проводить никаких параллелей, но они напрашиваются сами собой. Характер «кукольных дел мастера» Балясникова и его чисто московская жизнь, его темперамент и все его привязанности — к творчеству, к сыну, к Виктоше, возникшей и исчезнувшей, а главное, к жизни — в его представлении непременно вбирающей в себя и творчество, и любовь, и детей. К жизни, которая бесконечно разнообразна, неожиданна в своих дарах, потерях и переменах, — здесь многое, очень многое от автора, от его способа жить, собственный опыт обращая в некий творческий акт, как где-то у него сказано, «для собственного удовольствия и удовольствия еще многих других». Арбузов сочиняет истории, в

которых люди идут навстречу опыту, каким бы он ни был — радостным или горьким. Волей автора они всегда выходят из этих встреч преображенными, «чтобы родиться снова более совершенным творением...». Лишь Крестовников отказывается от встреч с живой жизнью, как дезертир, бегущий с поля боя. И, кажется, впервые Арбузов вовсе не склонен прощать своего героя.

«Счастливые дни несчастливого человека» — пьеса о недоверии. Арбузов на этот раз выбрал «антитему» всем своим прежним темам, взялся исследовать некую противоположность всему, что ему дорого в человеке. Он написал «историю болезни» — глубоко скрытой, не смертельной, но для личности разрушительной.

Перед смертью Крестовников обращается к своему прошлому, хочет восстановить дни самого полного своего счастья, или, как он считает, дни своего истинного «освобождения». Оказывается, что счастлив он был, освобождаясь от ответственности, от связей с другими людьми, связей самых простых, естественных, но требующих от человека доброты, доверчивости, совести, наконец. Не веря ни себе, ни другим, Крестовников эти связи рвал и заменял их другими, по его мнению, соответствующими «духу времени». Арбузов исследует случай искусственной жизни, характер, произросший на дурном участке почвы, и отвергает такое понимание счастья и те «правила», на которых строится данная жизнь. «Счастливые дни несчастливого человека» — это анализ ошибки. Выводы, которые извлекает из жизни его герой, для автора на этот раз абсолютно неприемлемы, ибо в конечном счете они бесчеловечны и разрушительны.

В наивных диалогах первой арбузовской комедии, «Шестеро любимых», то и дело попадалось слово «счастье». «Счастья и мы ищем», — говорит трактористка Лена, узнав, что в давние времена рыцари «счастья искали». И затем со свойственной тому поколению уверенностью: «Они искали, а мы найдем». А любимый ею тракторист бригадир Гайдар говорит так: «Да, жизнь... ее не сразу поймешь. Только ведь легкая-то жизнь не счастье. Человек через горе

растет, через трудности жизни...». В этих многозначительных словах тогда, в тридцать четвертом году, к сожалению, было не много реального смысла. Таким, как Лена и Гайдар, только еще предстояло понять, что такое «трудности жизни» и как это одни люди «через горе» растут, а другие погибают, даже оставшись живыми.

Вопрос о том, что такое счастье, будут задавать себе и другим многие арбузовские герои, и в каждом из ответов, даже самом наивном, будет звук авторского голоса. Изменится время, исчезнет наивность этих ответов, да и сами вопросы изменятся. Марат, например, будет мучительно «строить мост» между своим детством, когда все было так ясно, и годами, на которые пришлось его юность, и будет исступленно мечтать, что именно «шестидесятые» принесут людям счастье. А через несколько лет Арбузов напишет «Счастливые дни несчастливового человека» и уже не будет заниматься плетением лирических кружев по поводу того, что такое счастье, но зато наотрез откажется от такой «счастливой» участи, какой тешит себя перед смертью его герой.

Поиски смысла бытия бесконечны; в поисках счастья проходит вся жизнь. Художник верит в то, что вне этих поисков жизни нет, счастье же нельзя искать в одиночку. И потому путь тех его героев, за которыми чувствуешь страдания и радости самого автора, — это всегда путь к людям.

Автор охотно подстраивается к многоликой и многоголосой веренице своих персонажей, свой среди них, похожий на того Антона — затейника из «Дальней дороги», который от всей души старался устроить судьбы ребят из своей бригады. И, как тому Антону, иногда ему это удается. В конце концов, чтобы сделать это в театре, нужны прежде всего те же качества, что и в жизни, — доброты и внимание к людям.

*Из книги: Арбузов А. Избранное. В 2 т.
М.: Искусство, 1981. Т. 1*

В ЧЕМ СЕКРЕТ АНДРОНИКОВА

Когда в коридоре Останкинского телецентра видишь неторопливо идущего седого человека, лицо и походка которого не хранят следов озабоченности, а грузоватая фигура явно не расположена к быстрому движению, в первую секунду может показаться, что он забрел сюда случайно и лишь по рассеянности не замечает стремительного движения вокруг себя и того, насколько его неторопливость не совпадает с деловым ритмом, налаженным усилиями многих.

В следующую секунду узнаешь Ираклия Андроникова. <...>

В эту неспешность стоит вдуматься, ибо она в данном случае не просто манера поведения, но еще и примета искусства, его принцип и условие.

Искусство Андроникова построено на контакте с людьми, на общении. А нормальное общение не терпит суеты. Под напором суеты оно сникает, прячется. И тогда мы сетуем на «некоммуникабельность». Современная деловитость нарушает условия общения, рвет тонкие нити, связующие людей друг с другом. Общение — хрупкая и драгоценная материя, которую трудно восстанавливать.

Как уже говорилось, на первый взгляд кажется, что Андроников противоречит общепринятому ритму и движению. На самом деле он отвечает и соответствует куда более значительному внутреннему движению и желанию своих современников — стремлению к нормальным человеческим контактам, потребности в спокойных оценках и неповерхностных выводах.

Любое искусство требует сосредоточенности. Однако зритель, бездумно вращающий переключатель телевизора в поисках «интересного», отнюдь не преисполнен готовности быть внимательным. Он привык смотреть передачу между чаепитием и разговорами, свободно пользуется правом громко сказать «чепуха» и выключить телевизор.

Андроников, появляясь на экране, не просит внимания. Он не заискивает перед аудиторией и ничем особенным ее не привлекает. Он усаживается в кресло и обращает к нам умные, лукаво прищуренные глаза. И вы почему-то вспоминаете свое детство и то, как ваша бабушка собиралась подарить вам интересную книжку. Книжку она держала за спиной, а вы скакали вокруг нее, испуская крики восторга, предвкушая сладость сюрприза.

Теперь вы — взрослый, солидный человек, а Андроников, разумеется, не бабушка и не Дед Мороз с подарками. Он серьезный и тоже солидный человек, но при всей серьезности что-то оттуда, из детства, он приносит с собой, вызывая соответствующие чувства в своих слушателях и зрителях. Это не умаляет смысла его искусства, напротив, увеличивает, потому что возрождение естественного в человеке — важное дело.

Он произносит первую фразу. «Искусство великих мастеров сохраняется в преданиях» — примерно так она звучит. Ту же фразу мог сказать диктор или актер, и вы бы спокойно отвернулись от экрана. А тут почему-то придвигаете стул и усаживаетесь поудобнее. Почему?

Фраза произнесена, что называется, со вкусом. Следует небольшая пауза. Рассказчик посматривает с экрана — ему ведомо что-то, чего другие не знают. Сейчас он поделится этим с вами. Это действует безошибочно. Андроников — мастер своего дела и знает его секреты.

Однажды он пришел в школу, и дети там бесновались так, что переорать их не могли учителя. «Тогда я, — говорит Андроников, — закричал страшным голосом и показал палец. Все мгновенно успокоились». И можно было начать разговор о литературе.

Мы не дети. Мы искушены в подобных приемах, да и приемов этих не так уж много. Нет, тут дело не в самом телевизионном приеме, а в том, чем он наполнен.

В одном из печатных интервью Андроников выдал один свой секрет. Он сделал это мимоходом, так, что можно было и не заме-

тить. Тем более что мысль очень проста. «Я твердо знаю, — сказал он, — меня будут внимательно слушать в том случае, если я увлечен делом... Первое условие, важнейшее: самому должно быть интересно. Расчет на то, что мне неинтересно, а другому будет интересно, — плохой расчет. Обязательное условие — самому быть увлеченным тем, о чем говоришь, той передачей, которую ты строишь».

Самому должно быть интересно. Возвращаясь к телевизионному производству, можно с уверенностью сказать: половина плохих телепередач плоха потому, что тем, кто эти передачи делал, было неинтересно. Напрасно актеры и режиссеры думают, что их незаинтересованность можно утаить, чем-то прикрыть и т.п. Она видна, и тем больше видна, чем активнее ее прикрывают. Точно так же видна мнимая заинтересованность. Например, телеинформаторы иногда окрашивают свой рассказ некой эмоциональностью. Она оказывается неуместной, потому что не соответствует простой и скромной задаче: дать точную информацию и, если надо, деловой к ней комментарий. Неудобно становится за человека, плохо понявшего смысл своего присутствия на экране.

Андроников рассказывает о литературе, о людях, о том, что видел, что открыл, нашел, чему сам был свидетель. Из всего этого он отбирает интересное и несет это зрителям. Чтобы разгадать «загадку Н.Ф.И.», он, как знаток Лермонтова и лермонтовской эпохи, потратил время, силы, знания — и открыл. Впервые взяв в руки обнаруженный в далеком Тагиле альбом с перепиской Карамзиных и поняв, что в руках у него новые материалы о дуэли и смерти Пушкина, он, несомненно, испытал потрясение. У него, наверно, задрожали руки, потому что жадность ученого сравнима с сильнейшими из людских страстей. Занявшись темой «Лермонтов-художник», он, Андроников, отправился по Военно-Грузинской дороге, чтобы установить, где поэт когда-то открыл свой альбом и какую скалу или ущелье решил запечатлеть на бумаге. Он слушал доклады Луначарского и лекции Соллертинского, смотрел игру Качалова и Яхонтова. В течение полувека он жил

всем этим, как живет человек, душевно расположенный к прекрасному. И вот все, что составляло интерес его жизни, он принес на телевидение. В общем, действительно Андроников рассказывает об этом — о своих страстях, испытывая настоящее желание пережить их еще раз, вместе с нами.

Почему таким трудным оказалось простое дело — найти ведущего для «Кинопанорамы»?

Не там искали. Искали среди популярных артистов, уповая на интерес зрителей к лицам, знакомым по фильмам и спектаклям. Но первые минуты такого приятного общения кончались, и на десятой минуте становилось ясно, что артист говорит чужой текст — он играет роль ведущего. Он лишь делает вид, что делится своими мыслями, в то время как это чужие мысли и мнения. Возникало подозрение, что этот ведущий знает о кино не больше нас, зрителей. То есть, вполне возможно, в какой-то своей области кино он что-то интересное и знает, но эти его знания не пригодились, а о киноискусстве в целом он не думает, не имеет на этот счет своего серьезного и интересного суждения. Надо делать вид, что оно есть, ведь он согласился играть роль человека, которому положено такое суждение иметь. Словом, артиста поставили в неудобное положение, предоставив ему явно чужое место, — то место, где надо не играть роль, а быть самим собой.

Андроников на экране — это Андроников, он занимает там свое место и говорит о том, что хорошо знает. Богатство разнообразных и живых знаний чувствуется в любой его передаче, будь то беседа о Лермонтове или веселый рассказ о том, как турист Андроников посетил оперный театр Ла Скала в Милане.

Знания могут быть и не видны, как не видны, говорят, семь восьмых айсберга. Знания эти не делают рассказ ни грузным, ни наукообразным, а лицу человека не придают выражения «учености». Рассказ Андроникова всегда изящен, легок, а рассказывающий не боится выглядеть почти легкомысленным. Свою эруди-

цию он не стремится выложить, непременно использовать или хотя бы намекнуть, что она существует. Кажется, он об этом не думает, как не думаем мы о способе собственного дыхания или походке. Но интонация человека неуловимо меняется от того, говорит ли он о вещах, давно и хорошо ему известных, или о предмете, лишь недавно открывшемся. Андроников знает многие тайны интонирования. У него по-разному звучат даже имена: Лермонтов, Шаляпин, Штидри. Каждое — на свой, особый лад, кажется, окруженное своим воздухом — воздухом знания.

В передаче, которая называется «Страницы большого искусства», этих имен не счесть. Отобраны материалы кинофотофоноархива, на экране — кадры старой кинохроники, а Андроников их комментирует, то появляясь на экране, то уходя за кадр. Лев Толстой, Станиславский, Глазунов, Ян Кубелик, Ипполитов-Иванов, Рыжова, Массалитинова, Шаляпин, Горький, Ермолова, Маяковский, Мейерхольд, Кукрыниксы, Уланова, Собинов, Яхонтов, Качалов... Они то задерживаются на экране, то мелькают где-то в толпе, так что почти невозможно их рассмотреть. Этот хоровод великих имен и перечень заслуг мог бы потерять всякий смысл, если бы... если бы не Андроников.

Он представляет каждого очень коротко. Но знает он об этих людях неизмеримо больше, чем успеваает произнести с экрана. И оттого слово «Шаляпин» как бы увеличивается в объеме. А про Льва Толстого не нужно говорить обязательных громких слов, и позволительно обратить внимание на то, как 82-летний Толстой садится в седло. «Сразу виден строевой офицер», — говорит Андроников про Толстого, и движение этого удивительного всадника уже запоминается навсегда.

Вот на экране кто-то из великих артистов подошел к автомобилю. «Ручка машины не будет работать сейчас», — послышался голос за кадром, и стало понятно, что Андроников сам уже не раз всматривался в эти кинодокументы и изучил их во всех деталях, значительных и забавных. «Я слышал Луначарского несколько

раз. Это было бесподобно. Он умел мыслить публично, причем говорил с таким увлечением, с такой живостью, так доступно, так популярно и так сложно по материалу, что нельзя было не заслушаться» — это из какой-то статьи Андроникова, а в передаче все это сказала интонация, с которой было предварено появление Луначарского на трибуне.

Вот в кругу людей театра во время войны поет Барсова. Андроников бегло перечисляет сидящих. «Справа, спиной к нам — Яхонтов, Владимир Николаевич, сейчас виден его затылок...» Кинокадры, где снят Яхонтов, можно перечислить по пальцам. Этот — неизвестный. Хочется пересмотреть, переспросить: где, где? Действительно, виден характерный яхонтовский затылок и красиво лежащая на столе рука. И это все?! Но Андроников словно почувствовал наш интерес и волнение — и показал Яхонтова крупным планом, читающего Маяковского. За краткостью комментариев — близкое знакомство с актером, восхищение, глубокий анализ его искусства и точное ощущение наших, зрительских, желаний.

Словом, за краткостью — семь восьмых. <...>

Трансляция его первого телевизионного выступления состоялась в 1954 году. Ему предложили выбрать самый короткий из рассказов, так как известно было, что телепередачу люди *смотрят*. Он отвоевал час пятнадцать минут и показал «Загадку Н.Ф.И.». С тех пор были сняты телефильмы «Слово Андроникова», «Воспоминания о Большом зале», «В Троекуровых палатах», «Тагильская находка», «Невский проспект», «Возвращение к Невскому».

Проглядывая сегодня первые работы Андроникова на телевидении, удивляешься, что не сразу была понята очевидная истина: этому человеку ничего не надо, только стол, стул и стакан чая.

Андроников говорит, что на это ушло двадцать лет. Не надо думать, что двадцать лет шла борьба с некими консерваторами на телевидении. Нет, просто и режиссеры, и сам Андроников накапливали опыт. Двадцать лет назад телевидение только становилось на ноги.

Тогда казалось, что важнее «зрительного ряда» ничего нет, что это наиболее важная сторона так называемой специфики. Со временем выяснилось, что таких сторон множество и они находятся между собой в сложной зависимости. Закон «зрительного ряда» не был отменен явлением Иракия Андроникова. Но постепенно стало ясно, что искусство этого художника в самом себе содержит и «зрительный ряд», и необходимую динамику — при том, что человек спокойно сидит на стуле, а телекамера так же спокойно стоит на месте.

Поначалу режиссеры слишком заботились о телевизионной выразительности фильма — использовались рисованные декорации, рирфоны и другие телепремудрости. Потом, осознав значение простоты обстановки, стали подыскивать «фон» — складки занавеса, старинную люстру, какую-то бронзовую изящную фигурку (для «композиции кадра» и атмосферы). По некоторой нерешительности или деликатности Андроников ничего не требовал, слушался режиссеров. Может быть, его даже увлекли эти заботы и поиски, не знаю. Во всяком случае он активно не протестовал.

Но вот, кажется, наступил момент, когда все поняли, что режиссерское и операторское искусство в данном случае должно не мешать одному человеку. Все остальное он сделает сам. Не надо заботиться о «смене планов», наездах и отъездах телекамеры. Чем спокойнее будет вести себя оператор, тем лучше. Динамика видоизменила свои формы в этом искусстве, она отказалась от режиссерской помощи. Это уже не кинодинамика и не движение театрального действия. В рассказе Андроникова развивается мысль, меняется настроение, но все сложные переходы того и другого заключены в интонации человеческой речи, мельчайших изменениях ритма рассказа, мимики лица, кратком жесте. Смена действующих лиц, мест действия, развитие сюжета, его взлет, его драматическая или комедийная кульминация — все это заботы одного человека, одновременно автора и исполнителя. Когда на «Ленфильме» был принят сценарий «Загадка Н.Ф.И.» и съемки долго откладывались, кто-то, говорят, объяснил это так: «Некому

играть Андроникова». Андроников в сюжете картины соответственно с канонами кино рассматривался как роль, персонаж, а на роль надо искать актера, и вполне естественным показался вопрос: «Не поговорить ли с Игорем Ильинским?».

Андроников написал сценарий, а как исполнитель он ходил не у дел и развлекал своими рассказами знакомых. Не знаю, кто проявил решимость и воссоединил на телевидении, уже навсегда, две половины в одну личность, ценность которой и заключается в неделимости авторского и исполнительского начал.

Когда Станиславского спросили, какое из актерских качеств можно считать главным, он ответил: обаяние.

Это слово несколько неопределенно, в нем чудится оттенок сладости. Однако именно его произнес великий реформатор театрального дела, всю жизнь отдавший поискам путей к правде в искусстве. Сценическое обаяние — залог зрительской симпатии. Обаяние позволяет долго смотреть на человека и слушать его. Умение Андроникова расположить к себе аудиторию бесспорно, но стоит присмотреться к качествам его обаяния, потому что эти качества, во-первых, бывают самыми разными, а во-вторых, наша зрительская расположенность кое-что говорит и о нас самих. Оказавшись приятным гостем во многих домах, легко войдя в нашу духовную жизнь и даже в наш быт, Андроников, очевидно, всем своим обликом ответил каким-то потребностям и неутоленным желаниям.

Каким же?

«Мягкое лицо, чуть потяжелевшее в последние годы, седые волосы, округлые движения, экономные и неторопливые, — облик русского интеллигента-петербуржца, москвича-филолога. Он снимает очки, снова их надевает, похожий на старых профессоров на кафедрах, которые, помня все цитаты, обладают старомодной добросовестностью и с чуть комическим изяществом произносят классические тексты. Он говорит с нами, но и с самим собой, влекомый потребностью вспоминать людей, события, вновь пережи-

вать их... Он говорит на хрустально звучном русском языке. Это не сценическая речь актеров Малого театра времен, когда их произношение в театральном мире считалось эталоном. Это и не речь артистов Художественного театра... Это сама доподлинная речь русской интеллигенции. Так говорили Павлов, Тимирязев, Бунин, Вересаев, так говорили литературоведы Цявловский и Щеголев — учителя Андроникова. Так, вероятно, говорил и отец его, известный адвокат. На небольшом экране в нашей комнате — человек, являющий собой непорванную связь времен».

В этой цитате из статьи А.Свободина «Пушкинская роль Андроникова» — многие приметы того, что мы назвали словом «обаяние». Критик описывает человека, которому он, как зритель, абсолютно поверил, слушая рассказ о гибели Пушкина. Тема особой «нравственной весомости» требует от исполнителя особых внутренних (и даже внешних) свойств. Не случайно мы так часто досадуем, слыша, как молодые актеры читают стихи Пушкина, — не только потому, что умение читать стихи — это особое умение (которым, кстати сказать, замечательно владеет Андроников, не будучи ни актером, ни чтецом). Но дело не только в неумении читать стихи. С Пушкиным решительно несовместима неинтеллигентность. Пушкинское слово или слово о Пушкине требует человеческой причастности к миру культуры в самом высоком его значении. Обаяние Андроникова — в интеллигентности, и телевидение обнаружило, насколько притягателен сегодня именно такой человеческий тип. Если я скажу, что сегодня он уходит в историю, в этом будет не столько грусть, сколько восхищение русской историей.

Что он принес на голубой экран? Литературу? Или науку о литературе? Театр одного актера? Высокую эстраду? Мастерство художественного слова? И то, и другое, и третье. Поборников чистоты жанра может сбить с толку столь вольное выявление художественной индивидуальности. Но искусство нашего времени все чаще обнаруживает склонность к неожиданному син-

тезу. Когда-то про Владимира Яхонтова Андроников написал, что его мастерство родилось «где-то на стыке литературы и театра». Мастерство самого Андроникова тоже родилось «на стыке», явилось сплавом многих знаний, умений и особенностей. Телевидение добавило к этому свою специфику, которая сама по себе тоже есть некий сплав и синтез. <...>

«В своих устных рассказах я импровизирую, — говорит Андроников о своей рабочей лаборатории, — импровизирую в том смысле, что не знаю точного текста и не стараюсь его запомнить. Я запоминаю интонации, характер рассказа, а не точный текст. Наоборот, мне приятно придумывать новые эпизоды, новые какие-то вставки, кое-что опускать. По ощущению аудитории могу быстро адаптироваться». Эта разнообразная адаптация — не вынужденное умение, а обязательное качество творческого процесса, подвижного, гибкого и тем самым привлекательного.

Благодаря телевидению сохраненное и доступное для многих, искусство Андроникова несколько поступило этой своей живой изменчивостью. Оно зафиксировано, то есть остановлено. И теперь сам Андроников может посмотреть на него со стороны. А мы можем внимательно всмотреться в его секреты.

Он помнит интонации, общее движение рассказа. Но главное — он помнит то, как думают его герои. Чтобы такое запомнить, нужно проникнуть в чужой характер и постичь самую его суть, «зерно», как называли это в Художественном театре. Андроников схватывает именно «зерно». Теперь в любой момент характер может ожить, подать голос и начать действовать. Автору остается выбор ситуации, на долю исполнителя приходится своеобразное управление персонажем. «Мне приятно придумывать новые эпизоды», — говорит писатель Андроников. Как исполнитель некоторые свои рассказы он может продолжать бесконечно. Точка ставится лишь ввиду определенного регламента или естественно закругленного сюжета. <...>

Андроников не «играет» естественность, но хранит ее. Более того, он занят тем, как ее художественно выразить даже в самой скромной репортажной передаче. Потому так интересен (не случаен) каждый его жест в кадре.

Безусловно, это своеобразный, неповторимый театр. Потому и напрашиваются театральные термины: «зерно», «предлагаемые обстоятельства», «атмосфера» и т.п.

По существу, каждый рассказ, будь то «Ошибка Сальвини», «Земляк Лермонтова» или «В гостях у дяди», — это жизнь перед телекамерой в самых разных «предлагаемых обстоятельствах», сменяющих друг друга. И об атмосфере Андроников не повествует, не подбирает ей особых эпитетов, он берет ее на себя, живет ею и нас погружает в нее именно таким способом. Атмосфера у могилы Лермонтова, к которой Андроников пришел после целого дня, проведенного в Тарханах, — это одно. Больница, в которой лежит старик Остужев, — совсем другое. Грузинский дом, где два старика принимают приехавшего из Москвы племянника, — другое самочувствие: и глаза Андроникова другие, и пластика, и даже, кажется, возраст.

Этот театр можно в похвалу ему назвать театром представления: актер-автор представляет многих своих героев. Но это и театр переживания — в той мере, в которой переживание возможно внутри рассказа. Иначе не назовешь рассказ «Тагильская находка», где точнее и живее, чем в любом спектакле и фильме, воссоздано едва ли не все окружение Пушкина в дни его предсмертных страданий и гибели. Статья критика об этом справедливо названа «Пушкинская роль Андроникова», хотя создатель этой «роли» ни в коей степени не посягнул на то, что требовалось бы в обычном театре, — на перевоплощение. Он передал трагизм пушкинской судьбы, создав и сыграв ее окружение. Как сказано в той же статье, «образ поэта создается не приемом, а болью рассказчика, который не смеет подойти к Пушкину, страдает за него и заражает страданием нас».

В руках Андроникова, кажется, немного — частные письма, семейная переписка Карамзина. Он их читает, комментирует. И

мы попадаем в прошлый век, в тот самый его роковой год, в те его месяцы, наконец, в тот день, когда не стало Пушкина. Этому предшествует обычная жизнь: люди живут светскими обязанностями и заботами, сообщают друг другу новости. Танцуют на балах. Мелькают и исчезают в толпе многие и разнообразные лица — друзья Пушкина, враги его, отдаленно знакомые, приятели, двор, свет. Жуковский, Вяземский, Карамзины, Натали, Дантес, царь. То сходятся, толпятся, что-то совместно рассматривая, то расходятся, то обнаруживают какую-то связь между собой, раньше нам неизвестную, то так же неожиданно открывают роковую отдаленность и общественную несвязанность; и в этом хороводе, в самом центре его — безнадежное одиночество Пушкина, не только в обществе врагов, но, что самое печальное, в обществе друзей. Как отметил критик, это — «обстоятельство, неизвестное нам по спектаклям о Пушкине».

«...Если Арендт найдет мою рану смертельной, ты мне это скажешь. Меня не испугаешь. Я жить не хочу». Андроников резко выделяет эти слова, сказанные Пушкиным Данзасу по пути с дуэли. Мы задумывались, конечно, над этим, если вообще задумывались о судьбах русской литературы. Но Андроников пронзил нас еще раз этой болью, на наших глазах пережив ее сам. Среди многих его телевизионных ролей — серьезных, смешных, забавных, острохарактерных — одна стала трагической. И зрительское волнение, ею вызванное, было равносильно трагическому спектаклю.

В «Тагильской находке» он стер многие хрестоматийные представления. Сильнейшим моментом в этом смысле стало стихотворение Лермонтова «На смерть поэта», венчающее рассказ. «Погиб поэт, невольник чести...» — первая ваша ассоциация касается вовсе не Пушкина и не Лермонтова, а собственного школьного детства и собственного давнего самочувствия. Забытое, оно мгновенно всплывает в памяти: вы отвечаете урок у доски и боитесь забыть следующую строчку. Навеки в школьном ритме остались в наших головах строки: «Погиб поэт, невольник чести...». Но вот те же са-

мые стихи читает с экрана Иракий Андроников. И происходит чудо — не будем бояться этого слова, оно вполне в природе искусства и его восприятия. Мы притихаем и слушаем, думаем и волнуемся. Знакомые слова, но их поэтический смысл открывается в контексте истории, в сплетении чьих-то судеб, к которым (и это самое удивительное) мы, сегодняшние телезрители, каким-то образом по-новому оказались причастны.

Фильмы о Невском проспекте как бы собрали воедино многие секреты телевизионного мастерства Иракия Андроникова и самого автора представили в новом свете.

Сегодня всем известен облик Ленинграда и его главной улицы. Многие даже помнят, как начинается знаменитая повесть Гоголя: «Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге...». Чугунные кони на Аничковом мосту, шпиль Адмиралтейства, колоннада Казанского собора — в миллионных тиражах книг, картин, открыток, репродукций все это запечатлено, увековечено и размножено. Что нового можно об этом сказать?

Но вот по телевидению были показаны «Невский проспект», а потом — «Память о Невском».

Чуть отступя от начала (уже перечислены многие имена архитекторов, рассказано, как при Петре Великом началась и пошла через болота Невская перспектива, уже оператор с нескольких точек показал ширину улицы и уходящую в бесконечность ее длину), и вот тут, отступя от начала, голос Андроникова за кадром произносит: «Самое старое здание на Невском — дворец богачей графов Строгановых...». Собственно, здесь — начало рассказа. Андроников знает, что интонацией можно создать как бы несколько «начал» — начать, слегка увлечь; потом дать понять, что главное еще не тронуто; потом как бы по кругу подойти к этому главному с другой стороны — и опять не дотронуться до него. И, наконец, на глазах у слушающих как бы выбрать лучшую, самую интересную дорогу к этому главному и тогда уже начать по-настоящему. Все эти малень-

кие секреты мастерства видны, если именно с точки зрения мастерства внимательно разглядывать фильм о Невском проспекте.

Голос Андроникова притягивает к знакомым домам, именам, фактам. Он организует их в свой сюжет и заставляет смотреть и слушать так, как вы этого еще, кажется, не делали. Действительно, дивились ли вы тому, что приземистое здание дворца Строгановых будто легко отделяется от мостовой (от набережной, если смотреть с другого берега Мойки) и устремляется вверх, хотя в то же время стоит на земле устойчиво и крепко; а множество деталей — колонны, лепные львиные морды, кованые решеточки и т.п. — вблизи поражают своим количеством, почти перенасыщенностью, но стоит перейти на другую сторону улицы — и все это словно тает в воздухе, растворяется, сливаясь в некое невесомое, волшебной рукой сотворенное целое. Волшебника звали Бартоломео Растрелли, но, как рассказывает Андроников, мальчиком этот человек приехал в Россию и на русский лад был окрещен Варфоломеем Варфоломеевичем. «В Петербурге прожил всю жизнь, в Петербурге и умер».

В двух-трех фразах, но про архитектора сказано то, что врезается в нашу память, и на том месте, где раньше было полужаночное имя — Растрелли, теперь будет храниться нечто, душевно и эмоционально осмысленное. Если проанализировать восприятие, этот процесс осмысления занял считанные минуты, даже секунды. Но он состоялся — где-то по дороге, по которой нас ведет рассказчик, ведет, не слишком задерживаясь, потому что рассказать предстоит о многом. Фильм начинается с закадрового голоса Андроникова, и сам он не показывается в кадре, пока не произносит фразу о самом старом здании на Невском. Тут резко прервано одно течение рассказа и как бы начато другое. Потом, по ходу фильма будет возможность еще и еще раз оценить виртуозное и разнообразное владение этим приемом вольного переключения — с одного сюжета на другой, с общей темы на подробность и обратно — к общему. Андроников знает, когда может возникнуть перегрузка информацией, — он тут же дает зрителю мгновение «пустоты»,

отдыха. Имена, факты, имена, факты, имена... Стоп. Необходима передышка. И возникает «самое старое здание». <...>

Параллельно словам Андроникова у слушающих возникает мощный ассоциативный ряд. Разумеется, его продолжительность зависит от личности слушающего, от меры его подготовленности, от характера и еще от многих вещей. Но можно поручиться: вряд ли кто-то слышит буквально только то, что говорит Андроников. Это исключено элементарной способностью человека сопоставлять и помнить. Любой человек бессознательно и ежеминутно сопоставляет явления, которым (опять же вольно и невольно) оказывается свидетелем. Сопоставляет и делает выводы, мобилизует свой прежний опыт, пересматривает его и накапливает новый.

По существу, на эти простейшие способности человека (которые искусство или развивает, или иногда, увы, заглушает) опирается Андроников. Он не насилует чужое чувство и чужую память — он их пробуждает. Степень волнения и количество ассоциаций уже личное дело каждого телезрителя.

«Это постоянная память о Невском...». Может быть, я ошибаюсь, но еле уловимая печальная (и тем пронзительная, хотя и негромкая) нота слышится в этих словах писателя-ленинградца, волею судьбы ставшего москвичом. Так сложилась судьба у многих, не только у Андроникова. Жизнь была надвое переломлена войной. Такова судьба поколения с особо устроенной памятью, особым опытом и знанием.

Рассказчик почти ничего не говорит о такого рода вещах, но про них нельзя не думать. После войны многие писатели-ленинградцы осели в Москве. К.Федин, В.Каверин, Н.Заболоцкий, В.Шкловский, И.Андроников — список длинный. Ленинград, в котором они выросли, стал городом, куда они теперь стали приезжать. Он остался городом их детства, их счастливой, бурной литературной молодости. А эта молодость и все, что ею в нашей культуре было создано, превратились в легенду. Не легенду-сказку, но легенду-быль, поддающуюся и нуждающуюся в воскрешении. У людей, чья юность

в искусстве связана с этим городом, память о нем особая, острая и ревностная, глубоко интимная. Время и расстояние не ослабляют чувство, но по-своему усиливают его и окрашивают.

И потому — «постоянная память о Невском». И еще — потому, что лет десять назад Ираклий Андроников с киногруппой исходил бы сам любимый город вдоль и поперек, при солнце и белыми ночами; по залам Публичной библиотеки он бы нас провел, и, конечно, показал бы место, где сам когда-то работал, и взял бы с полки книги — тем жестом, каким он умеет брать в руки дорогую вещь, так, что нам передается не только отношение к ней, но и смысл ценности... А сейчас он на расстоянии руководит съемками, а съемочная группа поставляет ему из Ленинграда материал. Он его изучает, отбирает, комментирует. Значит — память о Невском. В этом своя печаль, но и своя мудрость тоже.

О сложных чувствах, которые сопровождают такого рода рассказ, можно только догадываться, ибо автор предельно сдержан. И в этой сдержанности Андроников неожиданно предстает именно ленинградцем. Трудно словами определить неуловимую особенность, присущую ленинградцам старшего поколения, корнями своими связанным с той знаменитой петербургской интеллигенцией, представление о которой сегодня тоже уже стало легендой. Среди этих ленинградцев не приходилось видеть людей «нараспашку». Какой-то иной стиль поведения диктовался, кажется, самим городом. Чопорным этот стиль не назовешь, строгим его назвать можно. В нем особая, петербургская воспитанность и особая культура — манер, способа мыслить, общения, отношения к слову.

Речь Андроникова всегда казалась московской. Но в фильмах о Невском в отношении к слову явны приметы именно ленинградского стиля и, можно сказать, ленинградской школы. Город славен этими традициями, тут у Андроникова прямые учителя, которых он в фильме не забывает назвать, — Б.М. Эйхенбаум, Ю.Н. Тынянов; Андроников не погружается в сферу филологии; он в простом рассказе демонстрирует ощущение слова — почти

материальное, осязаемое. А в простоте словосочетаний, в ясности строения фразы, в свободе от словесного мусора — замечательная независимость истинно русской речи, свободной и богатой.

Лишь дважды и очень коротко Андроников рассказывает о своей личной связи с городом. Но оба момента — ударны. «Я помню Невский проспект с тех пор, как помню себя. Я родился на Знаменской улице, которая начинается у Невского проспекта. Я учился читать по вывескам Невского. Знаменскую улицу наименовали потом улицей Восстания, а площадь перед вокзалом назвали площадью Восстания...». В это время на экране крупным планом мы видим не площадь и не улицу, а лицо Андроникова — и словно впервые замечаем его возраст. Точнее, не замечаем, но мгновенно осознаем, как бы протягиваем мерку назад — к временам, когда еще не переименовывали улиц. А рассказчик, не останавливаясь, ведет мысль дальше — от площади Восстания к февральским дням 1917 года и событиям, разыгравшимся на этой самой площади.

Мальчику тогда было всего девять лет, но он многое запомнил. «Чего не видел сам, то рассказывали старшие», это снилось, и «все живо — в памяти и в душе». Человек не преувеличивает того, что помнит сам, он точно фиксирует в памяти «свое» и то, что влилось со стороны и стало «своим». Возникает естественная сопричастность человека с историей. Я не помню, произнес ли Андроников это слово — «сопричастность», мог и не произнести, но само это высокое понятие на экране живет и с экрана в наше сознание входит.

В другом месте рассказ еще раз прерван личным отступлением: «В то время я был на Калининском фронте. И каждый день думал о Ленинграде. Где в блокаде оставались друзья, где оставалась мать. Она умерла в марте сорок второго». Уже говорилось об ассоциативном ряде, возникающем в параллель фильме. Повторяю: у каждого он свой. Как и память о войне. Когда приезжаешь в Ленинград, можно целиком погрузиться в сегодняшние дела и заботы... Но бывают в этом городе минуты, когда память вдруг просы-

пается и бьется в грудь с такой силой, что заслоняет живые впечатления. Андроников сказал одну фразу про март сорок второго, а перед глазами вдруг всплыло: Пискаревское кладбище, бесконечная вереница туристских автобусов, толпы людей с фотоаппаратами, холодный мрамор мемориала. Нет, не это стоит перед глазами, а лица людей, покупающих в цветочном ларьке у входа цветы. Вот тут стоишь и стоишь — и смотришь. И еще одна картина: на огромных зеленых квадратах братских могил вдруг замечаешь положенные кем-то буханки хлеба, пряники. Нет, многое в Ленинграде не поддается простому и быстрому объяснению — нет другого города в мире с таким историческим опытом, горьким, страшным, прекрасным, героическим.

Андроников в одной лишь фразе сказал о своей матери. На экране в это время пошли кадры кинохроники первых месяцев войны: толпа у громкоговорителя на Невском, поднятые вверх напряженные лица; сигнал воздушной тревоги, бегут в убежище; точным движением рука отрезает ломтики от буханки, кладет на весы. Эти кадры — наперечет, они знакомы, но смотреть их можно бесконечно, потому что в них — наша жизнь, наша боль, которая уйдет вместе с нами. И нет дикторской гладкости в голосе Андроникова, и нет высокопарности. Он рассказывает о том, что пережил, — это опыт, который передается от одного человека к другому и составляет некую невидимую непрерывающуюся нить жизни. Иногда мы отказываемся брать этот чужой опыт, чуждаемся его — и от этого не становимся богаче. Но каков тот опыт, который брать необходимо, и каковы пути его передачи — вопрос сложный и далеко еще не изученный.

Кажется, мы подошли таким образом к еще одному из главных секретов Андроникова, хотя касались мы его и раньше.

Когда на вечерах «устных рассказов» он демонстрировал блестящее мастерство имитации, об этом «секрете» не думалось. Можно не задумываться о нем и сегодня, смотря такие фильмы

третьей программы, как «Лермонтов-художник», «Поэзия Лермонтова», в которых Андроников выступает главным образом как исследователь, ученый.

И все же, я думаю, то, что делает этот человек на телевидении, связывается в некое художественно-нравственное целое с помощью «секрета», о котором речь. В фильме о Ленинграде это проступает особенно отчетливо. Секрет, в общем, прост. Все, о чем говорит этот человек с экрана, есть содержание его жизни.

На голубом экране говорят многие и о разном. Собственная жизнь говорящего нередко остается вне пределов телевизионного общения, и это естественно. Я не знаю, как определяет свою задачу Андроников. Но о чем бы он ни рассказывал, он не абстрагируется от своего личного опыта, личного взгляда, личного волнения. Не вообще жизнь становится материалом его рассказов (а теперь — фильмов), но жизнь, преломленная его собственным опытом. А этот опыт с годами осознался как нечто такое, что следует отдать, передать другим.

Он как ученый занимался Лермонтовым и Пушкиным, историей русской литературы, искусством, отыскивал новое, гордился находками, был жаден в общении с интересными людьми. Он многое приобрел — теперь он отдает. Его дарование никогда не было закрытым, замкнутым в себе и своем кабинете (а так в ученом мире бывает). Он постоянно рассказывал, всегда любил аудиторию, друзья сожалели, что он растрачивается, но это было естественным самоосуществлением таланта, не укладывающегося в привычные определения. Горький, получив явное удовольствие от этих рассказов, сказал когда-то: незакрепленность этого вида искусства мешает его понять. Речь шла не о «непонятности», «недоступности» — напротив, искусство Андроникова абсолютно демократично, всякой элитарности чуждо, — но о том, что трудноуловима природа жанра, который весь в движении, изменчивости, варьирует свои связи с литературой и с театром, прислоняется то к тому, то к другому. Телевидение, киноплёнка остановили и зафиксировали то, что, казалось, фиксации не поддается. И открылись многие сек-

реты, многое стало понятным в сущности уникального искусства и его профессиональных тайнах.

Повторюсь: он рассказывает о содержании своей жизни. В этом и состоит главный секрет. И Лермонтов, и Ленинград, и Невский, и Демутов трактир, где Пушкин встретился с Данзасом, и музыка Глинки, и Соллертинский, и Тынянов, и бывшая Знаменская улица, и блокада, и Алексей Толстой, и Маршак, и журналы «Чиж» и «Еж» есть содержание одной жизни, есть то, что человеку, способному видеть, слышать, думать и чувствовать, дано было пережить, испытать, разглядеть. Это — богатство, это то, чем человек владеет и за что он всячески платит. Талант Андроникова в способности брать — от жизни, от людей, от искусства. Это не только свойство характера, но талант. Талант жить. Есть разные формы приобретательства, людям свойственно считать, что лучше больше, чем меньше. (Существуют, правда, и противоположные точки зрения.) Андроников — пример ненасытного духовного приобретательства; этот особый вкус к жизни и ее восприятие передаются с экрана буквально каким-то магнетизмом. Вы, открыв рот, слушаете, и восхищаетесь, и завидуете. <...> Одним словом, не будь личного опыта Андроникова, мы не увидели бы Невский проспект таким, каким по-новому рассмотрели его в течение двух вечеров у телевизионного экрана.

Еще один секрет Андроникова в том, что он длит и расширяет наши представления. Не пресекает мысль зрителя каким-то окончательным выводом, а толкает ее вперед и дальше. Потому границы фильма не обозначены телевизионным временем, так же как содержание — не в списке перечисленных имен и фактов. Вокруг каждого факта — воздух, а в этом воздухе — еще множество фактов, нами знаемых и не знаемых. А за каждым именем — жизнь, и интонацией Андроников намекает на ее интерес. Содержание фильмов о Невском проспекте, таким образом, расширяется, настойчиво вторгаясь во многие сферы нашего духовного бытия.

И последнее. Ни единой интонацией человек на экране не впадает в дидактику. Тем большую силу урока приобретают его фильмы.

Думаю, учиться у Ираклия Андроникова следует тем, чьей целью является воспитание. Но так как воспитательную функцию вольно или невольно берут на себя все те, кого миллионы людей видят на голубом экране, то учиться у Андроникова могут режиссеры, дикторы, лекторы, ведущие, педагоги и комментаторы — все. Чья задача в конечном счете — воздействие на чужой ум, чувство и опыт.

На том секреты и уроки Ираклия Андроникова не кончаются.

Говорят: как он удивительно спокоен перед телекамерой! А я вижу, что Андроников волнуется. И это живое волнение, не убитое популярностью, мне представляется одним из самых драгоценных слагаемых этого таланта. То, что Андроников делает на голубом экране, есть акт творчества, оттого он и захватывает. А творчество немислимо без волнения (не житейского, а особого, путь к которому искал Станиславский).

Причастные к телевидению знают, что такое спокойствие, приходящее с опытом. Это — привычка. И телеэкран беспощадно фиксирует бестрепетный профессионализм, делающий человека похожим на фокусника, который извлекает изо рта бесконечные бумажные ленты... Нет, Андроников волнуется! В самой основе его огромного опыта — чувство ответственности. При всех своих знаниях, опыте и славе человек на экране — не выше своих слушателей, а рядом с ними и для них. И, взяв право говорить, он не позволит себе говорить плохо или пусто. Чувство ответственности, между прочим, хоть и звучит так высоко, само по себе — из ряда самых простых, естественных для человека чувств.

Очень многое в секретах Андроникова кажется простым. Только тот, кто захочет повторить его опыт или приблизиться к нему, поймет цену этой простоты.

*Из книги: Телевидение вчера, сегодня, завтра.
Выпуск I. М.: Искусство, 1981*

ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ КРИТИКА И «ТЕАТРАЛЬНЫЙ ИНТЕРЬЕР 70-х ГОДОВ»

Живой театр неизбежно становится историей, перестает занимать сердца зрителей и тут же попадает в объятия театроведов. Там он успокаивается и замирает. Неподвижный и безмолвный, он дает себя рассмотреть и изучить. Тогда о нем пишутся книги.

Современный, живой, беспокойный театр считается сферой интересов критики. Увы, общим местом стало говорить о ее отставании или полном отсутствии. Серьезная критическая статья о театре, в которой автор оперировал бы глубокими знаниями, безбоязненно ориентировался в кругу известных (и неизвестных) имен и не оставил хотя бы тайной надежды, что от его вмешательства в театральную жизнь будет какой-то толк, — такая статья является редким исключением.

Я говорю это, чтобы прояснить атмосферу. Станиславский считал, что на сцене атмосфера диктует многое: актер может в себе ее нести, но может ей и противостоять. Так же и в жизни, и в литературе.

Книга А.Смелянского «Наши собеседники»¹ нарушает сложившуюся в театральной критике атмосферу. Ее характер далек от академических исследований, которые сначала занимают место в планах научных учреждений, а потом на книжных полках. Далек он и от ученых «брошюр», напоминающих о чеховском профессоре и о той старухе, которая с упоением изучала его труды. Не похожа эта книга и на менее ученые брошюры об искусстве, как принято думать, рассчитанные на «массового» читателя, то есть выполняющие задачи просвещения на определенном уровне.

¹ Смелянский А. Наши собеседники: Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов. М.: Искусство, 1981.

Книга А.Смелянского рассчитана на умного читателя, заинтересованного в театре и литературе. (Такой аудитории не надо объяснять, зачем существует театр и каковы его цели сегодня.) Доверяя интеллигентному собеседнику и прежде всего с ним чувствуя себя на равных, в круг таких читателей автор книги естественно включает современных режиссеров и актеров.

Критик выбрал позицию, на которой ему надлежит стоять. Это можно назвать точно выбранным «своим местом», что крайне важно в критическом жанре, ибо гарантирует почву под ногами и необходимое ощущение независимости. (Ах, как это важно и как труднодостижимо для критика — независимость! Как легко потерять ее в момент, когда рука выводит на бумаге имя знакомого режиссера или когда определенной оценкой — никуда не денешься — пора подытожить значение какого-либо спектакля. А читатель уже поверил твоему умению что-то смело определять, и ты сам в себя поверил, — ну, так что же ты медлишь, что же ты прячешь свое профессиональное умение, почему рука твоя рисует какую-то сложную виньетку из слов, вместо того чтобы резким, определенным штрихом закончить мастерски начатый рисунок?)

А.Смелянский обладает, что называется, легким пером, но дорого не это, а моменты той незакрепощенности мысли, которая дается знанием и чувством собственного достоинства. И вот первый же результат: эту книгу читают практики театра. О ней идут споры (она вызывает на спор), высказываются мнения. Чего же еще желать критику?

Свободное владение разнообразным материалом — историческим, сегодняшним, литературным, театральным; умелое, с учетом читательского интереса, распределение огромного материала; образованность, которая не нуждается в демонстрации и сама вырабатывает чувство меры; наличие своих мыслей, не скисающих от соседства с авторитетными мнениями других; наконец, определенность в выборе одной, главной мысли, организующей книгу, — вот особенности данной работы.

О чем эта книга? О классике на современной сцене. Тут возможен различный читательский интерес. Мне, например, крайне интересно наблюдать, как критик молодого поколения выходит на минное поле, с которого удалились многие старшие его коллеги. И когда по ходу чтения видишь, как умело и не без юмора он обходится с некоторыми «минами», иногда лишь указывая их местонахождение, а иногда спокойным анализом внушая, что опасность давно миновала, ушла в прошлое и самое время взглянуть на нее со стороны, — хочется думать, что не так уж плохо у нас с критикой.

Тема книги известна, но изредка обнаруживает свою строптивость. (Одно то, что А.Смелянский обходится без термина «осовременивание», — его заслуга и, надо надеяться, примета нового. Этот критический термин ничего нашему театру не прибавил, только убавил).

Открываешь книгу — и на фронτισписе видишь знакомые лица, размещенные тремя аккуратными рядами, — одинаковые по размеру портреты. Видением всплывает «литературный кабинет» в школе, где те же лица смотрели со стен. Но «создание группового портрета писателей минувшего века в театральном интерьере 70-х годов оказалось делом новым и достаточно сложным» (стр. 8), — признается автор, и видение школы растворяется в воздухе. «Пришла пора осмыслить опыт «семидесятников», — заявив это в первых же строках вступления, А.Смелянский решительно берет определенный ритм в согласии со скоростями века. Книга, написанная в 70-е годы, демонстрирует желание взглянуть на эти годы уже со стороны, то есть отделиться от них. Так ли уж удачно найдено слово «семидесятники» (имеются в виду режиссеры, чьи спектакли освещены в книге и чья работа не менее заметна была в 60-е, а то и в 50-е годы) и так ли уж поспешно нужно от чего-либо отделяться, или, напротив, имеет смысл поглубже осознать причастность к своему времени — это еще вопрос. Тут — повод для раздумий.

Говорят: необходима дистанция, «большое видится на расстоянии» и т.п. Но автора книги «Наши собеседники» не привле-

кает эта выжидательная позиция. Появилось документальное свидетельство того, в первую очередь, с какой настойчивостью наше время старается себя осмыслить и понять, в частности, с помощью театра и классики.

Когда под одну обложку собраны такие имена, как Грибоедов, Гоголь, Островский, Тургенев, Салтыков-Щедрин, Толстой, Достоевский, Чехов, Горький, — это ли не сложность? У кого не вызовет робости хотя бы количество таких имен. Но А.Смелянского и это не пугает. У него своя цель, далекая от обязательств, диктуемых пиететом. И в итоге кажется, что книга не нуждалась в другом объеме. Это значит, что автор умело распределил свое содержание и не был озабочен желанием сказать о Чехове или о Достоевском все, что о них знает. По многим приметам видно, что знаний у него немало, но они строго дисциплинированы не столько объемом книги, сколько теми ограничениями, которые были над собой поставлены и, в общем, не нарушены.

Первое из таких ограничений касается времени. Налет стилистического изыска в словах «театральный интрьер 70-х годов» не заслоняет их простого и дельного смысла: речь идет только об одном театральном десятилетии. И тогда необъятное перестает быть необъятным. И, например, содержанием главы о Тургеневе может оказаться всего один-единственный спектакль — больше в указанный отрезок времени Тургенева не ставили. При взгляде на портретную галерею еще до прочтения книги возникает естественный вопрос: а где же Пушкин, как же без Пушкина? На что автор может резонно ответить: в 70-е годы наш театр к пьесам Пушкина не обращался, так что материала нет — и рассуждать не о чем. (Материала действительно нет, вопрос же остается и не снимается фразой в послесловии о «зияющем пробеле». Впрочем, Пушкин и светлая его тень всегда зовут к чему-то, что больше и шире реальности).

Других ограничений критик не ищет, напротив: к примеру, в подзаголовке книги сказано: «Русская классическая драматургия». Но Достоевский драматургом не был, пьес не писал, между

тем лучшая глава книги посвящена «театру Достоевского». И завершает книгу глава, не имеющая отношения к драматургии, — о спектакле «Дорога» по гоголевским «Мертвым душам». Границы драматургии как жанра нарушены не автором, но реальной жизнью театра. «Преступление и наказание», «Мертвые души», «Холстомер», «Современная идиллия» есть не что иное, как русская классическая проза, к которой со времен «Братьев Карамазовых», поставленных на сцене МХАТа, русский театр устремился, почувствовав в этом глубокую внутреннюю необходимость. И А.Смелянский не погружается в скучную проблему «инсценировок». Тут не в «инсценировках» дело, а в серьезнейшем стимуле развития театра, в совершенно особом его духовном потрясении и экзамене.

Итак, речь идет о том, как современная сцена осваивает мир классики, насколько способна она приблизить к себе русскую классическую литературу в целом. Можно сказать еще и так: речь идет о контактах современной театральной культуры с накопленным богатством прошлого. Этому контакту, этому общению А.Смелянский дает имя — диалог. «...Мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объяснило нам настоящее и намекнуло о будущем». В огромном количестве спектаклей критик старается уловить вопросы, которые театр 70-х годов задавал писателям-классикам, и ответы на них.

70-е годы уже прошли. Но они есть опыт не чьей-нибудь, а нашей жизни, и не только вчерашней, но и сегодняшней. Не будем искусственно ускорять время — эти годы еще длятся в нас и вне нас. На сцене идут многие спектакли, о которых пишет автор, а их создатели продолжают действовать, то есть ставить и играть.

Таким образом, возникает психологическая двойственность, придающая книге своеобразный, можно сказать, уникальный характер: критик пишет о спектаклях как их свидетель и в то же время смотрит на них как историк — на историю. Иногда, впрочем, кажется, что это можно сделать путем простой смены глагольного времени. Скажем, если написано: «Миронов — Чацкий выхо-

дит на сцену», — это настоящее время, а Миронов — Чацкий, который «выходил» на сцену, — уже история. Но книга А.Смелянского редко вызывает подозрения в столь элементарном способе погружения в историю. Характерно, кстати, что одно из самых сильных и ярких мест в книге — описание М.Царева в роли Фамусова — настолько изнутри противится переводу в «прошедшее время», что автор безошибочно оставляет его в настоящем: «...Царев создает совершенно законченную фигуру изысканнейшего мерзавца, знающего все тонкости общественной механики, обладающего стальной идейной и бытовой логикой, презрительным холопским по духу острословием и невиданной сладострастной способностью жить...» Вроде бы мелочь — выбор глагольного времени, но и тут нужна своя чуткость. Одно дело — явление, которое интересно тем, что ушло в прошлое, и совсем другое — когда сегодняшний театр потрясает живым художественным контактом с прошлым.

Чтобы стать историей, театру не обязательно надо умереть или отодвинуться в годы, которые можно пометить минувшим числом. Напротив, этому театру нужно жить, стремиться к художественной полноте и совершенству, а критику — зорко следить за переменами в нем. А.Смелянский как критик наделен чувством движения театра. Иногда он своим анализом даже торопит это движение — промелькнули 60-е годы («период «бури и натиска», — сказано мимоходом), за ними 70-е, и «пришла пора осмыслить опыт «семидесятников», книга вышла в свет уже в 80-е, а там, глядишь, и XX век кончится... Пишущим о театре обычно свойственно противоположное: чтобы рассмотреть спектакль, критик его останавливает и останавливается сам. А Смелянский, кажется с удовольствием бежит рядом с потоком, зная, что тот неостановим. Он с завидной зоркостью в таком ритме успевает многое заметить и зафиксировать. Книга полна живых, острых наблюдений, точных и довольно едких замечаний, брошенных как бы мимоходом, без осознания их ценности, что, безусловно, украшает автора. В этом быстром собственном передвижении он не успевает к чему-

либо накрепко прикинуть всей душой. Не успеваешь, не хочешь или не можешь — трудно сказать. Но «эмоциональной пристрастности» и «задушевности» не надо искать в книге, имеющей другой характер. Более всего в ней нашел отражение ум, расположенный к быстрому приятию эстетических впечатлений и столь же быстрой интеллектуальной их обработке. Ум, разум, рассудок — вот инструменты критика и приметы индивидуальности А.Смелянского. А так как при наблюдении чего бы то ни было тень инструмента иногда ложится на истину, то понятно, какая именно тень может помешать ходу наблюдений в данном случае.

По А.Смелянскому, все не случайно и всему можно найти название. Сильной стороной критика становится рассмотрение связей и закономерностей. Действительно, не случайно, что в таком театре, как «Современник», предрасположенном к социально-психологическому анализу, такой режиссер, как Г.Товстоногов, в 70-е годы поставил инсценированную С.Михалковым «Современную идиллию» Салтыкова-Щедрина. Здесь все слагаемые тяготели друг к другу, и это тяготение точно отмечает критик. Закономерно было даже то, что «Балалайкина и К^о» Товстоногов осуществил после «Ревизора» в БДТ, и эти два спектакля, хоть и поставленные в разных театрах, соединились в своеобразную дилогию, разрабатывающую «тему страха как социальной категории». На сцене «Современника» Г.Товстоногов ставит «спектакль о том, что такое кварталный, который «засел внутри», и вслед за писателем «прослеживает все изгибы и извилины приспособлений, самооправданий и психологических парадоксов сознания, в котором этот кварталный поселился». И критик, вовремя замедляя свой ритм при встрече с психологическим искусством, вслед режиссеру уже в готовом спектакле одно за другим прослеживает сценические звенья темы, которую метко определил.

Анализируя, А.Смелянский воссоздает спектакль. Он его таким образом оставляет для будущего. И когда тень «инструмента» ничего существенного не заслоняет, — спасибо автору, «Горе от

ума» в Малом театре, «Балалайки и К⁰» в «Современнике», «История лошади» в БДТ, «Преступление и наказание» в Театре на Таганке, «Женитьба» и «Месяц в деревне» на Малой Бронной — эти спектакли действительно занимали сердца зрителей 70-х годов. Они запечатлены в книге с возможной тщательностью, так что будущему историку театра не понадобится перерывать гору газетных рецензий, досадуя на их штампованную безликость.

В итоге создан выразительный «групповой портрет писателей минувшего века в театральном интерьере» нового времени. И портрет этот закономерно становится зеркалом, в котором отражается еще один групповой портрет — режиссеров, актеров, художников и даже критиков. В конце концов в ту же рамку вступает и фигура автора. Он хоть и не пользуется открытыми личностными интонациями (считая это принадлежностью 60-х годов), но и скрыться, естественно, никуда не может. И мы, стосковавшись по живому человеку в критике, его невольно рассматриваем и задаем ему свои вопросы.

Вот некоторые из них.

Если уж так очевидно, что 70-е годы в театре резко отличаются от 60-х, то почему в книге слегка размываются и теряются контуры «новой ситуации»? Не потому ли, что в эту ситуацию вступают те же «шестидесятники»? «Ба, знакомые все лица!» Новых мало, и выход один — внимательно рассмотреть перемены в старых знакомых, а для этого, я думаю, требовалось внимание не только к ситуации, но и к художественным индивидуальностям, то есть к тем же нашим режиссерам.

Еще вопрос. Если режиссура 60-х годов была «монологична» и, скажем, такой спектакль, как «Горе от ума» в БДТ, выражал то время, что же именно в этом спектакле и в режиссуре Г.Товстоногова являлось «монологизмом»? Что изменилось в индивидуальности художника при постановке «Балалайки и К⁰»? С другой стороны, если такой спектакль, как «Преступление и наказание», относится к 70-м годам, то как быть с его очевидной «монологичнос-

тью»? Короче: точно найденное слово очень важно. Но привязанность критика к терминам, когда речь идет о явлении искусства, напоминает о том, как живого петуха пытались завернуть в папиросную бумагу.

И еще один вопрос. Имеет ли смысл с полной серьезностью разбираться в «мотивах», и «темах», и «режиссерских концепциях», чтобы в финале не выдержать и признаться: это был просто плохой спектакль — вполне «юбилейный» и «довольно скучный»?

Отыскивать мотивы в том, что нехудожественно, — нужно ли это? Не запутаем ли мы таким образом то, что критике надлежит распутывать и даже устанавливать, ведь ее дело — «уложение вкусов». «...Не следует давать имя искусства тому, что называется не так...» — говорил А.Блок. В теме диалога с классикой вряд ли стоит устраняться от тревожной проблемы уровня сегодняшней театральной культуры. Именно этот уровень, если его внимательно рассмотреть, иногда мешает серьезному общению с великой литературой. В конце концов не только режиссерская концепция сама по себе что-то определяет в тех или иных годах, но уровень культуры, который обнаруживает себя и внутри этой концепции, и в способах ее осуществления, то есть в реальном спектакле. Мои вопросы к автору книги «Наши собеседники» могут быть продолжены, но ведь критикам свойственно спорить друг с другом. Благо для этого есть живой и существенный повод. Подчеркну в итоге, что А.Смелянский написал свою первую книгу. И сделал ею то, что многие другие до него не сделали ни второй, ни третьей. Что в индивидуальности критика останется на память о дебюте, как правило, мобилиующем все силы автора, а что станет устойчивым качеством — покажет время.

ИНТОНАЦИЯ ЕРМОЛИНСКОГО

Эта книга включает в себе отнюдь не все, написанное С.Ермолинским. Но в ней собрано то, что является отражением главного интереса писателя, его самых существенных привязанностей, наконец, его собственной литературной судьбы.

У современных авторов бывают разные книги «избранного». Одни — знак удачливой, всеми замеченной творческой молодости. Другие — совсем иной знак, скорее — итог, которому подошло время и на который получено право. Разным бывает и участие автора в отборе издаваемых сочинений — иногда заботой становится лишь их элементарное или хронологическое расположение в книге, что вполне могут сделать и делают работники редакции.

В книге С.Ермолинского особый случай, особая система «выбора». Наступил в жизни писателя момент, и оказалось, что книгу «драматических сочинений» не надо складывать — она сложилась сама собой, легко и естественно, при том что нет возможности описать массовое шествие этих сочинений на подмостках сцены или киноэкранах.

Шекспир когда-то намекнул, что в каком-то смысле вся жизнь — театр, сцена. А раз так, то в этом большом театре весьма своеобразно и распределение ролей. Драматическим сочинениям С.Ермолинского не часто выпадала легкая судьба на подмостках, у них оказался несколько иной путь и иное значение.

Но что в жизни писателя вообще можно считать легким? Что — счастьем?

Наверное, автор «Грибоедова» не забудет день премьеры этой пьесы на московской сцене 15 января 1951 года. И предшествова-

Авторское название статьи — предисловия к сборнику пьес С.Ермолинского — «Об этой книге и ее авторе». (Прим. ред.)

ла этому дню тоже удача. Пьеса писалась в Тбилиси, но из Москвы руку к ней заинтересованно протянул Художественный театр. Тот самый, к зданию которого перед войной не раз приходил Ермолинский, чтобы после трудных репетиций проводить домой своего друга, уже больного Михаила Афанасьевича Булгакова. Мхатовцы это помнили. То, что пьесой о Грибоедове теперь первым по-деловому заинтересовался МХАТ, со стороны театра было, как в таких случаях говорят, поступком. Хотя реализован этот поступок был уже на другой сцене — М.М. Яншин, в это самое время назначенный руководителем Драматического театра им. К.С. Станиславского, взял пьесу туда.

«Грибоедова» поставили трепетно, осмысленно и серьезно — так, что театралы до сих пор вспоминают участников этого спектакля. И был успех, и автору удалось побывать на собственной премьере. Он еще не стал москвичом и одет был не по-столичному, но Яншин чуть не пинком вытолкнул его на вызовы публики, а актеры, поняв что к чему, нарушили принятый в театре обычай и, сложившись, устроили автору свой «банкет» в театральном буфете.

Конечно, эти дни были счастьем. А то, что М.М. Яншин не ошибся в своем режиссерском выборе и что поступок театра имел творческое основание, подтвердил успех спектакля. Между прочим, секрет театрального успеха иногда бывает на удивление прост: театру надо пьесу понять и полюбить.

К этому можно добавить, что такой радостный, дружественный союз с театром, который дано было узнать автору пьесы «Грибоедов», вообще редкость, случай нераспространенный. Даже Булгаков при жизни испытал такое только однажды — когда молодое поколение мхатовцев открыло на сцене пьесу «Дни Турбиных», а в ней и вместе с ней — самих себя как современных актеров.

Зрительским успехом сопровождался ряд фильмов из тех (примерно тридцати), которые были сняты по сценариям С.Ермолинского. Но я не чувствую у автора этих сценариев никакой благодности, обычно сопутствующей воспоминаниям об ус-

пах. Дело в том, вероятно, что кино — такая сфера искусства, в которой авторское начало оказывается неизбежно в положении крайне непросто. Хотя лучшие сценаристы советского кино (С.Ермолинский — один из его основоположников) вопреки распространенной в мировом кинематографе модели утвердили себя как литераторы высокого класса, это не изменило ни природы кино, ни особой роли производства в нем.

Момент «запуска» фильма в работу опять же хоть и счастливый момент для сценариста и конец многим мытарствам, но и роковой момент тоже. С этой минуты автор сценария, подчиняясь жестокой логике киноискусства, теряет почти все авторские права. Режиссер и оператор разделяются с его сценарием как хотят, потом в дело вмешивается еще и монтажер, а побеждает в этом сложном союзе тот, чья творческая и организаторская воля оказалась сильнее.

В современном кино автором фильма принято считать режиссера, и это, в общем, справедливо. В достаточно горькую по отношению к сценаристу диалектику этой проблемы здесь не место вдаваться. Она такова, какой ее сделала специфика кино. Может быть, имеет резон указать лишь на одну, побочную сторону этой специфики: среди тех, кто свое сценарное дело понимает как обслуживание режиссера, немало ремесленников. Освоить технику написания такого «обслуживающего» сценария не так уж трудно, в угадывании режиссерских интересов есть своя доля увлекательного. Но — случаи подлинного творческого единomyслия в кино, как известно, не совсем часты.

Так что успех фильмов, в титрах которых стоит имя С.Ермолинского, не всегда есть счастье его как писателя. Хотя следует добавить, что сценарии, написанные им в зрелые годы, никогда не были результатом только ремесла. Им всегда сопутствовали глубокое изучение материала и высокий профессиональный уровень. Сценарии таких разнообразных, разножанровых картин, как «Его день придет» (о Ч.Валиханове), «Танкер «Дербент», «Дело Артамо-

новых», «Неповторимая весна», «Неуловимые мстители», «Машенька» (совместно с Е.Габриловичем), давали материал режиссерам, в котором трудно оступиться. Они были не только надежной поддержкой и основой киносъежек, но, что, может быть, главное в кино, толкали режиссера к творчеству, побуждали к нему. Другое дело, как разные режиссеры этим воспользовались.

Вернемся к «драматическим сочинениям». Мне очень нравится это название книги, оно точно выбрано и очень к лицу автору. В нем — та независимость от всякой службы (сцене ли, экрану ли), которая высвобождает в писателе его суверенное сочинительское начало, подвластно уже только собственным законам — литературы как таковой.

Хотя театр и кино неизбежно бросают и какой-то свой свет на некоторые из этих сочинений. «Грибоедов» — это пьеса и ничто иное. В ней и главный герой, и Нина Чавчавадзе, и все другие действуют хоть и в соответствии с необходимой реальной, исторической правдой, но, кроме того, — в соответствии с некоторыми законами именно театральной выразительности. «Саят-Нова» — явно материал для кино. Мне даже кажется, что не столько для кино 40-х годов, когда сценарий был написан, а для того современного кинематографа, который отбросил многие условности и далеко ушел от элементарно сюжетной последовательности и правдоподобия. Сценарий явно обогнал уровень того производства, с каким был когда-то связан.

Итак, драматические сочинения, написанные в разное время, в книге встали рядом. И тут произошла интересная вещь. Если можно так сказать, взявшись за руки и образовав таким образом какой-то собственный контекст, эти сочинения теперь как бы питают друг друга и поддерживают.

Вот ведь какой неожиданной бывает сила книги. Под одной обложкой, как под одной крышей, живут разные произведения, разные художественные миры, созданные одним человеком. И эта живая совместность, свободная от привходящих производствен-

ных и прочих обстоятельств, обнаружила в творчестве писателя ранее не видимые связи и новую силу.

Мне, например, читая книгу, даже как-то неинтересно, пьеса ли «Александр Блок» или какой-то фантастический сценарий. Не так важно, какому виду зрелища адресовано сочинение. Гораздо важнее то, скажем, что странным образом судьба Грибоедова и его мужество перед разъяренной толпой перекликаются с великим стоическим мужеством Блока — перед теми, кто не принял его «Двенадцать». Понятно, что это совсем разные истории, разные эпохи, и видно, что автор, будучи историком по устремлениям, ничто ни с чем искусственно не сближает. Полагаю, он и не думал о Блоке, когда писал о Грибоедове. Но он не мог не думать о пути, которым шла русская литература в целом, и о закономерном появлении в ней мужественных писателей.

Писатель в России всегда и неизбежно оказывался не только перед выбором того или иного способа художественного сочинительства, но перед человеческим и гражданским выбором. Потому и общий стиль русской литературы (при всей разности индивидуальных стилей) — это стиль поведения, в слове и в жизни. Литература требовала мужества, внутреннего спокойствия и — времени. Каждое из этих слагаемых, видимо, сознается автором данной книги во всем своем значении и связях с остальными. «Писателю на Руси надобно жить долго, чтобы все успеть...» — задумчиво произносит в сценарии «Мой дом — театр» драматург Александр Николаевич Островский, и это явно один из главных мотивов книги. Мне кажется, что в этой фразе выделено слово «надобно». Надобно, то есть — должно. Долг — очень важное для автора понятие.

По специфике жанра, да и по содержанию записки о Булгакове не имеют решительно ничего общего с пьесой о молодом Пушкине, которой открывается книга. И «драматическим сочинением» эти воспоминания, естественно, не названы, и ни о каких аналогиях автор, можно не сомневаться, специально не заботил-

ся, ничего нарочно не «рифмовал». Но лицейская дружба как понятие, навсегда вошедшее в русскую культуру со времен Пушкина и во многом образовавшее наши представления о братстве, долге, художественном родстве и т.д., вдруг с новой силой откликается, на современный лад преобразуясь, но и не теряя своей живой силы, в записках о Булгакове, и книга таким образом оказывается окольцованной самой прочной и звучной из многих «рифм».

Так что поставленные рядом и никак специально для книги не поправленные, сочинения Ермолинского читаются по-новому.

* * *

Отчего же это произошло, что тому причиной?

Ответ очень простой: так складывалась жизнь писателя С.Ермолинского, и книга это отразила. Как уже было сказано, она отразила главный его интерес и, в общем, главное его служение. Я вполне сознательно пользуюсь в этих строках высоким стилем, полагая это уместным. Служение литературе понимать следует буквально, тут нет риторики.

Удивительное явление — русская литература! Понятие вроде бы вместительное, в нем и широта, и размах, и, кажется, какое-то добродушие. Но стоит присмотреться внимательнее, как та же русская литература примет облик строгий, даже непокладистый. В свои служители она допускает не всякого, а «пропуск» в нее иногда требует — ни много ни мало — всей жизни.

Самым верным пропуском в нее, мне кажется, служит любовь. И — знания. И, конечно, определенность общественной позиции. Чувство любви к русской классической литературе С.Ермолинский испытал и осознал в самом себе, будучи совсем молодым, и, что очень важно, успел узнать эту литературу не понаслышке, а благодаря прекрасной профессуре Московского университета, где получил филологическое образование. Это стало основой всего дальнейшего пути, основу эту в самом себе автор никогда не терял,

хотя реальная жизнь складывалась в формах, весьма далеких от филологической сосредоточенности и кабинетной тишины. Собственный кабинет для многих наших писателей вообще нередко был скорее какой-то мечтой, утопией, чем местом действия, то есть литературного труда. И в 20-х годах, и в 30-х, и, конечно, в 40-х, то есть военных, писали бог знает на чем и бог знает где — на оберточной бумаге, в журналистских блокнотах, «на манжетах»; в купе вагона, в тесноте коммунальной квартиры, на ходу. Литература от этого, между прочим, не становилась хуже. Хотя мысль о кабинете и просторном, удобном собственном столе оставалась мечтой о писательской свободе и идеальных условиях труда.

Сейчас видно, что С.Ермолинский — кабинетного, ученого склада писатель. Но в середине 20-х годов все было не так. Во-первых, потому, что молодого человека, к чему бы он сам ни склонялся, более всего склоняла к себе реальная жизнь. И естественно возникало желание эту необыкновенную, бурную и интереснейшую жизнь увидеть воочию, своими глазами. Студент-филолог, как признался много позже, завидовал, конечно же, журналистам и газетчикам — «они жили в потоке событий, в самом центре их, двигаясь по маршрутам, которые диктовало им время». Ему тоже, как и многим, хотелось «двигаться», быть «в потоке событий» и выполнять то, что «диктовало время». 20-е годы открывали заманчивейшие перспективы всяческих движений, географических и общественных. Распахнуты оказались двери многих искусств, старых и новых. А журналистика была как бы средоточием всего — и жизни, и искусства, и строительства — вообще всяческой деятельности. Это был один из сильнейших соблазнов времени. Но и тогда, и позже он таил для литератора некий обман, ибо в деятельности газетного работника почти неотделимы деловая суета и подлинно литературное дело. Чтобы это понять, нужен собственный опыт и время.

С.Ермолинский работал сначала в «Комсомольской правде», потом в «Правде», писал о кино и о театре, хорошо узнал «племя

журналистов», но — «узнав их ближе (объясняет он сам), я все же не сроднился с ними, потому что был по натуре созерцатель, таким и остался. Я не люблю играть в шахматы-блиц. Мне это неинтересно; меня раздражает игра, основанная не на раздумье, а на мгновенной реакции».

Литератор признает в себе «созерцателя», однако журналистику вскоре вытеснило кино, и «созерцательное» опять отступило и ушло куда-то вглубь. Оно не исчезло, а именно ушло в глубину, где вело свое существование, нередко вопреки видимой и активной деятельности. Людей художественного склада, наверное, можно поделить на тех, кто, иногда подсознательно, сохраняет в себе нечто, «созерцающее» ту же повседневность (и самого себя, повседневного и делового) как бы из глубины или со стороны. Во всяком случае оттуда, откуда видна разница между истинным и наносным, значительным и мелким. Может быть, это и называется «сохранить самого себя»?

Между тем, как бы ни относился позже сам писатель к журналистской работе, статьи критика С.Ермолинского о кино и театре затрагивали самые интересные события в искусстве 20-х годов — премьеры во МХАТе и у Мейерхольда, фильмы Дзиги Вертова и Эйзенштейна, — и это было богатейшее поле эстетических наблюдений, которому сегодня можно только позавидовать. Газета тех лет с оперативностью, прямым откликом и столь же прямой связью с жизнью могла и поглощать, а с годами, меняя свой стиль, могла изменить и перо, и самого человека. Действительно, для иных литераторов она навсегда осталась родным домом. Но других она в какой-то момент из себя вытолкнула, снабдив на дорогу немалым багажом — разнообразием жизненных впечатлений и суммой профессиональных навыков, — в котором еще предстояло навести собственный порядок. Через газету прошли многие наши писатели, но каждый взял у нее свое: Бабель — свое, Погодин — свое, Булгаков — свое.

С.Ермолинскому журналистика дала возможность увидеть огромную страну и те перемены в ней, которые шире и богаче сто-

личных впечатлений. В качестве же рецензента газета сначала провела его через лучшие театральные залы тех лет, а потом привела в помещения первых киностудий, где он застрял, остался уже не в качестве стороннего наблюдателя, но как практик, участник дела, работник. В потоке тех, кто приходил в кино из газеты, душой он был не с журналистами, а с филологами, а это был, между прочим, совсем иной «поток».

Замечательно то, что склонность к филологии была неизменной, однако это не мешало Ермолинскому в молодости быть азартным путешественником, а позже проявлять постоянное внимание к той жизни, которая вне всяких кабинетов.

Возникло особое скрещение интересов: их география с конца 20-х годов расширялась, а процесс творческой обработки впечатлений становился все более углубленным.

В 20-е поездка по Кубани дала серию газетных очерков о ликвидации неграмотности.

В 1931 году режиссером Ю.Я. Райзманом был снят фильм «Земля жаждет». Сценарий Ермолинского вобрал в себя не только знание материала, данное путешествием по Каракумской пустыне, но и дал тему, которая тогда казалась фантастической а оказалась вполне реальной — строительство канала в безводной пустыне.

Фильм «Дорога» (снят А.Б. Столпером в 1955 году) — результат путешествия на Памир по одной из самых высокогорных дорог Ош-Хорог. Первая поездка по Закавказью стала началом серьезной работы, которая имела своим итогом тесную связь с писателями Грузии, изучение грузинской литературы и, наконец, написанную к столетию Н.Бараташвили первую его обстоятельную биографию, а затем — пьесу о Грибоедове и сценарий о Саят-Нове. Война застала Ермолинского в Казахстане, в Кызылординской области. Это нашло свое отражение в повести «Пещерный человек», опубликованной в 1973 году в журнале «Наш современник». История советского кино имеет примечательную особенность: имена его пионеров-практиков на удивление согласно соседству-

ют с именами литературоведов и ученых-теоретиков. Не случайно душой ленинградской кинофабрики был Адриан Пиотровский, драматург, критик, знаток античности и деятель просвещения, а сценарным отделом ленинградской студии одно время руководил Юрий Тынянов, и рядом с ним был Виктор Шкловский. С.Ермолинский работал в самом эпицентре кинопроизводства — заведовал сценарным отделом «Госвоенкино», совмещая в одном лице редактора, секретаря, консультанта и сценариста. Снимал свои первые фильмы с первыми же нашими режиссерами и был, таким образом, самым настоящим и обыкновенным кинематографистом. Но притом мог сказать о себе словами В.Шкловского — от «обыкновенного кинематографиста» его, как и Шкловского, отличало то, что из литературы в кино он принес «уважение к материалу» и «требовательность».

Сегодня иные писатели кое-что приносят из кино в литературу. Тогда, в 20-е и 30-е годы, казалось, что такое живое и новое дело, как кино, развивается исключительно под воздействием жизни, ее ритмов и требований. Это было верным лишь отчасти — только в отношении кинематографа документального. Во всяком случае обрыв прямых контактов с правдой факта для этого жанра обнаруживал роковой смысл. Что же касается художественного кинематографа, он имел существенные (иногда подспудные) связи с классической русской литературой, что, как выяснилось со временем, и влияло на его судьбу больше, чем это казалось в 20-е годы. Дух великой русской литературы и ее традиции вообще склонны обнаруживать свою силу и свое влияние постепенно — и внутри самой литературы, и в психологическом настрое ее лучших творцов, и в театре, и в кино, и, наконец, в становлении нашего режиссерского искусства и актерской школы, которые дорожат «жизнью человеческого духа».

Я вижу, что, рассказывая об одной писательской судьбе и имея задачу ввести читателя лишь в одну книгу, то и дело как бы расширяю эту задачу, — не от желания что-либо специально рас-

ширить. Просто наша литература складывалась и жила именно так — в широком контексте культуры, во многих прямых и косвенных связях с жизнью и искусством. В конце концов такова и личность самого писателя С.Ермолинского. То, что собрано в книге, не случайно возникло как бы на стыке литературы, кино и театра. Тут все важно, все рядом и имеет свое значение — не только соседство разных искусств, но и человеческий характер, и вехи биографии, и то, на какие годы приходится начало, и время, когда подводятся итоги. Я и пишу не столько о масштабе художественной личности, сколько о жизни художника, в которой все оказывается выразительным, красноречивым независимо уже от его воли.

<...>

* * *

Что сказать по поводу записок о М.А. Булгакове, которыми завершается книга С.Ермолинского? По поводу тех записок, которые лет пятнадцать назад в виде фрагмента были опубликованы в журнале «Театр» и сделали фигуру автора столь притягательной для всех, кто занимается изучением творчества Булгакова. Сказать, что ни одна деталь, ни один факт тут не сочинены — и тем эти воспоминания хороши? Но это как-то мало для характеристики. Впрочем, и много тоже. Необходимо в первую очередь сказать именно это. Потому что речь идет о писателе, личность которого вот-вот станет легендой, а легенда вот-вот сложится из свидетельств самых разных, иногда случайных, иногда (что хуже) преднамеренных. В такой момент совершенно особый смысл приобретает слово человека, который знает больше других и не заинтересован ни в чем, кроме того, чтобы сказать правду. Следует отметить еще одно обстоятельство. У каждого мемуариста свой путь писания мемуаров. С.Ермолинский написал о Булгакове после того, как сделал для его памяти все, что мог. Его работа началась в дни, когда по многим причинам начать ее было нелегко — буквально через несколько дней после смерти Булгако-

ва. Были приведены в порядок и перепечатаны все рукописи писателя — это и стало основой того, что сейчас именуется «архивом М.А. Булгакова», бережно хранится и изучается. Архиву, таким образом, была положена надежная основа.

До сих пор исследователи извлекают из старых газет и журналов фельетоны и рассказы молодого Булгакова, но и эта работа, что очень важно, была начата своевременно, самыми близкими писателю людьми — Е.С. Булгаковой и С.А. Ермолинским.

Можно сказать, что Булгаков никогда не уходил из жизни Ермолинского — не только из памяти, но и из его работы, его труда. Таковы обстоятельства, предшествующие писанию воспоминаний. Они и определяют их характер.

В литературе, как уже говорилось, очень многое значит интонация. Она раскрывает и самого автора как человека, и его скрытые помыслы как сочинителя. Слова, написанные на бумаге, по своему звучат — это, между прочим, прекрасно чувствовал автор «Мастера и Маргариты». Безгласность литературной рукописи, как и зависимость ее судьбы от человеческих рук — вещи вроде бы и очевидные, но и относительные. Рукопись и звучит, она и не горит, она вообще чудо из многих чудес.

Так звучат и суховатые, строгие записки о Булгакове. Они лишены сентиментальности, потому что слишком глубоко чувство, которое автор пронес через жизнь. Это чувство можно назвать самыми простыми словами: любовь, дружба.

Факты в этих записках — бесценны. Но кроме фактов, внутри них и над ними, возникает особая тема — дружбы, которая может стать и содержанием жизни, и формирующей силой.

«Он задумался и потом сказал еще, что духовное общение с близким человеком после его смерти отнюдь не проходит, напротив, оно может обостриться, и это очень важно, чтобы так случилось...» Так и случилось. Такой силой обладал Булгаков. С.Ермолинский рассказывает подробности характера и жизни Елены Сергеевны, жены Булгакова, — а мы видим, что и ее, жену и дру-

га, на свой лад создает и доформирует личность Булгакова, уже когда писателя нет среди живых. Нет, она не была Маргаритой, как иногда думают, но она ею стала — уже когда Мастера не было на свете. Булгаков в ней свою Маргариту увидел, полюбил и — после собственной смерти — сделал, сотворил. В жизни и в творчестве этого художника многое необыкновенно. Можно сказать, что необыкновенна прежде всего сила творящего.

И в жизни Ермолинского близость с Булгаковым сделала свое дело. Однажды мы как-то беседовали с ним о том, в каких трудных перипетиях оказывается иногда человек и что кому помогает выстоять. «Что касается меня, я был хорошо оснащен», — сказал Сергей Александрович с той суховатой твердостью, которая присуща ему в разговоре на важные темы. Его «оснащением» были урок Булгакова и дружба с ним. Кроме того, человека иногда держит долг. Не тяготит, но — держит. Незадолго перед смертью Булгаков сказал, показав на ящики письменного стола: «Тебе надо знать, где что лежит. Ты должен помочь Лене». И этот долг стал содержанием жизни. Я прошу прощения за это добавление к воспоминаниям, мне оно важно. Записки С.Ермолинского пленяют своей внутренней деликатностью, точно осознанным местом автора-друга. Автора в рассказе почти не видно, это я его сейчас выделяю, вывожу на свет, — он же выводит и освещает только Булгакова.

Почему-то в постановках «Гамлета» всегда неясной тенью проходит Горацио. Между тем его важнейшая роль в трагедии (и как бы после нее) определена разумом Гамлета и его отношением. Горацио — единственный в жизненном многоголосье — слышит то, «что голос дружбы нам повелевает», и никто не заставит его что-либо в этих велениях напутать. Гамлет говорит о нем:

...С тех пор

Как для меня законом стало сердце

И в людях разбирается, оно

Отметило тебя. В тебе есть цельность.

Все выстрадав, ты сам не пострадал.

Актеры не знают, как играть на сцене человеческое благородство, если ему не придады черты «характерности». Между тем у Горацио есть характер и, как следует из пьесы, свой опыт. Оттого только ему Гамлет может сказать: «Останься в этом мире и поведай про жизнь мою». В каком-то смысле дальнейшую роль Горацио выполняет сам Шекспир, рассказывая «все как было». А в общем-то особенность записок С.Ермолинского о Булгакове диктуется тем же, о чем говорилось в начале. Я имею в виду духовный, этический кодекс русской литературы и случай, когда эти правила не просто уважаются издавека, со стороны, но становятся принадлежностью характера.

А раз так, то в каком-то главном измерении рассказ о Булгакове входит в тот ряд, который начинается с пьесы о Пушкине, продолжает его, длит до наших дней и завершает.

*Из книги: Ермолинский С. Драматические сочинения.
М.: Искусство, 1982*

УЧИТЕЛЬ И ЕГО УЧЕНИКИ

От первого выхода в мольеровском «Дон Жуане» можно было ожидать чего угодно, только не такого — странной фигуры, которая с бутылкой кефира в сумке и потрепанной рукописью в руках спокойно прошла по сцене, как по своей квартире, и полезла в суфлерский люк, будто в домашний погреб. Эта чудаковатая женщина с больной поясницей пришла сюда, кажется, прямо с улицы — в театр, на работу и словно к себе домой. По своему облику она не имела никакого отношения к Мольеру и была прямо-таки противоположена страстям его знаменитого героя.

Хранитель классических реплик, милый и вечный театальный домовый — вот кто была эта суфлерша. Кажется, она и родилась и умереть может в этом люке — не выдержит однажды чужих страстей и собственной жажды наказания порока, ведь она в сотый раз переживает все, как в первый, не уставая одновременно следить за строгим порядком реплик в своем экземпляре пьесы...

Где же в спектакле тбилисского Молодежного театра киноактера кончилась шутка и началось серьезное? И в чем секрет такой игры, что не позволяет назвать этот актерский выход «вставным номером»?

Фантазия режиссера Михаила Туманишвили всегда была изящной, но с годами она стала еще и мудрой. Если задуматься, эта современная суфлерша была не так уж далека от великого Мольера — тот писал о вечных страстях, а она тоже по-своему хранит на подмостках нечто вечное.

Серьезный смысл пьесы и дальше был растворен в шутиливой форме. Комедия Мольера была трактована как некий бессмертный миф, равно имеющий отношение и к жизни, и к театру. Дон Жуан был традиционно красив и предприимчив. Но иногда какая-то тень становится заметна в нем — может, он слегка устал от самого себя?

Будто прикованный кем-то к своему дару, Дон Жуан покоряет всех женщин подряд, слегка удивляется простоте, с которой это происходит, но, кажется, вот-вот должен задуматься о том, что увлекающее разнообразие таит в себе в общем-то, одно и то же...

В легкости, с которой все это разыгрывалось, был еле уловимый оттенок грусти. Спектакль приоткрывал свое серьезное философское содержание, но оно тут же заслонялось шуткой и уклонялось от мудрствований, растворяясь в увлекательной актерской игре. Режиссером был вызван к жизни Дух Театра и продемонстрирована его власть — над актерами, над зрителями и даже над великим автором...

А теперь попробуем разобраться, почему весьма скромный коллектив — тбилисский Молодежный театр киноактера — смог завоевать искушенную московскую публику, в чем новое художественное качество его спектаклей и откуда оно могло возникнуть.

На первый взгляд источником обаяния таких спектаклей, как «Дон Жуан» и «Свиньи Бакулы» (по Д.Клдиашвили), является актерская молодость. Ее ни с чем не спутаешь и никаким опытом не заменишь. Но правилом является, увы, ее быстрое исчезновение. Между тем Тбилисскому театру киноактера уже пять лет, а перед тем еще пять лет актеры провели в институте.

Успех спектаклей театра объясняется не тем даже, что их поставил многоопытный М.Туманишвили, но, может быть, прежде всего тем, что он создал этот театр, построил его и каждый день, подобно той суфлерше с бутылкой кефира и экземпляром пьесы, ходит сюда как в свой дом и на свою работу.

Секрет в том, что признанный мастер режиссуры однажды нашел в себе силы изменить свою профессиональную жизнь, переломил ее налаженное течение — и ушел к молодым. У каждого режиссера своя судьба и свой характер. У народного артиста СССР М.Туманишвили нелегкая судьба и, говорят, неуживчивый характер (в последнем, зная его около тридцати лет, позволю себе усомниться). Но он всегда с огромным интересом относился к то-

му, что так чудесно заключено в творческом организме и способно расцветать, если этому умело помочь. Короче, он всегда любил педагогику. Работал с маститыми мастерами, учился у них, был к ним почтителен, сам же расцветал тогда, когда актер-мастер мог превратиться в азартно играющего ребенка и внимательного к своему новому творческому состоянию ученика. Таким актером был Серго Закариадзе. Он молодец, увлекался и вызывал на соревнование всех остальных, и «Антигона» с его участием в постановке М.Туманишвили помнится во всех деталях.

Одни режиссеры любят командовать из зала, другие — работать в тесной актерской компании, где можно выдумывать и пробовать всем вместе. М.Туманишвили принадлежит ко вторым. Воспитанник молодого Г.А. Товстоногова, он когда-то в Театре им. Рушвели собрал вокруг себя прекрасную творческую компанию и стал в ней вожаком. Это было время всеобщего увлечения открытиями Станиславского, «методом действенного анализа» и той импровизацией, которая раскрепощала актера и уберегала его от штампов. Законам творчества, открытым Станиславским, предстояло ассимилироваться в грузинском театре. Это был непростой процесс, результатом которого явились судьбы и Туманишвили, и всех его многочисленных учеников, на которых — без преувеличения можно сказать — держится нынешний грузинский театр.

Но наступил день, когда им, своим ученикам — Роберту Стурца и Темуру Чхеидзе — учитель оставил то театральное дело, которому посвятил многие годы. Книга, недавно им написанная, так и называется: «Режиссер уходит из театра». Название поначалу смутило редакторов — куда из театра может уйти режиссер, а если он все-таки ушел, то вдруг он вовсе и не настоящий режиссер? Действительно, из театра уйти ему можно только в театр. На том, как было начато новое театральное дело и чего стоит в 55 лет оставить свой родной дом и найти в себе силы начать строить новый, — на этом кончается книга.

Иногда на уходе в педагогику кончаются и режиссерские судьбы. Такие примеры известны. Но М.Туманишвили по характеру не только педагог, но строитель театра. И потому на первое же предложение, последовавшее от руководства студии «Грузия-фильм», он дал согласие, и его молоденькие ученики, вместо того чтобы разбредиться по разным театрам и потеряться, стали выгружать из грузовиков стулья и расставлять их в помещении старой киностудии, напминавшей гараж или амбар. Это было пять лет назад. Сегодня небольшой зал Молодежного театра такой уютный и удобный, что было страшно за московские гастроли — как это все будет выглядеть на большой и чужой сцене? Но выглядело очень хорошо.

Перед нами удобный случай рассмотреть, что получается, когда режиссер-мастер уходит к молодым и целиком отдает себя им. Вот что происходит, когда педагогика не кончается в институте, а становится слагаемым театральной эстетики. К сожалению, перед нами исключение. Правила, увы, совсем другие. Между обучением актера в институте и его самостоятельной жизнью в театре часто образуется такой болезненный разрыв, который никто не знает, как и чем заштопать.

Очень часто режиссеры-преподаватели не являются мастерами сцены. Часто они далеки от творческих устремлений молодых, которые хотят во что бы то ни стало сказать нечто «свое». По окончании института эти желания постепенно затухают. Им негде себя реализовать. В молодых неизбежно поселяется комплекс сиротства. Таланты, разбросанные в разных местах, никто толком не собирает и общей театральной верой не объединяет. Режиссеры готовы бесконечно рассуждать, что у них нет «своих» актеров, а актеры, не успев как следует понять, кто есть их настоящий вождь, пребывают в смутной по нему тоске.

Они привыкли отделять проблему режиссерского авторитета от процесса воспитания, а проблему творческой личности художника — от того, что именно ее, эту личность, жадно выискивают глаза молодых. Бывает, они охотнее слушают остроумных циников, нежели правильные, но скучные речи своих педагогов, следу-

ющих самой верной учебной программе. И остряк-циник становится негласным вожаком, и, как ржавчина, его мнимый опыт разъедает молодые души. И выходят из театральных училищ молодые старички. Их студенческая «многоопытность» никому не нужна в профессиональных театрах, она сникает, а на смену ей в лучшем случае приходит ремесло.

Такой спектакль, как «Свиньи Бакулы», не поставишь и не сыграешь ремесленным путем. Сплав юмора, горькой иронии, интереса к собственной истории и трезвого на нее взгляда — смысл и стиль этого спектакля, а играть в таком стиле актер не может по элементарной режиссерской указке. Любви к своему народу учат не на уроках, и нет правил такого обучения. Но именно на этом чувстве держится спектакль, поставленный по рассказу Д.Клдиашвили. Его могли поставить лишь люди, не скажу — одинаково чувствующие, но — расположенные к этому единству ощущений и веры.

Где и как это единство рождается?

В «разминках» перед спектаклем, в рабочих замечаниях после него, в атмосфере ежедневного репетиционного процесса, где неотрывны цели дальние, воспитательные, от конкретной цели ближайшей работы. В этом заключается режиссерская работа М.Туманишвили — сплав педагогики и творчества.

Решаясь нарушить некоторые принятые в области воспитания правила, скажу так: в искусстве преподавать можно только себя. Тут-то и соединяется проблема творческого самоутверждения режиссера с заботой о новом поколении.

Режиссер Темура Чхеидзе, возглавляющий сегодня Театр им. Марджанишвили, совсем не похож на руководителя театра им. Руставели Роберта Стуруа. И на этих двоих уж совсем не похожа Медия Кучухидзе, разве что мужская воля, необходимая режиссеру и присущая ей, ставит их рядом. И если не знать, что всех их воспитывал М.Туманишвили, можно лишь порадоваться человеческому и творческому разнообразию. А, всмотревшись внимательнее, в каждом все равно разглядишь нечто сходное с их учителем.

Сегодня те, кто занят в «Дон Жуане», более всего похожи на своего учителя — он передал им и юмор, и чувство изящного, и трепетную любовь к театру. Этим прямым сходством они и привлекательны. Но, кто знает, может, в них со временем проступит нечто совсем другое и учителю с этим другим будет уже не совладать. Все может быть. А пока талантом и мужеством режиссера-мастера держится новое театральное дело.

Правда, 1983, 3 января

ПОСЛЕДНЯЯ РОЛЬ БАБАНОВОЙ

Мне хотелось бы во всех подробностях рассмотреть этот необычный радиоспектакль — «Портрет Дориана Грея» по роману Оскара Уайльда (инсценировка В.Славкина, режиссер А.Васильев). Но сейчас одна роль, один голос заслоняют собой все остальное. И потому остальное — потом. Случилось так, что участие в этом спектакле Марии Ивановны Бабановой стало ее последней актерской работой.

Сюжет романа Уайльда известен, мораль — тоже, имя героя стало нарицательным. Но вот голос Бабановой вступает в свои права, и в течение двух часов мы сидим замороженные. Спектакль (это важно!) поставлен «не для всех», а для тех, кто умеет и любит слушать не торопясь. Тут слушаешь не только содержание, сюжет, но музыку человеческой речи — не обыденно-разговорной, но той, которую при наличии нескольких голосов и общей виртуозной разработки можно сравнить с музыкальной полифонией.

Многие десятилетия голос Бабановой звучал по радио, будто отделившись от реальной актерской судьбы и возраста. Он вступал в наши будни и преображал их, обострял наш слух, совершал работу над воображением детей и взрослых. Этот голос сравнивали с серебряным колокольчиком, удивлялись и восхищались его мелодичным звучанием. В нем действительно было неправдоподобное: Бабанова, казалось, высвобождала из плена материи то, что нельзя потрогать руками, — музыку, поэзию, душу. И мы благодаря Бабановой знали, что вечный опыт любви может звучать в простейшей песенке Тани. Мы знали, как смеется Хозяйка Медной горы, и верили, что к нам, а потом к нашим детям во сне является Оле Лукойе.

Что сыграла Бабанова в «Портрете Дориана Грея»? Сразу не скажешь. Роль «от автора»? Да, кажется, что так называется. Но Ба-

Бабанова не комментирует и не поясняет сюжет. Обычной для подобной роли отстраненности ее голос придает более глубокий смысл и философскую окраску. Он звучит самостоятельно и как бы отдельно — и от Уайльда, и от истории Дориана Грея, при том что именно Бабанова знает глубинную подоплеку этой истории и живописует ее тончайшие детали. В этом голосе есть все — и наблюдательность знатока-коллекционера, рассматривающего изысканные подробности интерьеров и антиквариата, но вместе с тем и ирония человека, свободного от власти этой вещественной, столь важной Уайльду красоты. В этом голосе — не женская (и, уж конечно, не мужская) мудрость опыта, и какая-то вечная, вневременная горечь знания, и предупреждение нам, и еще многое, чему трудно найти название. В чуть старомодный, чуть салонный, изысканный литературный стиль вступает нечто простое, мудрое и, уместно заметить, мужественное. Будто нарочно околдовывая слушателей красотами уайльдовских описаний, Бабанова одновременно способна отрезвить любого сегодняшнего эстета — она ведет свой, беспощадный анализ чужого ей мира и чужой души.

Роман Уайльда — о страстях. О влюбленности молодого эгоиста в свою красоту, о страсти к творчеству, о коварном желании человека остаться лишь зрителем — созерцать, но не участвовать, брать, но не платить — этому учит Дориана Грея лорд Генри Уоттон. К итогу спектакля режиссер А.Васильев ведет исполнителей, настаивая на особой мере объективности и, если можно так сказать, поэтической обстоятельности. Не только для В.Бочкарева, А.Грачева, О.Дзисько, но и для такого опытного мастера, как И. Смоктуновский, такая работа была, несомненно, школой — школой проникновения в особую стилистическую природу, школой не обычного «общения», не бытового правдоподобия, а иного, музыкального чувства партнера и спектакля в целом.

Но эту общую музыку, вплетаясь в нее и оставаясь где-то над ней, определяет собой голос Бабановой. Он — прежний, но в нем неведомая ранее, подчеркнутая отчетливость и печаль. Никакой

сентиментальности. Никакой слащавости и «салона». Жесткости, пожалуй, больше, чем у автора. Но, может быть, оттого и роман звучит так современно. Трудно ответить на вопрос, как и когда рождается искусство. Гораздо легче объяснить, почему и когда оно не возникает. Все же — когда, как? Я не задавала бы себе этих вопросов, если бы в студии звукозаписи случайно не увидела коробки с пленками. Их было шесть. Каждая — примерно 40 минут звучания. Это — пробы, репетиции, варианты одной роли, занявшей не более 20 минут «эфирного» времени. Огромный, неправдоподобный по тщательности труд — вот что такое последняя роль Бабановой.

Нельзя никого научить чуду великого таланта. Но можно благодарно склониться перед творческой энергией художника, волшебному дару которого были свидетелями люди многих поколений.

Литературная газета, 1983, 20 апреля

ГОЛОВЛЕВСКИЕ ПРОКАЗНИКИ

Роман Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» — одна из самых тяжелых, безрадостных книг в русской литературе. В ней все мрачно, нет просвета и только бесстрашие анализа возвышает автора над мерзостями жизни, собранными им самим в невероятной, почти немислимой концентрации. К этим мерзостям суровый взгляд Щедрина прикован — и ему, и читателю нужно сделать усилие, чтобы все-таки освободиться, отторгнуть от себя какую-то липкую и ядовитую гадость.

Что делать тут театру? Кажется, самое естественное — оставить такой роман в покое на книжной полке. Право же, серьезное отношение великого писателя к жизни и к писательскому долгу вовсе не обязательно иллюстрировать картинками, в том числе и сценическими.

Но у театра свои права. Он, театр, не однажды выпирывал, вовлекая литературу на сцену. Открывал ли он ее заново или лишь использовал для собственных, театральных побед — другой вопрос. Если он побеждал публику, все споры прекращались.

В общении театра с классической литературой возможны сегодня самые смелые формы, самое крутое переключение одного жанра в другой и т.п. Все это уже общепризнано, все зовет к новым экспериментам и соревнованию.

Но перед нами на мхатовской сцене спектакль, чей главный художественный принцип тот же, что в романе: бесстрашие анализа. Психологизм — в прямом, традиционном для литературы смысле, то есть сосредоточенное погружение внутрь, в глубь содержания, и прежде всего внутреннего мира человека. Щедрин в своей книге проявляет почти непереносимую для современного читателя обстоятельность: порочное явление он рассматривает и так, и этак, и со всех сторон. Спектакль и тут следует за автором.

Что говорить, режиссер Л.Додин рисковал многим. Уклад сегоднешнего театра, даже такого солидного, как МХАТ, вовсе не расположен к неспешности, основательности анализа. И актерская психология — следует признать — сильно изменилась с тех пор, как основоположники МХАТа утверждали свой метод работы и никто не смел им перечить. Сегодняшний актер готов перечить любому авторитету, ему неудобному, проявляя в этой борьбе умение, которое не снилось Качалову или Москвину.

Рисковал Л.Додин и потерей зрительского терпения. Ведь это действительно нелегко — четыре часа наблюдать картину распада, раздумывая лишь о том, почему люди иногда с такой охотой уничтожают и жизнь, и самих себя. В этом смысле спектакль (как и роман) не несет в себе никакого отдохновения. И так как зрительские привычки и вкусы различны, неудивительны отклики: скучно, длинно.

Действительно — длинно. Но мне не кажутся скучными длинноты этого спектакля. Потому что в них нет пустот. Длинно ведутся застольные «каляканья» в головлевском доме: ничуть не торопится хозяин дома, отправляя на тот свет одного за другим своих родственников; неторопливо, но и неизбежно все эти «проказники», как их ласково называет Иудушка, становятся «паиньками», а потом и покойниками. Мера неторопливости, проявленная в спектакле, извлечена из романа и вполне сознательно выбрана как стиль, как художественный закон.

Напротив, скучноватыми кажутся отступления Л.Додина от этой меры. Или убоявшись скуки в зале, или в поисках выразительности режиссер иногда венчает спектакль эффектами — тут и явления призраков перед Иудушкой, и танец его с ними, живыми и мертвыми, под гром музыки. Эффектно и оформление Э. Кочергина. Оно, как принято говорить, метафоричное и по-своему держит форму спектакля, диковинные раструбы опоясывают огромную сцену. Что это? Может, пола шубы-тулупа, а может, гигантский гриб-болезнь. Понятно, от чего отталкивалась мысль

создателей спектакля, — речь идет о российских просторах и о масштабах болезни плесени. Но и громоздкость, и загадочность здесь, мне кажется, через край. Это скучновато, потому что общеизвестно и в своей «метафоричности», несколько вчерашней, и в фактуре. Но тут, разумеется, вкусы могут быть различны.

А вот настоящее и бесспорное достижение «Головлевых» в том, что не только содержание, но и форму спектакля прекрасно держат актеры. (Тут следовало бы перечислить полный список исполнителей.) Не все они кончали мхатовскую школу, но в каждом разбужена чуткость к глубинным принципам именно этой школы. Общим местом стали разглагольствования об «умирании» режиссера в актерах, но лишь равнодушный или непрофессиональный глаз не заметит и не оценит, как достойно и осмысленно «умирает» Л.Додин в таких актерах, как И.Смоктунувский, А.Георгиевская, Б.Захарова, Е.Васильева и другие. Режиссура здесь — в точно налаженных связях одного персонажа с другим, в прочности внутренних сцеплений, без которых ткань романа легко могла быть порвана. Так рождается ансамбль, основательность общего стиля, не небрежного к самому себе, не на авось, а значит, близкого Щедрина.

Ритм спектакля тоже извлечен из романа. Он диктуется повторяемостью «панихидок» и такой же регулярностью семейных «каляканий» за чаем или за кутьей. Между этими обрядами каждый из головлевских жителей успевает показаться нам во всей красе — чтобы в должный момент исчезнуть, став жертвой очередного «умертвия».

Как и в романе, одно из первых таких явлений — Степка-балбес, старший из братьев. Нелепое буффонство, разудало-убогие повадки, полное запустение, физическое и умственное, — такой характер будто поселился в актере Г.Буркове, но является наружу, освещенный той мерой жалости и отвращения, которую проявляет автор и которую, как закон искусства, чувствует актер. Точно так же живая Евпраксеюшка, а не актриса Н.Назарова, движется по сцене, большая, будто вздутая — собственной тупостью или жи-

вотом. Ошеломляет естественность ее проявлений — как покоряется и как бунтует, как пускается в загул и каким диким и красивым голосом поет за сценой, заглушая зауспокойный хор. В щедринской семейной хронике важны и неизбежность перемен, разрушительного влияния времени на каждого из «проказников», и роковая связь причин и следствий, начала и конца. В опорных моментах спектакля эта связь доведена до замечательной выразительности. Так однажды ритм «панихидок» прерывается праздничным событием: у Порфирия Владимировича от холопки Евпраксеюшки родилось дитя. Отец Александр явился в дом окрестить младенца. Вроде бы и радость, и новизна, но Иудушке предстоит совершить какой-то невероятный фортель, чтобы выйти сухим из воды, очевидный грех прелюбодеяния представив делом, как бы к нему и не относящимся. И вот направо стоит кровать с роженицей, в глубине сцены — люлька с новорожденным, а Иудушка, сидя за столом и глядя прямо в глаза отцу Александру, начинает свой невероятный монолог — о воздержании, о соблазнах и о долге вдовца, обязанного содержать в чистоте свое ложе. Картина чудовищная по какому-то общему негласному стовору, нерушимому порядку злодеяний и подчиненности всех и вся.

Подчиненности — чему? И тут — самая суть спектакля, его центр, его открытие и художественная вершина. Иудушку играет И.Смоктуновский, являя в наши дни то идеальное слияние актера с образом, о котором мы знаем больше понаслышке как о редком чуде. Возможно ли такое чудо вообще? — слышатся голоса скептиков. Возможно — отвечает Смоктуновский. И перед нами не он, совсем не он. Как-то расплылись, стали мучнистыми, бесцветными черты лица. Хотя грима нет (это в самой что ни на есть характерной роли!) Знакомое лицо Смоктуновского. Но с ним что-то такое происходит, отчего берет оторопь. Кажется, впечатление оторопи и нужно было спектаклю, ведь все персонажи романа именно это чувство испытывали, глядя на Иудушку, и ничего не могли с собой поделать. Неожидан для щедринского

персонажа аристократизм фигуры — выхоленность и стать. Смутная тень породы бродит, но постепенно и исчезает — вот уже и ноги в опорках, и платье залоснилось. Вырождение. Но при том какая цепкость! Хватка вроде бы и вялая, но — уж это точно — мертвая. В романе сказано, что у Порфирия Владимировича был какой-то дьявольский нюх насчет покойников, а также особое ощущение чужих изъянов, которыми незамедлительно надо пользоваться. Смоктуновский виртуозно творит перед нами зрелище чужой и страшной души. Он и ведет спектакль, и населяет его собой — в полном соответствии с тем, как у автора запущенный в безграничное пространство Иудушка населял, завоевывал и одновременно умертвлял все вокруг себя. Какая-то тайна есть и в этой игре, и в этой необъяснимой власти. «Чарующий яд» речей? — да, но если вслушаться, то ведь смысла совсем не много в этих нескончаемых и негромких речах. Ни точного сцепления мыслей, ни логики, только липкая паутина слов.

Нет, тут не елей, даже не лицемерие. Тут беспредельное бесстыдство. Как сказано у Щедрина — «полная свобода от каких-либо нравственных ограничений».

Все бунты головлевских проказников — это жалкие, бессмысленные выпадения из принятого, обрядового течения жизни. Будь то бунт «племяннушек», ставших «актерками», материнское проклятие Арины Петровны или загул Евпраксеюшки — все это не порыв к жизни, не вольные движения людей, а формы той же головлевской выморочности. Рабство тут — болезнь, которая проникла во все поры и у хозяев, и у холопов, доведя психологию и тех, и других до нравственного окостенения. Тогда всякий бунт дик и краток, а запой празднословия неизбежно кончается тем буквальным запоем, с графинчиками и бульканьем, который является уже последней стадией головлевского одичания, предсмертной заменой и религии, и обрядов, и всего остального.

В головлевском укладе жизни, сказано у Щедрина, «отсутствовала идея смерти». А значит, и идея жизни. Средствами своего ис-

куства театр воспроизводит это «несуществование», эту изначальную стертость грани между живым и мертвым. Вроде бы и похороны, но нет горя. Вроде бы и крестины, но как бы и не было младенца. Все лишено смысла, призрачно и готово исчезнуть. И, кто знает, может быть, именно исчезновение в таком случае и есть главный знак какой-то другой жизни, разумной и человеческой?

Легко (и даже как-то приятно) согласиться с тем, что все, показанное в спектакле, — принадлежность давно ушедшей эпохи. Так оно и есть. Но великая русская литература никогда не отрывала прошлое от настоящего, тем самым выражая всяческую заботу о будущем. В романе Салтыкова-Щедрина не только отражена эпоха, но исследованы многие источники зла, его причины и следствия. Психологический театр мужественно встал рядом с литературой и доказал еще раз, что это одна из самых достойных позиций.

Литературная газета, 1984, 4 июля

СУДЬБА ОДНОГО АКТЕРА

«Мне нравится строптивый норов артиста в силе...» Пастернаку нравится, а режиссерам — нет, и это влияет на актерские судьбы и характеры. Не будем, однако, торопиться с суждением, хорошо это или плохо. В судьбе Юрского уклад современного театра находит самое разное преломление, вплоть до парадоксального.

Поначалу в БДТ все было хорошо, даже прекрасно. Товстоногов проявил замечательную прозорливость, поручив Юрскому главную роль в «Горе от ума». «Роль эта стала школой для меня, переломом в творческой жизни».

Чацкому, каким его написал Грибоедов, было чуть больше двадцати, но традиция закрепила вневозрастное представление о герое — актеру могло быть и тридцать, и сорок.

В год премьеры «Горя от ума» в БДТ Юрскому было двадцать семь. Он сыграл Чацкого в свое время — молодым, в начале 60-х годов. Создатели спектакля не первыми пошли против традиций, но первыми на нашей памяти придали молодости Чацкого значение современной идеи. Товстоногов точно угадал момент, когда такая идея должна родиться, всем показавшись долгожданной. Сработала общественно-художественная интуиция — назовем так этот особый дар. Он может и дремать, и действовать. Понятие «союз единомышленников», важнейшее для театра 60-х годов, напрямую связано с этой интуицией — она делала поиск совместным, придавала смелости и сдерживала «страсть к разрывам».

Говорят, что в комедии Грибоедова каждая эпоха находит свое «Горе от ума». В наше время, например, интерес читательской аудитории явно переместился на судьбу Грибоедова и ее уроки. Это произошло, вполне возможно, благодаря живой энергии историков и литературоведов. Что касается театров, то, по-моему, их практический интерес к великой комедии весьма умерен и аккуратен.

А когда-то Товстоногов и Юрский вместе шли навстречу смутно ощущаемой потребности зала, вместе волновались, рисковали — и не ошиблись. Зрительный зал оказался подготовлен к тому новому, что предложил ему театр. Позже в критических исследованиях это стали называть «режиссерским приемом». Дело не в названии, можно назвать и так, но суть, мне кажется, не в «приеме», а в открытии — в открытии сценического характера, достаточно загадочного при всей видимой хрестоматийности.

Пушкин, как известно, ставил под сомнение ум Чацкого: умный человек не будет метать бисер... и т.д. Эту пушкинскую мысль успешно оспаривали мастера старого театра, владевшие благородством сценической декламации и не стесненные обязательствами правдоподобия. Пушкин будто заглянул вперед, в иные театральные времена, будто предвидел, что критерием правды станет психологическая достоверность. Времена эти наступили, и истине роковым для сцены стал простой вопрос: к кому обращены речи Чацкого? Обращаемые к Фамусову и его окружению, эти умные сами по себе речи теряли и ум, и смысл. Риторика стала казаться неотъемлемым свойством Чацкого, а любая склонность к риторике была не в чести ни у актеров, ни у зрителей.

Товстоногов прорвал заколдованный круг. Он предложил Юрскому необычный, неправдоподобный, как бы двойной (или двойственный) способ существования в роли. Юрский великолепно это усвоил. Парадокс, но таким образом утвердили себя на сцене современная реальность и гармония характера. Текст пьесы, вспоминает Юрский, был поделен на две части: «Одна — окружающим на сцене, другая — другу-залу. Эти две реальности, существуя одновременно, создавали особый эффект комических и драматических контрастов. Сама жизнь Чацкого, его любовь, его судьба зависели все-таки от тех, кто на сцене, а его мышление, дух были шире, стремились к тем, кто смотрит эту историю из зрительного зала».

Во времена Грибоедова то, о чем пишет Юрский, было устремлено прежде всего к читателям. Автор не увидел зрителей своей

комедии — в этом была драма Грибоедова, — но он гениально угадал ее читателей. «Горе от ума» на сцене БДТ по меньшей мере на десятилетие угадало и сформировало отзывчивую зрительскую аудиторию, идеально чуткую к малейшим нюансам поведения Чацкого, к его тревожным вопросам и репликам.

Что же играл Юрский? Почему мы сегодня столь внимательно оглядываемся на этого Чацкого?

Он играл состояние юности. Иными словами — состояние личности, которое неизбежно должно разразиться и завершиться кризисом юношеских надежд. За пределом этого в пьесе кончается Чацкий. Слово «личность» я выделяю потому, что при отсутствии ее в актере Чацкий на сцене и не начинается.

В спектакле БДТ страдал и возмущался не юнец, склонный к позе, не романтик, ищущий страданий, а тот молодой ум, который в любой эпохе есть выражение ее здоровой и лучшей потенции. Когда-то Герцен (внимательнейший читатель «Горя от ума») заметил, что в молодом негодовании Чацкого «слышится порыв к делу, он чувствует, чем недоволен, он головой бьет в каменную стену общественных предрассудков и пробует, крепки ли казенные решетки». Этот внутренний «порыв к делу» тоже играл Юрский. Никаких «решеток» на сцене, разумеется, не было, но домашний съезд гостей оказывался капканом, а в словах Фамусова о министрах и Сенате слышалась нешуточная угроза. Предфинальный обморок Чацкого, как и следовало ожидать, некоторых шокировал, а у критиков вызвал упреки в «дегероизации» — обычное, в общем, явление в момент, когда театр вырабатывает в себе и в зрителях новое, реальное представление о героике, очищая его от штампов. К слову сказать, Товстоногов следовало в этом лучшим традициям советского театра. А Юрский проходил свою школу.

О школе нужно сказать особо.

Сегодняшняя театральная критика охотно и по разным поводам рассуждает о 60-х годах: это было, как говорят, тревожное время дебютов, надежд, молодой славы, поэтических манифестаций. Дистан-

ция указывает, однако, еще и другую примету тех лет, менее поэтически, но не менее существенную. 60-е годы были временем хорошей, прочной школы. Такая школа не выветривается с годами и осмысливается отнюдь не только ностальгически. Я говорю не о ремесле, но об одухотворенном профессионализме. Это было не поветрие, а закваска, человеческая и творческая, на многие годы. Это была позиция в искусстве — то, что всегда, во все времена, противопоставит отсутствию позиции, прежде всего в актерском деле и в критике тоже.

60-е годы обесценили ремесло предыдущих десятилетий, но противопоставили ему не игру словами, а новый характер профессионализма. «Школа не должна учить новшествам, — утверждает Юрский, — новшества человек открывает сам. Школа должна учить традиции». И дальше о Чацком: «Георгий Александрович не учил меня новому. Он погрузил меня в него и потребовал отдачи». Школа, о которой идет речь, учила не на уроках и лекциях, а на живых репетициях, где режиссер не витийствовал, но требовал отдачи, то есть максимальной траты, притом осмысленной. И потому не надо путать «раскованность», причисляемую к моде, с той естественностью, которой добивался тот же Товстоногов у своих актеров. Это совсем разные вещи. Одна имеет отношение к внешней манере поведения, другая — к основам искусства.

Первым и главным законом школы, воспитавшей Юрского, было внимание к автору. (Скучно писать эти слова, они затрепаны, но ведь Юрского учили не словам, а делу.) Внимание к автору — это первичная и главная устремленность актерской энергии, не только рассудка, но всего организма, всей нервной системы. Это рабочая дисциплина, не позволяющая заниматься болтовней и бирюльками. Это определенный вид актерской сосредоточенности — на главном, на существе. Таков строгий закон театра, режиссерского по сути, актерского в своем живом наполнении. В школе БДТ и Товстоногова Юрский провел двадцать лет.

...Сегодня в БДТ идут другие спектакли. Юрский играет в Москве, в другом театре. Аудитория, которой он читает стихи и прозу, то-

же совсем другая, новая. На вопрос, почему Юрский ушел из БДТ, можно, по-моему, ответить проще, чем думают многие. Он ушел потому, что хотел играть. Не ставить, как считают иногда, а именно играть. Семь лет он не получал новых ролей. Семь лучших, зрелых лет он провел в мучительном состоянии — его как актера перестал «видеть» режиссер. И — какой режиссер! Тот, который вырастил и воспитал, был единственным авторитетом и руководителем, привычной опорой или, если хотите, печкой, потому что актеру нужны тепло, понимание, забота и еще многое другое.

Ни единого упрека Георгию Александровичу Товстоногову. У него в руках огромное сложное дело, свои планы, свое понимание перспектив труппы. В режиссерском театре, если уж XX век сделал его таким, все художественные права — за режиссером, тем более таким, как Товстоногов. Режиссер-художник имеет право «остыть», «устать», «забыть», перестать «видеть» и т.д. и т.п.

В словах Шекспира о том, что актер — это «короткая повесть времени», как бритвой задевает слово «короткая». Желание играть владеет настоящим актером, как голод. Творческая жадность, горечь от несыгранного — все понятно и оправданно. Так понятны страдания женщины от пустоты, от невозможности родить, создать. Течение времени тогда превращается в устрашающий бег, а почва уходит из-под ног.

Юрский не остановился в собственном движении, никому со стороны не дал заметить паники и спада. Он героически «держал паузу» так, что указанные семь лет можно вычислить лишь сегодня не без удивления. В эти годы, еще при Товстоногове, но уже без Товстоногова, он сыграл Мольера и Фарятева в спектаклях, которые сам поставил. Он играл эти роли в обдуманном, точном рисунке, но без той полноты погружения в роль, которая давалась при Товстоногове и была, по существу, прекрасной естественной безоглядностью, которую дарит режиссерский театр. Юрский приобрел что-то новое в логике сценического чертежа, но потерял в живой вибрации образа. Он как бы смотрел и на себя, и на партнеров

со стороны, самоотверженно вел спектакль, но не умел скрыть усилия жоака, которые нужны за режиссерским столиком. Подобное раздвоение давалось без потерь, может быть, Жану Вилару. Или Барро. Но, скажем, Олег Ефремов этого уже не выдерживает.

Итак, актер, воспитанный в ансамбле, привыкший к авторитету режиссера и к сценической жизни в строгих рамках режиссерского замысла, пустился в самостоятельное плавание, лучше других понимая, чем рискует. Похоже на опыт, который ученый решил поставить на самом себе. В подобные моменты наука отступает перед отвагой одиночки, чтобы потом, по прошествии времени, так или иначе воспользоваться результатами опыта. Сравнение, разумеется, не прямое. Юрский никаких «опытов» не ставил. Просто он стал жить той же трудной и напряженной жизнью, что и многие его коллеги. Вернее, те из них, которые знали счастье веры в режиссерский авторитет и единомыслие, а по разным причинам это счастье утратили. В судьбе Юрского отражаются правила современного театра и исключение из них.

Следуя усвоенным правилам, он постарался с ходу включиться в текущую жизнь коллектива Театра имени Моссовета, предложив свои силы для любой работы. Поставил «Правду — хорошо, а счастье лучше» и сыграл Грознова — в неожиданном для Островского ключе, не бытовом, скорее фантазмагорическом. К юбилею Р.Плятта была выбрана пьеса С.Алешина «Тема с вариациями» — Юрский ее поставил и сыграл в ней. Но характер художника более всего выразился в том, что с этим вполне обычным спектаклем неожиданно произошло через пять лет. М.Терехова, будучи кинозвездой, безболезненно для себя из театра ушла, Р.Плятт заболел. Спектакль надо было снимать, однако Юрский его переставил, то есть поставил заново. «Мне нравится строптивый норов артиста в силе...». Но тут проявил себя не столько «норов», сколько новая оценка обстоятельств, то есть любой возможности творческой работы. Юрский снял себя с одной роли, перевел на другую, две оставшиеся уговорил играть С.Коквкина и Н.Тенякову, но главное — он заново проработал все три и

весь спектакль в целом. Теперь он играл старика, чуть похожего на Полежаева. Этого старого человека поражала любовь, он стеснялся даже самому себе назвать это так, но его жизнь преобразалась — Юрский успевал взволновать этим преобразованием, при том что мог воспользоваться лишь мастерством интонации в коротких репликах. Действие дробилось, прерывалось вставками из классики, реальный диалог переходил в форму рассказа, Юрский вел свою линию пунктиром, но в итоге пунктирные черточки соединялись в одно целое. Это был рассказ о человеческом благородстве, которое иногда оказывается трагически безоружным перед современным прагматизмом и примитивной низостью. В сцене из пьесы Гауптмана, включенной в спектакль, Юрский успел дать эскиз образа Маттиаса Клаузена. Такого Клаузена мы не видели, хотя помним и Николая Симонова, и Астангова. Эскиз был дан с ошеломляющей быстротой и остротой показа, но содержал в себе заявку на крупный замысел. Какой театр и какого режиссера надо убеждать в ценности подобной заявки? Я не знаю адресата. Знаю лишь, что по смелости мысли и глубине погружения в материал Юрский сегодня остается явлением необычным и почти странным на фоне других.

В спектакле «Гедда Габлер» с него были сняты всякие общие заботы. Ставил спектакль режиссер К.Гинкас. Роль Тесмана, незадачливого мужа Гедды, не настолько значительна, чтобы погружаться в мир ибсеновской эпохи, но Юрский зачем-то погрузился. И в эпоху, и в Ибсена, и во все его пьесы. Он ничем не перегрузил роль, но в итоге Тесман в спектакле занял то место рядом с Геддой, о котором только мечтал втихомолку. Юрский указал на прямую связь этого типа мещанина с типом «героини», какую общество делает из Гедды Габлер. Атмосферу суперменства и вседозволенности вокруг Гедды по-своему подсознательно вырачивает и культивирует скромный трудяга Тесман. Его бесцветный облик, его «никакая» роль в драматических событиях — лишь видимость. Человек, завоевавший недоступную Гедду, заполучивший ее в свой дом и в спальню, гораздо опаснее, чем кажется, потому что действует он

исключительно по велению комплекса неполноценности и того культа, который им же создан. Мещанство и вседозволенность, покорность и экстремизм связаны между собой супружеской связью. Юрский заставляет непрерывно следить за неприметным человеком. В течение спектакля он тренирует и обостряет внимание зрителей к социальной психологии. У Ибсена нет указующей морали, и у Юрского ее нет. Актер издали указывает на то, где начинается аморальность. Думать, к чему она приведет, — дело зрителя.

Год спустя после премьеры спектакля «Гедда Габлер», весьма путанно отраженного в нашей критике, я прочитала большую статью Юрского «Играем Ибсена». Это серьезное исследование теперь опубликовано в журнале «Вопросы литературы». Юрский не спорит с критиками и не настаивает на переоценке спектакля. Он только рассказывает о том, какая работа предшествует выходу актера на сцену. Следует добавить: не всякого актера. Далеко не все сценические открытия достигаются таким путем. Юрский тут не идеал и не образец, скорее — исключение. Повторяю: мы имеем перед собой исключение, в котором отражаются и подтверждают себя общие правила.

Исключительна самостоятельность актера. Но отнюдь не всегда она проявляется в глубине анализа, исследования. Иногда совсем напротив — в легкости и яркости импровизации. Именно такой импровизацией был ввод на роль Джакко в мхатовском спектакле «Обвал». Не было ни обстоятельной работы с режиссером, ни практического знакомства с ансамблем театра. И роль, и спектакль, и ансамбль — все это нужно было освоить с ходу, сразу, и Юрский сделал это блестяще. Но этого мало. Он попутно, но и принципиально скорректировал смысл роли и спектакля в целом. Предыдущий исполнитель играл животную, грубую силу, не задумываясь о такой тонкой вещи, как дистанция между художником и ролью. Игра Юрского — именно в этой дистанции. Он не изображает животное начало, а рисует судьбу определенного социального типа — от самых ее истоков, смутных мечтаний (именно

мечтаний, а не только низменных желаний) к страшному временному торжеству, а потом — к падению, концу. Во всех деталях костюма, подробностях пластики образ кажется тщательно обдуманным и выверенным. На самом деле — импровизация. Но под этим словом следует понимать не произвольную игру актерской фантазии, а точность мгновенного художественного расчета. Эта точность и дает Юрскому сценическую свободу.

Дальше следовало бы рассказать о Юрском на эстраде, где он с полным правом осуществляет свою самостоятельность — и в прочтении материала, и в саморежиссуре, и в поистине уникальных поисках новых художественных средств. Его умение читать стихи общеизвестно. Но ему мало — он отваживается в мизансценах «сыграть» стихотворение Пастернака «Марбург» и по-своему открывает в нем ту драму отказа, разрыва, которая дает поэту новое зрение. «Птицы, дома и собаки, деревья и лошади, тюльпаны и люди стали короче и отрывистей, чем их знало детство. Свежий лаконизм жизни открылся мне...» — Юрский не читает этих строк «Охранной грамоты», но играет в «Марбурге» это состояние как актер. Ценители письменного слова, возможно, шокированы, но Юрский имеет дело со словом звучащим и знает, что звук поэзии — это новая ее плоть и новое открытие.

Мне уже приходилось писать о том, что происходит, когда страницы шукшинской прозы становятся материалом не для простецкого актерского говора, а для постижения определенной социальной сферы, доступной мыслящему актеру-интеллигенту. По отношению к шукшинским персонажам Юрский безо всякого высокомерия занимает позицию, которая в итоге больше всего дает почувствовать и авторскую боль, и неистовую шукшинскую жажду справедливости. Юрский говорит, что «зал слушает Шукшина особенно. Как-то отдельно от остального». Это верно, но не потому только, что ощущение потери не прошло, а потому еще, что любой рассказ Шукшина — это вплотную придвинутые к зрителям явления их собственной жизни. Лица зрителей каменеют от

этой внезапной близости и плотности. Они, зрители, может, пришли поразвлечься, но актер не смешит, изображая продавщицу-хамку, и никого не развлекает. Он возвращает своих современников к тому, что вызвало у Шукшина праведный гнев. Он защищает человеческое достоинство, заставляя зрителя почувствовать себя внутри ситуации, где это достоинство попирается, и, хочешь не хочешь, выбрать свое к ней отношение.

Свое собственное отношение Юрский погружает в анализ, совершаемый на наших глазах. Это анализ-показ, анализ-действие. В итоге — перед нами социальный портрет, рассмотренный будто в увеличительное стекло. Однажды, придя в знакомую актерскую компанию, он был застигнут просьбами «почитать». И вдруг... вдруг за столом появился новый гость. Его не смущало незнакомое сборище, напротив. Он никого из присутствующих не знал в лицо, но по-своему знал всех. А главное — тут же узнавал. Ради этих знакомств он сюда пришел, заряженный небывалой энергией. Он кому-то кивал, у кого-то записывал телефон, что-то уточнял, назначал встречу, уславливался, переспрашивал, успевал при этом попросить «вон той селедочки» и еще «картошечки», что-то влить в себя, всыпать, вложить, еще влить, откусить и прожевать, обнять соседку и отстранить ее, придвинуть к себе блюдо и опустошить его. Он, незванный, явился на чужие именины как на работу и точно так же явится на свадьбу, на похороны, на собрание, всюду — где люди, а значит, можно наладить нужные связи. Эта лихорадочная и наглая «работа» идет, видимо, с утра до вечера, поглощает всего человека, все внутри его уродует — нет ни общения, ни отдыха, ни уважения к другим, нет ни собственной семьи, нет ничего, что составляет жизнь. Легче становилось от мысли, что перед нами все-таки актерское создание, фантом, который должен исчезнуть. Юрский исполнил рассказ М.Жванецкого «Он таким не был, он таким стал».

Юрский — стилист. Каждый его концерт — это виртуозные переходы из одного авторского мира в другой, с новым ощущением не только эпохи, но слова, фразы, паузы, дыхания, даже артику-

ляции. И потому заново раскрывают себя Гоголь, Пушкин, Чехов, Есенин, Цветаева, Бернс, Бунин, Зощенко, Булгаков, Достоевский, Шекспир и тот неизвестный талантливый автор, который прислал Юрскому свой рассказ, — актер открывает и его.

Он выбирает четыре стихотворения Манделъштама. Я не настаиваю на том, что он их «играет», тут как бы нет места игровому началу, но — играет все же. Знакомые стихи словно были беременны звуком, и вот он явился на свет, этот органно-замедленный звук — в огромном пространстве зала Чайковского. «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»; «Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло...». Актер играет состояние человека, в котором поэзия живет почти независимо от него, от его слабого тела, от возможности писать и записывать. «Нет, не мигрень, — но подай карандашик ментоловый...» — почти истлевая в воздухе, звучат эти строки, жизнь еще длит себя то «керосиновой легкою копотью», то где-то на даче «внезапным пожаром сиреневым»; вот-вот она кончится насовсем. Юрский доводит до предела пугающую бескрасочность интонации, но только для того, чтобы через мгновение, набрав в легкие кислород, вновь обрести силу звука и всплыть в морской сияющий простор и новой строкой, торжественной и строгой, провозгласить бессмертие поэта и поэзии: «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...».

Мы чувствуем себя в этот момент свидетелями чуда. Оно совершается в поэзии, но благодаря искусству актера. Это моменты высокого духовного настроения, объединяющие многих. Условия театральной работы, юбилейные даты, торжества или их отсутствие — это вторично. Не в этом дело. «Все в человеке», как сказано в одной старой пьесе.

Все — в художнике, когда он выступал.

МЫ ВСЕ УЧИЛИСЬ...

Однажды, осмелев, я написала статью о штампах мхатовской школы. О том, что такое мнимый, бытовой реализм. (Это было в 1960 году.) Как положено, статью разослали членам редколлегии «Театра», намекнув при этом на спорность позиции автора.

Из всех ожидаемых отзывов решающим был отзыв Павла Александровича Маркова. Не только потому, что Марков — всеми признанный авторитет в критике. Но, главное, он был мхатовец. С головы до ног — мхатовец. Казалось, он и родился во МХАТе. Если бы в Художественном театре полагалась форменная одежда, Павлу Александровичу пришлось бы шить ее множество раз, от юношеского мундирчика до командирской парадной формы. Об этом все и думали: а вдруг Марков будет защищать свой «мундир»? Хотя он уже и не служит во МХАТе, но там вся его жизнь, все его пристрастия, опора профессии, друзья, наконец.

Статья называлась «Кризис» бытовой режиссуры¹. Надеюсь что-то смягчить или обезопасить, слово «кризис» я взяла в кавычки. Кто-то советовал поставить в кавычки «бытовой». Друзья пошучивали, что и «режиссуру» в таком случае тоже следует закавычить.

На экземпляре, вернувшемся от Маркова, трудно читаемыми закорючками, которые мы с институтских времен научились разгадывать, было написано: «Зачем кавычки, кризис есть кризис».

Надо написать о наших учителях. Написать нежно.

С годами все более понятным становится, каких людей мы перед собой видели. В театре никакие рассуждения не заменят

¹ См. Кн. 1 настоящего издания. (Прим. ред.)

живого примера, наглядного, как спектакль, как зрелище. Мы видели это собственными глазами, мы знаем, что так бывает.

Проблема учителей и учеников в искусстве не проста и драматична. Как бы идиллически ни складывались отношения, речь идет о смене поколений, то есть о неизбежном уходе одних и таком же неизбежном приходе других, новых. Бывает, учителя, подобно родителям, желают видеть в молодых свое повторение. Бывает, и ученики жаждут только одного — быть похожими на своих учителей. Но любому повторению сопротивляется жизнь. Она идет где-то за порогом института, а потом вступает в права — и на свой лад лепит облик учеников, меняет их сознание. И всякая опека теряет смысл, и многие связи рвутся. Молодые неизбежно должны вступить в свой поток и плыть в нем собственными усилиями, сообразно изменившемуся времени. А учителя остаются на берегу.

Слова простой благодарности не выражают моего отношения к тем, кто остался на берегу. И я не могу с ними попрощаться. Потому, что, слава богу, еще многие годы после института мы были вместе — в зрительном зале, в общей работе. Рядом с Марковым, с Кнебель, с Поповым. Постепенно ушло чувство ученичества. Иногда вообще переставала ощущаться разница в возрасте. Рядом, совсем близко оказались замечательные люди, просто как люди, необыкновенно интересные в своих проявлениях.

Слова «эпоха театра» — не более чем слова. Границы всех этих «эпох» относительны. Наши учителя, например, были органически связаны не с одной, а с несколькими театральными эпохами. Они строили театр в двадцатые годы, но точно такими же строителями оказались и в пятидесятые и в шестидесятые. Одно это ставит под сомнение старания критиков прикреплять крупную личность обязательно к каким-то годам — двадцатым или шестидесятым.

С годами наши учителя не молодели, развивались их театральные взгляды. Но неизменной оставалась их созидательная, строительная природа. Порода — хочется сказать. Они не превратились в консерваторов, которые мешают новому, хоть и образованны и

культурны. Видимо, их культура была особой. У нее много примет, больших и маленьких. Вот одна, как бы самая крошечная: на наш театроведческий курс ни один человек не был принят по блату. Это было бы дико, неправдоподобно — по блату к Маркову. По знакомству — к Станиславскому... Никаких связей и знакомств у нас не было, никто за нас не хлопотал. Это не наша заслуга и не наше достоинство. Это свое достоинство проявляла по отношению к нам определенная культура. Необразованности таким способом был преподан первый урок образования.

За меня, правда, один человек мог бы похлопотать. Борис Владимирович Алперс когда-то учил мою маму, и она уговорила меня посетить его перед экзаменами. Я пошла скорее из любопытства. Меня встретили строгая прямая спина в кресле и холодные голубые глаза, казавшиеся огромными из-за сильнейших линз в очках. Разговор был кратким: «О чем ваш вступительный реферат?» — «О том, как надо ставить «Баню». — «То есть о пьесе Маяковского?» — «Нет, о том, как *надо* ставить «Баню». «Хм», — только и произнес на это Алперс.

Я не вправе назвать Алперса своим учителем. Но его книга «Актерское искусство в России» была нашим первым учебным пособием. Книга была прекрасна — по глубине знаний и отчетливости мысли. А то, с каким достоинством ее автор вел себя, когда в этой книге были обнаружены идеи, якобы вредные для нашего сознания, — это навсегда явилось для нас наглядным примером человеческой стойкости и мужества ученого. Мы не понимали тогда (а сейчас и понимать не нужно), почему мысль о том, что Щепкин хорошо играл в переводных мелодрамах, подрывает значение отечественной культуры. На наших глазах несколько подобных мыслей извлекли из большого труда и положили перед Алперсом как грозное обвинение. Автор отверг это обвинение, невзирая на авторитетнейшие имена, привлекаемые его оппонентами, в число которых входили и его собственные аспиранты и студенты. В этом зрелище все было нехорошо и некрасиво — кроме

поведения Алперса и его непроницаемого, холодного лица. Мы, зеленые первокурсники, не разбирались ни в чем. Но, как дети инстинктивно сторонятся фальши интонаций, так реагировали и мы. В те дни нам был преподан еще один урок: мы впервые увидели, что такое удобный момент для самоутверждения. Инстинкт социальной корысти — так это следовало бы назвать. Он может проснуться в самых неопытных и незрелых, при том что к природным качествам как будто не имеет отношения.

Что уберегло нас тогда? Что свело к минимуму вредный опыт? Конечно, прежде всего то, что руководителем курса был Марков. Как он сам уберег себя, как смог остаться в стороне — не знаю. Потом не раз загадкой представляла его редкостная осмотрительность и многоопытность. Тогда он проявил эти свойства не только во имя себя, но и во имя нас тоже. Мы были благодаря ему отстранены от происходящего. Этой формой ухода — в академизм, в сферу бесспорных ценностей — великолепно владел наш учитель. Уход — не всегда бегство. А для нас, которых Марков вел за собой, это было, попросту говоря, спасением.

Разумеется, на критических семинарах продолжалось обсуждение спектаклей, в том числе и тех, которые выдвигались как эталон. Глупостей по этому поводу мы говорили достаточно, но, смею думать, все-таки меньше, чем могли. На эти спектакли будто посматривал кто-то еще, кроме Маркова, из-за его спины. Наверное, это был Станиславский. Или Немирович. Ведь очень важно, кого педагог незримо приводит с собой в студенческую аудиторию. Марков не приводил ложных авторитетов. Он не произносил пустых, «официальных» слов. Иногда предпочитал молчать. Мы болтали чепуху, а он молчал. И его молчание гасило многие наши глупости.

У Маркова вообще был своеобразный метод преподавания. Выслушав очередную курсовую работу и всех, кто принимал участие в обсуждении, он начинал говорить. Иногда он переносил свое заключительное слово на следующее занятие, и мы, выговорившись в досталь, еще целую неделю оставались в ожидании. Монолог

Маркова почти никогда не затрагивал прочитанной работы. Он говорил о явлении искусства, а не о наших попытках это явление оценить. Он не поучал, не оспаривал, не давил нас эрудицией. Отталкиваясь от предложенного уровня суждений, он уводил нас к какому-то другому уровню, крупному и серьезному. Между нашей неопытностью и его опытом возникало силовое поле со своим отталкиванием и притяжением. Мы невольно думали не о себе, а о *критериях* — в театре и в критике.

Недавно мне попалось определение, данное Марковым режиссуре Вахтангова. Этот режиссер, пишет Марков, буквально вырывал из актера его личность. Марков ничем не напоминал волевого, сверхэнергичного Вахтангова. Но он тоже вырывал из нас, из наших голов *способность самостоятельно думать*.

При всем том он был осторожен. Как у мхатовца у него были на то свои основания. Всего пять-шесть лет прошло, как умер Немирович-Данченко. В МХАТе шла глухая борьба — не столько за наследие, сколько за руководство. А так как наследие осталось не от одного, а от двух основоположников, ситуация возникла путаная. Марков и Кнебель из МХАТа ушли, — очевидно, как «сторонники Немировича». Сейчас легко сказать: какая все это глупость. А тогда было нелегко. Почему-то Павел Александрович стал режиссером Малого театра, участвовал в какой-то помпезной постановке... Странно, но все эти пертурбации тоже прошли мимо нас. Мы толком и не знали, где, кроме ГИТИСа, работает наш учитель, а на семинарах никакого особого интереса к его режиссерской деятельности не выразили. На курсе не было духа подхалимажа. Смешные черточки Маркова были постоянной темой наших карикатуристов, а больше всех хохотал над этим Павел Александрович. Мы тогда еще не знали, что его знаменитый смех запечатлен Булгаковым в «Театральном романе», не знали ни этой книги, ни имени Миши Панина. Не знали ни судьбы Булгакова, ни романа «Мастер и Маргарита», который мой сын с детства знает чуть ли не наизусть. (Кажется, одно это должно сделать наших детей и умнее, и опытнее. Так когда же у молодых проявит себя на-

конец этот опыт так, чтобы мы устыдились своего бывшего инфантилизма и позднего развития?!)

Марков знал гораздо больше, чем говорил и писал. Может, эти «семь восьмых» и определяли вес его слова? Раздумывая сейчас о его способе преподавания, — точнее, воспитания, — приходишь к неожиданному заключению. Эта педагогика корнями своими уходит не в педагогическую науку, не в методику театроведения. Более всего она связана с психологией творчества. А еще конкретнее — с тем мощным влиянием режиссерской личности, которое испытал Марков и выразить которое смог не в собственной режиссуре, а в преподавании. Я имею в виду личность Владимира Ивановича Немировича-Данченко.

Не имеет смысла рассуждать о различии профессий, оно очевидно: Марков — критик, Немирович — режиссер. Менее очевидно скрытая близость двух натур. Она скрыта тем более, что личность Немировича до сих пор не нашла своего точного определения. При всех стараниях самых талантливых его приверженцев, режиссеров и критиков, контуры этой фигуры остаются таинственными и попытка их прорисовать оборачивается обилием общих слов. Его поступки яснее, чем его характер. Его действиями, его поведением во многом жив был старый МХАТ, — можно представить себе, какой хаос внес бы в него максималист Станиславский, останься он один. Однако все боготворили Станиславского, изучали Станиславского, умилялись Станиславским. И я тоже — со студенческих лет и до сих пор.

Но — именно Немирович был предан «театру автора», литературе, драматургии так, что эту преданность через Маркова восприняли мы. Именно Немирович так спокойно, последовательно, постоянно и, пользуясь словом Маркова, элегантно втягивал других в свою художественную веру, без лишних слов убеждая, что это во всяком случае прочная, надежная опора. Именно Немирович своей неистребимой привязанностью к понятию «образ» ставил преграду той «естественности», которая вполне достижима, но

сама по себе совсем не есть достижение искусства. Именно Немирович, пока был жив, предостерегал от канонизации какого бы то ни было репетиционного метода. Не случайно после него не осталось наследников-догматиков. То, что он исповедовал, невозможно обратить в догму, раз и навсегда закрепить, наклеив, как инструкцию врача, на бутылочку с лекарством. Отсюда и некоторая таинственность облика. Мхатовец? О да, еще бы! А работал ли этот мхатовец «по системе»? Еще неизвестно. Вот тут и разбирайся.

Разбираться в этом мне с годами становится все интереснее. Я не вижу «дна» в этих проблемах. Напротив, все дискуссии о Станиславском и Немировиче-Данченко итогом своим имеют заманчивую бездонность всего, что было ими открыто и опробовано.

Марков не многое успел нам рассказать о своем любимом учителе. Мне кажется, что он не смог и написать о нем все, что знал, хотя написал немало. О других писал и ярче, и выразительнее. Но на наших занятиях имя Владимириваныч он произносил так, что было ясно: никаких других Владимириванычей на свете нет, не было и не могло быть. Человек, которого так звали, не соперничал со Станиславским, но и не сливался с ним. (Потом мы узнали и о счастливом их слиянии в первые годы МХТ, и о последующей боли соперничества, ревности, о многих конфликтах. Но ничто из всего этого не стало сенсацией, которая опрокидывает старые знания. Мы каким-то образом узнали то главное, что ничем не опрокидывается).

То, что делал Владимириваныч, почему-то с трудом укладывалось в термины. Все известные термины достались Станиславскому, все открытия, о которых в пятидесятых годах шел яростный спор, — тоже. Что же тогда осталось Немировичу-Данченко? Благодаря не столько словам, сколько интонациям Маркова мы почему-то понимали, что осталось многое и когда-нибудь, если мы захотим, то узнаем, что именно.

Мы захотели. Но понадобились годы и всяческий опыт, чтобы понять и в полной мере оценить человека, который мог, например, сказать А.П. Чехову: «Ты — это талантливый я». То, что

Немирович открыл в Чехове автора Художественного театра, известно. Но ведь он буквально заставил Чехова стать драматургом! Притом какая поразительная трезвость самооценки, какая самоотверженность, точнее, самоотвержение, мужественное, без тени ханжества! И это в сфере, где меряется талант, где любой художник сверхчувствителен... А вместе с тем какое безошибочное ощущение перспективы — и чеховской судьбы в театре, и своей собственной, уже не в драматургии, а там, где *раскрывают* драматурга. Все это я пишу не только ради Немировича-Данченко, но ради Павла Александровича Маркова. Урок того факта, что Немирович угадал в Чехове драматурга, увы, ускользает от современной практики. Сам факт вошел во все учебники, но это ничего не меняет. Между тем речь идет об особом устройстве слуха и зрения и об особой направленности энергии. Каким образом Немирович-Данченко угадал в молодом Маркове все эти качества? Ведь это тоже факт — среди многих других руководитель МХАТа высмотрел человека, который уже в новое время сможет и на литературу, и на театр, и на свое время посмотреть с такой пронизательностью, с какой смотрел он, Немирович, в годы основания МХАТа. Посмотреть — и реализовать в точном действии.

Мы не знаем, что думал Владимир Иванович, когда в 1925 году вызвал молодого критика в МХАТ и терпеливо слушал, как тот «вполне авторитетно» рассуждал о любых явлениях театральной жизни, «вежливо порицал МХАТ» и утверждал, что этот театр «со своим старым репертуаром легит в некую пустоту». На прямое предложение занять какое-либо место в литературной части критик «с твердостью ответил отрицательно», согласившись «лично для Владимира Ивановича» прочитать две-три пьесы и зайти для разговора через недельку. А через недельку был оформлен договор о его работе в театре. Интересно, что, «втащив» таким образом Маркова в МХАТ, Немирович больше с ним ни о чем не беседовал, тут же уехал в Америку. Так что поговорить с ним о чем-либо можно было, как не без ехидства сообщил Лужский,

«этак года через два». А когда в 1928 году Немирович вернулся, в МХАТе уже были поставлены «Дни Турбиных» и «Бронепоезд 14-69», в театре или около него уже были Л.Леонов, Вс. Иванов, Булгаков, Олеша, Катаев — список можно продолжить. Цвет молодой литературы. Писатели, в которых театр разглядел *потенциальных драматургов*.

Так был ликвидирован опасный разрыв между сценой и литературой, сценой и жизнью. «Театр более не в состоянии творить из себя, — писал Марков. — ...Былой слуга, драматург, единственно может помочь театру. Театр призывает драматурга». Это было, так сказать, позицией. А конкретный театр, в котором работал сам Марков, не «призывал» драматургов, не бросал на ветер громкие лозунги, а научился приваживать писателей к театру, влюблять их в театр и поселять внутри его, как ближайших родственников.

Когда-то, на рубеже веков, разрыв между литературой и театром как основную тревогу почувствовал Немирович. Результатом этого ощущения и определенных действий явились пьесы Чехова и Горького. Я огрубляю сложный процесс до схемы, но в схеме, думается, нет ошибки: драматургия XX века, как правило, рождалась благодаря интуиции, слуху и энергии людей театра. Это особый слух — к скрытому, неявному, подспудному *движению* внутри прозы. К движению, которое есть первоначало, первотолчок драмы. Одновременно это есть не что иное, как уловленное писателем (пока еще прозаиком) важнейшее движение самой жизни, ее наглядной прозы и скрытой поэзии. Никогда не забуду, как на обсуждении моей студенческой работы — о «Нашествии» — Марков преподавал нам урок такого слуха. Мы не знали тогда, что Леонов — его любимый писатель. Но о «Нашествии» с нами говорил человек, который не только драматургию, но всю прозу Леонова знает вдоль и поперек. И одну пьесу он не может рассматривать вне драматизма всей леоновской прозы и всей окружающей писателя жизни. Оттого и пьеса будто расширялась в своем содержании и сложном подтексте. Такой, изнутри расширенной, я ее и воспринимаю до сих пор.

Не только во имя исторических заслуг П.А. Маркова хочется напомнить о его работе в МХАТе. Но во имя того, чтобы наметнуть на важнейшее слагаемое театральной культуры. Перед глазами слишком резкое и очевидное изменение картины. Все знают завлитов и режиссеров, способных героически отстаивать ту или иную пьесу. Но я не знаю в наших театрах человека, который бы так, как когда-то Марков, слышал современную литературу в целом, безошибочно улавливал момент возможного рождения драматурга, а потом без устали холил бы и лелеял этого драматурга при театре, невзирая ни на какие обстоятельства вокруг. Станиславский сравнивал режиссера с повивальной бабкой, имея в виду рождение роли у актера. Бесценные качества повивальной бабки при драматурге сегодня исчезли, и никакой хирург-акушер место этой «бабки» не занял, современными научными достижениями ее не заменил.

Короче, утеряна культура взаимоотношений театра и литературы. Вот в чем суть. Поток инсценировок, выдаваемый за «внимание театра к современной прозе», не заменит той культуры, о которой идет речь. Дело совсем не в «потоке», а в чем-то резко противоположном всякому потоку. Я еще раз повторю слово *потеря*, потому что если не осознать, что именно потеряно, то и искать мы будем неизвестно что.

Перечитайте повнимательнее страницы воспоминаний Маркова о Булгакове, Леонове, Афиногенове, Олеше. Присмотритесь к тому, как он об этих людях пишет. Кто из сегодняшних расторопных, деловых завлитов, кто из тоскующих по современной пьесе режиссеров может так точно схватить и так любовно описать «зерно» художественной личности, допустим, Гельмана? Или — Володина? Или — Петрушевской? Вспомним, кстати, — ведь и страницы «Моей жизни в искусстве», посвященные Чехову, поражают совершенно неожиданным ракурсом, который абсолютно органичен для Станиславского. Он пишет как бы о мелочах. Он совсем не занят профессиональным анализом чеховских пьес. Он, Станиславский, любит Чехова, и это чувство безошибочно ведет его па-

мать. И потому нет «мелочей» в его рассказе, но любая мелочь имеет отношение к искусству, к творчеству.

Вернемся, однако, к Немировичу, к тому, что в намеке дал нам в свое время почувствовать Марков. Понадобились годы (не только для моего поколения, но для театра в целом), чтобы художественная интуиция Немировича выявила свое значение, вмешавшись в сегодняшние наши представления об искусстве.

Вот один лишь пример.

Проблема художественного образа со временем обнаружила себя как одна из самых сложных и драматичных проблем мхатовской истории и методологии. В последних своих словах о театре (о замысле «Леса») Немирович совсем не случайно коснулся этой проблемы как самой для себя волнующей. Он сказал: именно тут «постоянный мой спор с Константином Сергеевичем». Что могли мы, студенты пятидесятых годов, понять в этом *постоянном* споре двух великих людей? В нем и сегодня никто по-настоящему не разобрался. Хотя для меня несомненно: тут — многие болевые точки и нашего театра, и нашей театральной теории. Жаль, что в этом споре не поучаствовал Павел Александрович Марков.

Мы вообще не застали его спорщиком и не учились у него мастерству полемики. На полях моего диплома, а потом и диссертации он отчеркивал задиристые страницы и требовал их выкинуть. А когда я что-то отстаивала, он сердился и размеренно, «в нос» чеканил свое: «Одна собственная мысль о Станиславском дороже всей этой смешной драки. Да этот Икс, с которым вы спорите, — дурак. Его никто не вспомнит! Зачем же продлевать жизнь его глупостям? Неужели я так и не научил вас отделять временное от серьезного?!».

Научил — хочется сказать сейчас. Но глупостей и скуки не стало меньше в области критики. Так что же — не вступать с ними в бой? Все чаще я ловлю себя на таком желании — не вступать. Но объяснить это иначе, чем возрастом, не могу. И ничего хорошего в этом, честно говоря, не вижу. Если бы активнее спорили молодые!

Если бы о том же Станиславском кто-нибудь из них написал бы что-то интересное, пусть «неправильное», но свое, сегодняшнее, — атмосфера была бы поживее. От «правильных» мыслей о Станиславском сводит скулы. И от унылых истин по поводу того, как знаменитый мхатовский завлит понимал роль современной пьесы во МХАТе, — тоже.

Во вступительной статье к четырехтомнику П.А. Маркова сказано, что «некоторые крайности его суждений и выводов, встречающиеся подчас в статьях давних лет... объяснимы временем, атмосферой горячих споров и поисков». Наверное, у каждого поколения должно быть свое время горячих споров и поисков. Иначе само это поколение будет полуживым.

Марков не пресекал крайности наших суждений, хотя и посмеивался и сердился иногда. Он знал, что мы ищем свое. В его собственных статьях уже не было острых углов. В них была та спокойная объективность, которая дается иногда как награда тому, кто много видел и многому знает цену. У понятия «академизм» есть свое необходимое искусству содержание. А.Д. Попов называл это «силой благородного академизма». Вечные ценности хранятся там в должном порядке. Стоит открыть любую книгу Маркова, чтобы в этом убедиться.

* * *

Сначала мы в институте узнали Маркова, потом — Кнебель. А они всю жизнь были в одном театре и называли друг друга Паша и Маша. Когда пришла старость и трудно стало ходить, они часто являлись на премьеры вместе, оба маленькие, худенькие, старомодно и аккуратно одетые. Шли по проходу в партере, озабоченно поддерживая друг друга. И усаживались рядом — две фигурки, два маленьких затылка где-нибудь в третьем ряду. Две пары одинаково зорких глаз, всегда готовых к смеху и всегда дружелюбных. Самые зоркие и самые умные глаза из всех виденных мной — у Маркова и у Кнебель.

Мы прошли нашу «мхатовскую школу» благодаря этим двум мхатовцам. Парадокс в том, что оба они как раз в те годы остались вне стен МХАТа, то есть вне дома, в котором выросли. Но старый МХАТ наделял людей особым чувством театра как своего дома, особым достоинством и ощущением грани между личной обидой и значением общего дела. Вспоминая Станиславского и Немировича, Марков писал: «Интересы МХАТа жили в них столь настойчиво и проявлялись столь повелительно и столь душевно, что становились их второй природой... Только теперь, по прошествии многих лет, я начинаю, мне кажется, понимать, как много вкладывали они в него. Он действительно был их дыханием, их обязанностью, их долгом, их наслаждением, их тяжестью. В нем заключалась вся радость и вся боль их жизни». Если Павел Александрович Марков на склоне лет пишет, что только теперь он, «кажется, начинает понимать», — какой же глубины требует это «понимание»!

Но и у Маркова, и у Кнебель МХАТ как «общее дело» тоже был в крови, это точно. Потому никто из молодых учеников ничего не знал об их бедах в родном доме. Уйдя из этого дома, они не вынесли с собой никакого мусора. Ни слова о театральном мусоре мы от них не слышали. Это этика, конечно. Но ведь и эстетика тоже. Человеческая высота и значительность. Эти качества души каким-то образом непременно отражаются в профессии, будь то режиссура, педагогика или критика. А значит, вступают и в эстетику и влияют на учеников именно в эстетическом плане.

«В водовороте жизни и искусства, в непрерывном развитии понимания правды учителя были необходимы, и я всегда искал их», — писал эстонский режиссер Вольдемар Пансо, любимый ученик Попова и Кнебель. Сегодня о творчестве самого Пансо пишут книги и диссертации. Отношение этого человека к учителям было исключительным по естественному контакту, уважению и такому же естественному ощущению собственной судьбы в театре, а значит, свободы и независимости. (Вот кто действительно

умел учиться не «понемногу» и не «чему-нибудь». Жизнь показала, что он и выучился, как никто другой.)

Но судьба Пансо очень зависела от того, что его учила Кнебель. Можно представить на месте Марии Осиповны другую «учительницу» — тот же Пансо был бы самым трудным, прямо-таки отвратительным учеником. Представляю себе, что только прибалтийская воспитанность сдерживала бы его выходки. А при Кнебель он был влюбленным — восхищенным, преданным, внимательным, заботливым, покровительственно-мужественным и абсолютно послушным.

Хотя Мария Осиповна Кнебель как педагог не искала именно послушания. Ее увлекали талантливые, жадно берущие. Она сама, как никто, умела слушать. По острейшему вниманию к собеседнику я не знаю, с кем ее сравнить.

В воспоминаниях Маркова есть такие слова: «И Владимир Иванович, и Станиславский, и Горький обладали необыкновенным качеством, свойственным крупным людям, — они говорили мало, но любили и умели слушать, и собеседнику становилось интересно говорить». Вот и Марков и Кнебель обладали тем же «необыкновенным качеством, свойственным крупным людям». А может, вовсе и не «обладали», а воспитали его в себе «тренингом и муштрой», как того требовал Станиславский?

Сколько раз, стоя перед дверью квартиры Кнебель, я давала себе слово помалкивать, не тратить время на свои рассказы и исповеди, помянуться с Марией Осиповной ролями. И ничего из этого не получалось. Каким-то образом из меня извлекали решительно все, и даже то, о чем я совсем не собиралась говорить. Опустошения от этого не было, напротив. Но и перехитрить, победить Марию Осиповну было невозможно: говорили вы, а она слушала и таким способом вела разговор.

Думаю, что и ее режиссура основой своей имела внимание к собеседнику — то есть к автору прежде всего.

Что встретил со стороны Кнебель молодой драматург Виктор Розов, придя в Центральный детский театр? «Деликатность», — отвечает

Розов и упорно повторяет это слово так, будто у других ничего подобного не видел. Видел, конечно же, но лишь «подобное». Деликатность Кнебель по отношению к драматургу содержала в себе и человеческий такт, и высшее профессиональное внимание. Очень осторожно, не рывком, не требованием, а как бы собственным размышлением о пьесе, о ее внутренних ходах и линиях Кнебель приглашала молодого автора подняться на ту ступень профессионального совершенства, которую автор еще не знал. А Кнебель знала. И Розов шел за ней. Кнебель слышала нового автора и жизнь; Розов слушал голос театральной культуры и приобщался к ней. Это, между прочим, интереснейшая тема: когда и как писатель (драматург) становится культурным, интеллигентным человеком, когда и как в его творчество и в его поведение вступает нечто, накопленное другими. Ведь иногда и не вступает. И интеллигентом, строго говоря, писатель так и не становится. Что касается драматургов, это бывает чаще всего тогда, когда на их пути встречается успех, но не встречается театр, требующий от писателя именно культуры. И если в силе остается правило, что автор, драматург в свою очередь определяет нечто важное в театре, влияет на актеров и т.д., то, спрашивается, каково же влияние такого автора на театр?..

«Пьеса-то была не больно хороша, — говорит сегодня Розов о «Странице жизни», — так, чудосочная пьеска». Но за этим чудосочным ребенком, когда он учился ходить, наблюдали внимательные глаза Марии Осиповны Кнебель — чтобы не косолапил, чтобы не сутулился и т.п. И ребенок пошел — не хуже других, даже лучше, при том оставшись розовским ребенком.

Помню, как однажды удивила меня Мария Осиповна, когда в работе над книгой «Вся жизнь» мы дошли до ее первого современного спектакля. Это была «Дальняя дорога» Арбузова в Ермоловской студии. Оказалось, что спустя тридцать с лишним лет Кнебель помнит всех героев этой пьесы, как своих любимых соседей. «Но ведь это мой первый автор!» — сказала она. Это звучало как «моя первая любовь», но без тени улыбки. Она и мне не дала поиронизировать — встала на защиту пьесы и отвела все сомнения

в ее недостатках. Сентиментальность? Ничего подобного — у Арбузова редкостный дар видеть тонкие движения души. Сказочные выдумки? Ну что ж, может быть, и так. Но, с другой стороны, Максим... а Лиля Брегман... а Топсик... Всех этих арбузовских «топсиков» она сохранила в памяти. «Арбузов пишет мужественно и чисто. Не знаю, куда дальше будет развиваться наша драматургия, но эти его качества бесценны». В книге свой рассказ о «Дальней дороге» она кончила словами: «Он — мой автор».

«Что тут скажешь, — говорит Розов, — нас умели приваживать, нас любили. Кроме деловых отношений, нужны еще и человеческие, а с этим сейчас плохо...»

Женщине несвойственны воля и физическая выносливость, необходимые режиссерской профессии. Воля, сила, властность... Пример Кнебель показал, что все эти свойства могут быть преобразованы — чисто женским способом. И тогда они приобретут особую гибкость, пластичность и прочность.

Инструментом, который эту нелегкую работу производил в Марии Осиповне, был ум. Ум действительно был не женский — трезвый, энергичный, беспощадный, не дающий самому человеку ни минуты поблажки. Ум — контролер, ум — аналитик. Ум — наблюдатель и деспот. Власть этого ума была огромной. Ум заставлял Кнебель быть доброй и великодушной. Ум ставил ее на то место рядом с кем-то, которое всегда было точно ее местом — при Станиславском, при Немировиче, рядом с Поповым.

«Просто жизнь» самой Марии Осиповны была настолько связана с работой и наполнена до краев, что и другим сообщалась именно полнота. В последние годы эта жизнь и держалась и продолжала себя только работой — вопреки болезням, возрасту, многим бедам и потерям. Было ясно: жизнь прекратится тогда, когда Мария Осиповна не сможет работать. Так оно и случилось.

Где такому характеру объяснение и такому воспитанию корни? Конечно же, они в атмосфере детства и в личности отца — знаменитого книгоиздателя.

Сегодня пример Марии Осиповны Кнебель задает нам многие вопросы. Например: что такое добросовестность? Что такое умение работать? Сейчас со всех сторон слышишь: люди разучились работать; актеры не умеют работать; театр не работает с драматургами; драматурги не работают над собой; и т.д. Все это в сопровождении штампованных оговорок: подчас, иногда, порой, иной раз, нередко, в иных случаях и т.п. Но почему-то нельзя сказать: подчас, иногда, порой, в иных случаях капитальный ремонт в нашем доме делался халтурно. Увы, и не подчас, и не порой, а раз и навсегда он халтурно, безобразно был сделан, хотя почему-то назывался «капитальным». Увы, наш театр — иногда, порой, подчас — рисуется таким домом. Текут краны; пошатываясь, приходят и уходят водопроводчики; говорят, что надо все ломать и укладывать заново: от сырости в подвале завелись комары — никто не знает, как спастись; появились тараканы — никто не знает, как их вывести; разошлись рамы; мазутом испачкали пол на лестнице. От всех этих бед вроде бы есть средства, но почему-то они не действуют. И нет конца расходам, и четыре раза сменялся состав жэка, и исчезла схема электропроводки, и то в стене, то под землей что-то рвется, лопается, засоряется. Никто ни за что не отвечает. Так что же все-таки это за явление — добросовестность? Связано ли оно с совестью или с добром? Или, может быть, с чем-то еще?

Моей давней мечтой было иметь книгу о художнике В.Серове в издании И.Кнебеля. И вот я держу эту книгу в руках. Можно читать (текст Грабаря прост и прекрасен), смотреть, перелистывать бесконечно. Содержание, формат, бумага, шрифт, обложка, качество иллюстраций, нежные лепестковые прокладки между ними — все продумано и выполнено с той добросовестностью, которая есть не что иное, как культура работы. Откуда это берется? Чем дается? Интеллигентностью? Уважением к труду, чужому и своему? А может, просто — любовью? И кто главный «автор» этого издания — В.Серов, И.Грабарь или И.Кнебель?

Кстати, «театр автора», к которому звал Немирович-Данченко, мы охотно воспринимаем как лозунг, но очень редко реализуем. Этот лозунг, точнее, эта программа требует высокого равенства многих культурных людей, добросовестно делающих общее дело. Как просто, не правда ли?

Нельзя представить книгу, выпущенную издательством И.Кнебеля и сделанную небрежно, вне учета всех просветительских задач, перед таким изданием стоявших. Нет такой книги. И нет такого поступка в профессиональной жизни Марии Осиповны Кнебель. Притом, она не была педантом. Ее добросовестность никогда не навевала скуки.

С годами, мне кажется, я поняла, в чем тут дело, как все это можно назвать. Подводя итоги всему, что вместе с М.О. Кнебель было пережито и сделано, могу сказать, что видела перед собой совершенно особое понимание долга. Не понимание даже, а чувство — шестое или седьмое, так или иначе ставшее природным.

Когда-то мой сын, еще школьник, спросил меня: «Почему, когда ты говоришь «надо», мне ничего не хочется делать?» Он спросил задумчиво, еще не бунтуя. Мы привыкли (и детей приучаем) относиться к долгу как к мучительной или скучной обязанности. Ты должен, мы должны... Все просто-таки окружены с детства сплошными долгами, истинными и ложными. Между прочим, из них самый неразгаданный — тот, о котором в конце «Трех сестер» сказано: «Надо жить, надо жить...». Чехов сказал это будто сквозь слезы, но и с верой и мужественно. Но почему — надо? Кому — надо? А если немогуту? Ох уж эти вопросы. На них легче легкого ответить, пользуясь известным набором фраз, но попробуйте ответить на них самому себе, когда вас никто не слышит.

Ничего не объясняя словами и не поучая, Мария Осиповна Кнебель объяснила мне, что долг есть содержание жизни. Он может быть разным — тягостным, легким, тяжелым. Святым, наконец. Его надо осознать и соразмерить со своими силами — чтобы, не надорвавшись, выполнить. Вот, собственно, и все. Тоже

простая в общем-то истина. Но как-то легче стало жить от такого принятого внутрь урока. Вполне допускаю, что другие опоры ищут совсем в другом и вообще думают иначе. Ощущение своего долга было не рассудочным содержанием жизни Кнебель в искусстве, а эмоциональным. Оно обнимало собой решительно все — работу над спектаклем, над книгами, над архивом Михаила Чехова. Не только в отношении к наследию Станиславского и Немировича-Данченко, но и в отношении к каждому человеку, с которым сталкивала судьба, будь то актер, драматург или студент, у Кнебель вступало это чувство и все собой определяло. Момент, когда она говорила себе «я должна», всегда был началом действия, вернее, многих действий, пронизанных главным — сквозным, можно сказать, пользуясь известной терминологией. Порядок этих действий всегда был исключительно точен. Но иногда жизнь что-то меняла в нем. Очень интересно было наблюдать Марию Осиповну в такие минуты. Она как бы перераспределяла свое душевное хозяйство, а иногда и образ жизни, подчиняясь тому, что можно назвать событием. Событие не всегда можно предвидеть. Так, однажды, приехав на дачу, чтобы работать (это было в самый напряженный момент завершения книги «Вся жизнь»), я увидела у Марии Осиповны выражение лица, напоминающее напроказившего, но счастливого ребенка. «Вы понимаете... произошла такая вещь... такое обстоятельство.... Короче, мне предложили в ЦТСА поставить «Вишневый сад». Придется на время прервать работу над книгой...»

Она смотрела глазами невинными и хитрыми. Я попробовала протестовать, вернее, выразить некоторые сомнения — обдумав их во время обеда. Но и Мария Осиповна тоже не теряла времени зря. Она обдумывала что-то свое, и меня ждал монолог, который все сомнения и включал в себя, и уже отвечал на некоторые из них.

Нет, она еще не знает, как можно сегодня поставить «Вишневый сад». Нет, конечно, нельзя повторять тот мхатовский спектакль, в котором она играла Шарлотту. Вообще нельзя ниче-

го повторять или искусственно длить. В этом, кстати, один из мотивов «Вишневого сада»... А разве не современна чеховская мысль о том, что надо уметь проходить через потери? В каком-то смысле жизнь сплошь состоит из потерь. Но есть тут свое мудрое равновесие — вслед потере будет обретение. Сейчас неинтересно, что это пьеса о прошлом, об ушедшей эпохе. У Чехова «прошлое» имеет еще и философский смысл. У Раневской отнимают ее прошлое, ее вишневый сад. Но ведь она его не отдала — его отняли! Какая же это слабая женщина?! И еще неизвестно, какой сад реальнее — тот, который продан с торгов, или тот, продать который невозможно, потому что речь идет о собственной душе, в прошлом и настоящем...

Перед самой премьерой «Вишневого сада» Мария Осиповна сломала ногу. На последние репетиции режиссера приносили — вынимали из такси, водружали на чьи-то скрещенные руки, и вся эта процессия медленно поднималась по огромной лестнице ЦТСА. «Я, конечно, Епиходов, — смеялась Мария Осиповна, — двадцать два несчастья. Ну и Шарлотта тоже — все еще показываю фокусы...». Жила в ней и Раневская. Жест, которым вынимался кошелек, отношение к быту и к никому не ведомому «Парижу» в прошлом — все это Раневская.

Когда праздновали восьмидесятилетие Марии Осиповны Кнебель, думалось, что это последний ее выход перед публикой. Но спустя полгода она ошеломила всех — на юбилейном вечере В. Розова выступила с куплетами собственного сочинения. Два молодых партнера по бокам — Кнебель в центре. Изящным пританцовыванием и очаровательным напевом она продемонстрировала ушедшее искусство канкана и куплета. «Все прошло хорошо, потому что мы накануне освоили площадку», — довольная собой, бодро сказала она на следующее утро. Оказывается, они еще и репетировали накануне на сцене ЦДРИ. Если же задуматься, она показала — намеком — то, чем славились легендарные мхатовские капустники. Чувство юмора и чувство долга очередной раз вызвали ее к жизни.

О роли юмора в человеческой жизни и в искусстве М.О. Кнебель могла бы написать интереснейшее исследование. Тема эта, кстати, — наисовременнейшая, если учитывать предельное напряжение, с которым живет современный человек, окруженный всяческими стрессами, скоростями и т.п. Чувство юмора спасало Марию Осиповну не раз и в жизни, и в творчестве. Вне юмора, так же как вне работы, этого человека нельзя себе представить.

Недавно я прочитала слова известного физика И.Кикоина, его обращение к молодежи. Старый ученый сказал, что завидует шестнадцатилетним, потому что хоть и долго жил, но не успел насладиться своей любимой физикой. Наука, сказал он, начинается не тогда, когда человек надевает халат и входит в лабораторию. Наука — это состояние.

Мы видели перед собой мастеров театра, для которых профессия была ежедневным состоянием. Сегодня ими гордится история театра. А мы гордились ими, как собственными родителями.

Когда любовь к отцу неотделима от уважения, когда отцовскому слову веришь, когда в отце тебе нравится и его мужской характер, и его рабочие руки, когда отец открывает тебе не только смысл и красоту труда, но и прелесть вечера в лесу, цвет зелени и неба, — когда все так, ты можешь считать себя надежно защищенным. Став взрослым, многое понимаешь заново, в том числе и отцовский характер. В нем открывается гораздо больше противоречий, чем казалось, но уже накоплен опыт, чтобы эти противоречия понять, сопоставив хотя бы с теми, которые мучают тебя. И это является новым этапом близости. Даже если отца уже нет на свете.

Может быть, потому, что в детстве у меня все было иначе, в юности я именно так приняла авторитет и личность Алексея Дмитриевича Попова. В годы нашей учебы А.Д. Попов был художественным руководителем ГИТИСа. Мы видели идеальное соответствие должности и человека. Нужно ли говорить, насколько важно это было для студентов всех факультетов, не только режиссерского. Человек, лишенный показухи, категорически чуждый вся-

кой бюрократии, не чиновник, не начальник, а художественный руководитель поднимался по лестнице нашего института.

Вокруг курса Попова и Кнебель была особая атмосфера. Более плотная и всеми ощутимая. Нам казалось, что и лица у их студентов особые, и манера держаться. И то, как Пансо сидит в читальне, заваленный кипами книг (не студент, а какой-то ученый), и как, похрамывая, идет по коридору красивый Александр Шатрин, и Игорь Таланкин, и Виктор Белявский, — все они выглядели ладно, отобранные на зависть. От них исходил азарт учебы, необычайно заразительный. Смешно, но вслед им и мы, театроведы, на самих себе, так сказать, опытным путем, старались понять, существует ли разница между «методом физических действий» и «методом действенного анализа», случайная ли тут путаница в терминах или разные позиции в творчестве. Мы спорили об этом, не зная, что Попов, опытный режиссер, в работе со студентами ищет ответа на те же вопросы.

Уйдя из ЦТСА, А.Д. Попов стал писать книгу воспоминаний. Журнал «Театр» заочно принял книгу к публикации, а меня отправил в полное распоряжение Алексея Дмитриевича. Это Мария Осиповна рекомендовала ему меня в качестве помощника и редактора. Первый раз он назначил мне свидание в каком-то кабинете ВТО. Долго и хмуро меня разглядывал. Потом слегка повеселел. Так началось наше общение. Оно длилось долго — пока Попов писал «Воспоминания и размышления» и все последние статьи, которые публиковались в журнале «Театр».

Я не шла, а летела к Попову, когда он меня звал и просто когда хотелось. Однажды он позвонил 31 декабря, под вечер, поздравил с Новым годом, сказал, что болен и у жены воспаление легких. Все бросив, я схватила дома елочные игрушки, у метро повезло — купила елку, а потом бегала из одной комнаты в другую: в одной лежал, не вставая, Алексей Дмитриевич, в другой — Анна Александровна, и так мы праздновали Новый год.

Я мгновенно и сразу влюбилась в этого человека и во все то, что было с ним связано, — в его кабинет, в его шаркающие за дверью

шаги, в его вязаные кофты, в тот угол дивана, где он всегда сидел, в характер разговора, требующий прямоты и не терпевший сентиментальности и витиеватости. Этот разговор не боялся пауз, молчания, несогласия. Общение с Поповым отдраивало всякую шелуху. Это напоминало движение рубанка или наждака. Но целью никогда не была гладкость формулировки, а всегда — поиски смысла. Категорически нельзя было врать. Нельзя было говорить «хорошо», а думать, что «нехорошо». Надо было на глазах Попова докапываться до причин — почему что-то нехорошо в его страницах. Надо было забыть о собственной неопытности и незнании. Вернее, надо было во что бы то ни стало эти знания наверстывать, чтобы чему-то соответствовать. По существу, он устроил мне кошмарную жизнь, какой-то невообразимый постоянный экзамен.

Мою голову целиком занимала чужая судьба, богатая и сложная. Работая над книгой, Алексей Дмитриевич проживал все заново, с детства в Костроме, с первых шагов в театре. Нужно было вместе с ним рассматривать каждый поворот его судьбы, вдумываться в ее логику и в его объяснения. Теперь мне понятно, почему в работе для себя нелегкой и необычной Алексей Дмитриевич нуждался в таком слушателе и даже в таком «советчике», каким была я тогда, — доверчивом, полном любопытства и в некотором роде нахальства, то есть не запуганном никаким пиететом. Ему нужны были вопросы — те, которые может задать человек другого поколения. При его редкостной честности ему нужен был добавочный стимул, чтобы из собственной жизни извлекать то, что могло стать интересным для других.

Писал он очень трудно. Не только скупо, но и сухо. Слова, написанные на бумаге, не были удобной для него формой самовыражения. То, что он великолепно знал и умел, всегда искало совсем другую форму — зрительную, пластическую, ритмическую. А то, что он знал о себе, уже давно было заключено в «форму» его судьбы, его характера и, как на грех, было начисто лишено самопоказа. В людях театра иногда бывают свойства, которые помога-

ют писать театральные мемуары. У Попова их не было. Вокруг него никак не возникала «мемуарная» обстановка. Он яростно ненавидел нескромность и пустословие, но эта яростность, сдерживаемая по отношению к другим, уходила куда-то внутрь и что-то уничтожала в нем самом. Уничтожению подлежало все, что хоть отдаленно напоминало хвастовство. И потому в работе над книгой нас обоих ждали неожиданности.

Так, совершенно неожиданно Алексей Дмитриевич остановился перед собственными спектаклями, которые уже стали классикой.

Поначалу он охотно описывал Кострому, ярмарки на Волге, Первую студию МХТ, Станиславского и мхатовских актеров. Некоторым давал неожиданные определения и дорожил ими, чувствуя, что зацепил суть. Я перечитала сейчас эти страницы: не странно ли, на первом месте среди мхатовцев стоит... Артем. Не Станиславский, не Качалов, а скромнейший, тишайший, рябой бывший учитель чистописания, самый невзрачный в МХТ. «Благоухающий талант», — сказал про него Попов. Это не о Германовой, не о Книппер, а об Артеме — благоухающий! И вслед, тут же, он называет «чудом» Грибунина. Потому что, по его мнению, это актер «небывалой простоты».

Характер Попова и в том, что первую главку книги он назвал «Меня выгоняют из Художественного театра». И только рассказав об этой травме, перешел к детству, первым театральным впечатлениям и т.д. Ему всегда надо было схватить стержень поступка или события. Суть того, что формировало человека. Потому он так подробно проанализировал и свой второй, уже самостоятельный, уход из МХТ и отъезд в Кострому. Он уехал обратно в провинцию, когда другой дорожил бы положением в столице и обо всякой Костроме думать забыл. К счастью, нашлось его письмо жене, где свой последний разговор со Станиславским он записал от слова до слова. Так что этот интереснейший момент восстановлен без всяких, как говорил Попов, «художеств», с документальной точностью.

Но, дойдя до Вахтанговского театра, Алексей Дмитриевич замолк и нахмурился. «Разлом»? Все уже давно написано. Вот какая-то старая статья, — может, выбрать из нее что-нибудь... «Зойкина квартира»? Пусть другие додумывают. Он сказал, что никогда не был так свободен, как в постановке «Заговора чувств» Ю.Олеси, но тут же стал убеждать меня, что эта свобода сомнительна и вообще легкость в искусстве обманчива, обязательно «должно быть трудно» — и т.д. и т.п. Когда дошли до знаменитых погодинских спектаклей в Театре Революции, он приготовил странички текста, похожие на канцелярский отчет, и долго сидел с мучительной гримасой на лице.

В силу вступала память о каких-то ранах, связанных с Театром Вахтангова, а потом — с Погодиным, Астанговым, Бабановой. Эти люди были живы, связаны легендой, знамениты, но жили друг от друга обособленно. В сложности, которая за этим стояла и которую знал Попов, не нуждалась история театра. А Попов был до самоедства правдивым человеком. Теперь он в растерянности то и дело останавливался перед собственной жизнью. Что с ней делать? Как выделить в ней то, что со временем не померкло и о чем теперь, в конце пятидесятих годов, он может рассказать с полным чистосердечием?

В конце концов он согласился, что необходимо точно восстановить весь «погодинский» период в Театре Революции, независимо от того, что писали об этом критики и он сам. На стол была положена статья Погодина, написанная к десятилетию Театра Революции. Алексей Дмитриевич читал ее и перечитывал, явно волнуясь. В конце концов он решил почти целиком привести ее в книге. И правильно сделал, потому что лучше всяких воспоминаний этот документ подтверждает: бывают такие моменты, когда драматург «вгрызается» (это слово Попова) в жизнь, когда он ходит, «ужаленный» (тоже его слово) жизнью и театром, новыми возможностями, свободой от канонов и т.п. Бывает такая совместная раскованность, такой азарт, когда надо вместе ехать в Златоуст, чтобы «увидеть эту пьесу в жизни» и удостовериться, в чем быть, а в чем должен быть вымысел. Погодин потом сказал об этом кратко: «Мы делали пьесу вместе».

Попов нашел определение «Поэме о топоре»: патетическая комедия. Но дорожил этим не как своей режиссерской находкой, а как открытием того погодинского стиля, который на его глазах складывался из живости очеркиста, из одушевления, из веры в театр и еще из многого другого. Они вместе открывали (или создавали) этот новый для драматургии авторский стиль, вместе радовались той «одухотворенности быта», которая просилась на сцену и которую подхватывали такие мастера, как Орлов и Бабанова. «В ней, — сказал о Бабановой Попов, — как в прозрачном сосуде, виден был весь ход внутренней жизни. Ее тело стремилось к «разговору» и ярко выражало ее «внутренние монологи»... Я только у Н.Хмелева в Иване Грозном наблюдал такое».

Страницы о работе с молодым Погодиным — из лучших в книге. Алексей Дмитриевич точно описал счастливейший для себя момент содружества, единомыслия, дав и нам рассмотреть, из чего такие моменты состоят, на какие годы, иногда достаточно парадоксально, приходится. Перечитывая сейчас эти страницы, думаешь о том, что не только время влияет на художника, но и личность художника рисует облик своего времени. Во многом изменилось наше зрение, но на восприятие тридцатых годов в истории театра личность Попова влияет и сегодня, не может не влиять. Однако книга писалась в конце пятидесятых, когда резко обновлялась обстановка в обществе, и художник, оглядываясь на собственную жизнь, нередко мучился, заново обдумывая то, чем его призывали гордиться. Самая большая трудность встала перед ним, когда он дошел до последнего своего театра. Он подробно рассказал о том, чем дорожил, — о первых годах создания коллектива, о поездке на Дальний Восток, о таких спектаклях, как «Падь Серебряная», «Укрощение строптивой», «Давным-давно».

Но с момента, когда началась жизнь ЦТСА в огромном новом здании, он категорически стал лаконичным и закрытым. Назвал ЦТСА своей «последней пристанью»; сцену сравнил с артиллерийским полигоном; кратко определил специфику репертуарной ли-

нии; подробно перечислил всех ведущих актеров и всех своих помощников — режиссеров. Несмотря на мои просьбы не загружать книгу этими списками, упрямо восстановил вычеркнутое, будто в плену каких-то обязательств, мне неведомых. Было видно, что все болит у него внутри. Всего несколько лет как он ушел из театра. Мы и верили, и не верили в то, как об этом рассказывалось. Пришел главный режиссер А.Д. Попов за зарплатой, а бухгалтер ему сказал: «Вам не выписано, вы у нас не работаете». Предшествовало этому очередное его заявление об уходе. Он писал такие заявления не раз, вслед каждому конфликту с актерами или администрацией. Количество конфликтов нарастало. Как бывает в таких случаях, не подписывали, не подписывали, а потом взяли и подписали. И перестал руководить театром человек, рожденный именно для такого дела. Как это могло случиться? Я не собираюсь искать виноватых. Как бывает в подобных случаях, виноваты все, а значит, как бы и никто.

Более всех «виновата» та беспокойная, вечно неудовлетворенная и ранимая природа художника, которой мы мастерски умеем петь хвалы, когда художника уже нет в живых. «Беспокойные мысли» — назвал Алексей Дмитриевич Попов одну из последних своих статей. Его многое в нашем театре беспокоило, а когда он сам варился в котле ежедневной практики, — и мучило. Он не умел скрывать это и, на чей-то взгляд, сам мучил других. Он не мог смириться с тем, что период строительства коллектива перешел в стабильную, по-своему отлаженную жизнь огромного театрального учреждения и весь этот гигантский механизм — вне его власти как художника. Он страдал от огромного потока пьес «на тему», которые приходилось читать и отвергать, нередко превращая в оголтелого врага того малоталантливого автора, которого вчера, повинувшись целому ряду обстоятельств, поставили на гигантской сцене. Сегодня он, так и не став художником, уже стал маститым и во всеоружии демагогии двинулся на режиссера. Слишком очевидны стали ножницы между личными режиссерскими устремлениями Попова — к внутренней правде, к тонкости художественной ткани спектакля — и устремле-

ниями многих актеров, организм которых неизбежно подчинялся таким масштабам сцены и внешней «масштабности» драматургии, на которую сцена была рассчитана. Попова, художника мхатовского корня, мучило, что актер, как он говорил, «не питается от драматургии, а вынужден ежедневно сам питать ее — оправдывать то, что никак не оправдывается, искать логику в нелогичном, развивать робкий намек, перетолковывать, сводить концы с концами — одним словом, создавать подобие жизненной правды из материала, в котором этой правды очень мало». Его художественная вера была неизменной: «Театр всегда формируется драматургией. Актера и стиль его исполнения создают те пьесы, которые ему приходится играть... Работа, состоящая в преодолении несовершенств драматургии, в конце концов неизбежно обедняет актера». И — режиссера, мог бы он добавить, по себе зная эти страдания (цитируемой статьей он участвовал в дискуссии об актерском деле, потому и называл актера). Собственно, в двух его последних статьях изложено все, с чем он не мог смириться. Если говорить коротко — он не мог стать для всех удобным режиссером-ремесленником. Парадокс заключался в том, что в нем, опытнейшем мастере своего дела, с годами назревал бунт именно против ремесла. Нетерпимость ко всему, что не одухотворено живым волнением и живой современной мыслью, возрастала и обострялась.

Попов не был гибкой натурой, не был тактиком и дипломатом. Он был по-своему прямолинеен. Оттого и росло количество его заявлений об уходе — он думал кого-то убедить в своей правоте, пользуясь самым рискованным оружием. Верил, что он, именно он, нужен, необходим. Пусть не уверяют, что в последние свои годы Алексей Дмитриевич был счастлив, потому якобы, что педагогика была естественным завершением его театральных исканий. Это неправда. М.О. Кнебель могла признаться в конце жизни, что она больше педагог, нежели постановщик. Попов же был слишком рано, неестественно оторван от того дела, которое было главным в его жизни. Режиссер, каких единицы в театре XX века, он имел и

право, и силы возглавлять театр, в котором все — и репертуар, и актерская школа, и дисциплина, и стиль поведения, — все определялось бы его, Попова, личностью. Но нет, именно к личности мы небережливы и жестоки. Порой, подчас, иногда, нередко...

Он совсем не был стариком, который живет прежними заслугами. В его записной книжке есть такая краткая запись: «Об учениках. Не тот ученик, кто у меня учился, а тот, кто дерется». Оборвано будто на полуслове.

Внимательно и нервно он следил за молодыми, которые пришли в ЦТСА. И под этим взглядом режиссерами становились Б.Львов-Анохин, А.Шатрин, Л.Хейфец. Их первые спектакли несли в себе как бы частичку его характера, и в этом была его победа.

Что же было самым главным в Алексее Дмитриевиче Попове? Не вообще, а для нас, встававших на ноги в конце пятидесятых годов? При всем богатстве художественной природы молодые высматривают в ней что-то необходимое для себя и для своего времени. Из многих определений мне наиболее важным кажется одно. Оно несколько режет слух сегодня и потому нуждается в пояснении.

Антитеатральность.

Под конец своей жизни Попов выдвинул это как суть своей программы, не заботясь о том, что такой необычный для театра лозунг можно неправильно истолковать и теоретически довольно легко опровергнуть. Его не останавливало, что в те годы для молодых впервые по-настоящему открылось имя Мейерхольда и ученики этого режиссера энергично заявили о своей ему преданности — и в статьях, и в спектаклях. (Кстати, какой интереснейший взгляд на Мейерхольда можно найти в работах Попова и в стенограммах его выступлений! Еще в двадцатых годах он едва ли не первый высказал мысль о неизбежности и плодотворности синтеза Станиславского, Немировича, Вахтангова и Мейерхольда. Под этим углом зрения он воспринимал и Вахтангова, и собственный путь в искусстве.) Что же было содержанием призыва к антитеатральности и почему он так радостно был тогда принят молодыми?

Дело в том, что штампы рождает не только рутина театра, но рутина жизни, накипь фальши в ней. Штампы — это готовая, механически повторяющаяся форма. Условно-театральные — штампованные — «рабочие», «колхозники», «студенты», которые выходили на сцену в конце сороковых — начале пятидесятых годов, не имели никакого отношения к реальным людям в жизни. Штампы всегда удобны для косного мышления, кому бы оно ни принадлежало — драматургу, режиссеру или зрителю. Штампы всегда кого-то устраивают, потому что усыпляют сознание. Вот против этого и выступил Попов. В эти самые годы в драматургии такие пьесы, как «Фабричная девчонка» А. Володина и «Друг мой, Колька!» А. Хмелика, объявляли войну реальным штампам жизни. Режиссеры, ставившие эти пьесы, вольно или невольно обязаны были пересмотреть, прочистить знакомый набор театральных средств и отбросить все негодное, мешающее живой правде, которая пробивала себе дорогу. Энергия этого движения была сильна, но и препятствия тоже были не пустяковые.

Антитеатральность, к которой звал Попов, означала призыв к обновлению — не форм, а содержания прежде всего — и веру, что только путем такого обновления театр, вполне возможно, найдет и новые формы. «Для меня сегодня современным на театре является антитеатральность, — писал он и просил набрать эти слова вразрядку. — Если спросить меня, какое качество должен воспитывать в себе актер, я скажу: надо воспитать в себе волю быть на театре не-театральным... В современной жизни все антитеатрально, и вот эту антитеатральность надо любить, надо быть ей преданным. Театр — искусство условное, и в этой условности есть всегда тенденция ко лжи. Легкий акцент, чуть-чуть нажал, слегка преувеличил, не поверил уму зрителя — и исчезла правда». Стоит ли напоминать, что все это говорилось и утверждалось мастером сценической формы, художником, не терпевшим безобразности и т.п.?

Среди людей театра Алексей Дмитриевич резко выделялся не-театральностью облика. Не только сцена, но и ее окружение тре-

буют некоторой позы, маски, эффектности. Все это было чуждо Попову. Эффектность возникала только в момент работы. На репетициях его сравнивали с дровосеком или землекопом. Та русская интеллигенция, которая давала России не болтливых либералов, а людей труда, дала театру такого режиссера, как Попов. Среда, в которой выросло и укоренилось отношение к театру как к серьезному делу, — эта среда выделила из себя Попова, и он не оторвался от нее, остался в ней.

...Палата бывшей Екатерининской больницы огромна и сумрачна. Окна распахнуты на Петровский бульвар, а там весна, летает тополиный пух. Алексей Дмитриевич попросил прийти — завтра ему должны делать операцию на сердце.

Мы долго сидели в больничном садике. Уже пора было ужинать, но мне было сказано «сиди», и я сидела. Он ушел, вернулся, сунул мне в руку булку: «Ешь». Мы долго молчали. Алексей Дмитриевич больной рукой ловил тополиный пух. Казалось, он совсем не думает о завтрашней операции. Будто на свете есть только жизнь.

Перечитав написанное, вижу, что получилось нечто грустное, Надеюсь, что статью можно опубликовать, если окружить ее более веселыми. Среди многих веселых в конце концов пусть будет одна такая.

Грустно, что уже нет в живых наших прекрасных учителей. Не с кем иногда бывает посоветоваться. Не знаю, как другие, но уход Марии Осиповны Кнебель я чувствую каждый день, хотя при ее жизни достаточно было знать, что она есть. Иногда кажется, что с той культурой, которую в себе несли наши учителя, мы только соприкоснулись, но не смогли ее взять. Может быть, я ошибаюсь?

Мысль о том, что «порвалась связь времен», — одна из самых тревожных и беспокойных. Но, думаю, еще хуже, если этого беспокойства никто не ощущает.

КОГДА НЕТ СЛОВ

Своей невообразимой «прыжковой диагональю» Майя Плисецкая когда-то рассекала надвое подмостки Большого театра и круг ценителей балета. Случилось это — трудно поверить! — сорок лет назад. Необычайную силу темперамента сразу признали все. Внутренний смысл движения понять было труднее. Он настораживал, таил в себе угрозу балетным регламентациям. Знатоки утверждают, что Плисецкая опередила развитие танца лет на двадцать.

Какой она была в юности, такой и осталась. Сегодня речь идет не о начальной поре творчества, а о главном и неизменном в натуре Плисецкой, более того — о выработанной и утвердившейся позиции в искусстве. Перед нами уникальный пример постоянного бунта против косности. Взрыв привычного, совершаемый с ясным осознанием риска, — но — главное — цели.

Мысль воплотить в танце образ Анны Карениной могла показаться прихотью, однако слишком серьезен был этот шаг в своем содержании. Плисецкая отказывалась от примитива балетных либретто ради проникновения в большую литературу и своего, нового союза с ней. Разумеется, многие были шокированы. Как любовь Анны своим беззаконием смущала даже самого автора романа, так художественные поступки Плисецкой отнюдь не вызывают единодушного согласия и умиления. Они внезапны, как землетрясения. Их трудно предугадать, и рассчитаны они, кажется, не столько на привычный для балерины триумф, сколько на понимание. Если бы речь шла о приятных для глаза музыкально-танцевальных иллюстрациях к Чехову или Толстому, куда ни шло, к этому мы приучены. Но тут балет энергично вторгается в сферу устоявшихся представлений о классике, заставляет их пересматривать.

Можно ли, скажем, смысл чеховской повести передать вне текста, вне той невесомой словесной ткани, простота которой завора-

живает с первой же фразы, потому и фразу эту знаем наизусть? «Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой» — и мы уже в плену. Никакой картинкой, даже самой красивой, этих простейших слов не заменишь.

А если в балете поставлена «Чайка», то как же тогда с размышлениями Треплева о новых формах и Тригорина о писательском труде? Как с теми разговорами-объяснениями, прихотливая вязь которых составляет три четверти пьесы? Как с тем полифоническим многоголосьем, переплетением реплик, слов, монологов, которое в первом спектакле МХТ, говорят, нашло свое идеальное воплощение?

Согласимся, что ворох подобных вопросов придает идее постановки Чехова в балете оттенок ереси. Но согласиться придется и с тем, например, что драматический театр, которому надлежит действовать именно словом, на те же вопросы в последнее время не дает убедительных ответов. Утеряно ли чувство ансамбля или снижение культуры слова тому причиной, отсутствие у режиссеров «общей идеи» или прагматизм нынешнего актерского мышления, но «Чайка» уже давно не взлетала ввысь на наших сценах.

А раз так, не имеет ли смысл еще раз, заново вдуматься в то, почему Горький назвал «Чайку» пьесой «еретически-гениальной», а о повестях Чехова сказал, что их автор «убивает реализм»? (Если бы не сам Горький это сказал, мы не решились бы такое и процитировать.) Короче: Чехов и раньше, и теперь возбуждает мысль о решительном поиске нового — новых определений, новых сценических средств и форм. И уж если идея о «Чайке» в балете кому-то пришла в голову, решающим является то, кому именно она пришла, как и кем была осуществлена.

Когда-то, стараясь постичь тайну рождения замысла, Немирович-Данченко заметил, что «Чайку» в МХТ поставил не он и не Станиславский, а «кто-то», образовавшийся из «странного слияния меня и Вас».

Чеховские балеты на сцене Большого театра тоже поставил «кто-то», родившийся из союза балерины и балетмейстера

М.Плисецкой, композитора Р.Щедрина, художника В.Левенталья. Мы долго ждали такой концентрации совместных усилий в чеховском спектакле. Дождались — в балете. Мы привыкли в «Даме с собачкой» читать про «обыкновенное». Зауряден московский обыватель Гуров, ничем особо не примечательна «невысокого роста блондинка» Анна Сергеевна. Обыкновенен их курортный роман. Но потом вдруг что-то обрывается на полуслове и от всяких слов бежит, сторонится, скрывается в душах двоих и растет там, доселе неведомое, будучи сильнее не только всех обстоятельств жизни, но, кажется, и этих двоих людей.

Кажется, ничего «необыкновенного» не произошло в номере ялтинской гостиницы. На сцене, к счастью, и «номера» никакого нет. Но зато нам показали, как чувство, однажды вспыхнувшее, становится любовью, то есть страстью не только физической, а той, которая захватывает всю жизнь человека и преображает все его связи с миром. Майя Плисецкая сыграла все это, вернее — прожила, пройдя по всем ступеням этой лестницы и указав смысл каждой из них. Первый заинтересованный взгляд; радость понимания; детское счастье первой прогулки вдвоем; очарование молчаливого, тайного сговора; потом — все то, что произошло вне посторонних взглядов, и — стыд, и новый порыв страсти, и какая-то смутная догадка, что это вовсе не позорное «падение» и что разлука — еще не конец. Станиславский считал, что Чехова нельзя «играть», — в его пьесах нужно «существовать, идя по глубоко заложенной внутри главной душевной артерии». Вот именно так и существует на сцене Плисецкая.

В лавине сложных и разных чувств, о которых она рассказывает, нечто самое главное развивается и находит свое завершение в поразительной по откровенности сцене новой встречи и близости двоих — в окружении многих. Эти «многие» — жители снежной Москвы, солнечной Ялты или того города С., в котором Гурова встретил нескончаемый, серый, длинный забор. Эти «многие» появляются вереницей, множатся парами, становятся толпой, ско-

пищем одинаковых корсетно-сюртучных фигур, серо-коричневой сороконожкой. Эти многие, увлеченные пантомимой светского общения, как бы не видят двоих, любящих, и не понимают их — просто заслоняют, заполняя пространство сцены. Любовь в этом окружении обречена — не на смерть, а на долгое бытие. Любовь в толпе. Чувство высокое, неземное, но на земле вечно живущее. Вот что раскрыла Плисецкая в своей роли на этот раз. И заново вдруг вспоминаешь те страницы чеховской повести, где сказано: «...у каждого человека под покровом ночи проходит его настоящая, самая интересная жизнь. Каждое личное существование держится на тайне...». На лице Плисецкой в финале — безмолвный вопрос и печать удивительного покоя. У Чехова такой покой снисходит на человека иногда в самый трудный, неразрешимый момент вопреки житейской логике и драматизму ситуации. Этим покоем сквозь слезы светились лица трех сестер, он — в финальных фразах «Дамы с собачкой», он — и в лице Плисецкой, обращенном к залу.

Балет по-новому осознает свою силу. Она в том, чтобы выявлять скрытое. Поэтому, может быть, впервые «Чайку» оказалось возможным наглядно раскрыть в широком контексте эпохи, в пересечении многих эстетических и реальных мотивов. Не случайно В.Левенталь устремился к наследию мирискусников, там отыскав для спектакля свою сумрачную призрачность; не случайно резка, вызывающая пластика «монолог» Нины на подмостках дачного театра; не случайно фигура Аркадиной напоминает серовские портреты светских дам начала века; не случайно картина страшноватого, отчужденного от людей озера вместе с лицом Плисецкой — Нины вызывает в памяти строки блоковского стихотворения: «На глазах бесконечных вод...»

В пьесе жила неслышная музыка — Р.Щедрин решил сделать ее слышимой. (Плисецкая говорит твердо: «В музыке я слышу текст моей роли».) Двадцать четыре прелюдии Щедрина — мерцающий и тревожный фон действия. Он может вдруг исчезнуть, смолкнуть —

так иногда исчезает музыка из жизни, совсем покидает ее. Тогда на сцене в полной тишине обитатели усадьбы продолжают свои замедленные движения, как «молчаливые рыбы», о которых говорится в пьесе Треплева. Трижды музыка резко меняет свой характер — когда на сюжет «Чайки» зримо накладывается другой, вполне реальный сюжет о том, как бедную «Чайку» когда-то освистали зрители казенного театра. У толпы этих «ценителей», являющихся перед легким занавесом с изображением колоннады Александринки, мелкая, дробная пластика — дамы не устая возмущенно всплескивают руками, кавалеры от смеха надрывают животики, а в оркестре в это время позванивают какие-то звоночки, обрывочки, осколочки. Звук то ли часов, то ли шарманки или музыкальной шкатулки — он перешел, чуть изменившись, из «Чайки» в «Даму с собачкой», как звук той особой и неизменной логики жизни, которая, писал Станиславский, «точно глумится и зло шутит над людьми, ставит их в тупик или смешит».

Содержание «Чайки» сопротивляется какому-либо единственному определению. Но сейчас кажется, что это пьеса о том, что время от времени в искусстве как бы слышится крик — крик неприятия старого. Это именно крик, он режет слух, и кто-то шарается в сторону. Это сигнал несовместимости и предчувствия перемен. Его можно «услышать» в полотнах Врубеля и в его судьбе. Он, уже впрямую, как крик, — в стихах молодого Маяковского. Это крик страдания и протеста, звук трагический и нередко пророческий. Он — вне всяких слов — и в «Чайке» тоже.

Впервые на нашей памяти к роли Нины Заречной прикоснулся талант трагический, а уже одно это многое заново открыло в пьесе. То, с чем нелегко совладать актрисам драмы, Плисецкая играет легким движением руки, кратким взглядом, одним поворотом шеи. Завороженность колдовским озером и театром, предчувствие любви, своей свадьбы — все сыграно без слов. Но чеховские слова всплывают в памяти сами собой, как строки любимых стихов.

В роли Нины принято играть пугливую инфантильность, а потому резкую перемену в четвертом акте. Но в балете три первых

акта смело сведены в один, а Плисецкая, кратко очертив облик Нины-девочки и мастерски, не без иронии изобразив «состояние юности», в одно мгновение покидает эту тему. Перед нами на сцене возникает пораженное ударом страсти существо. Из первого же «диалога» с Тригориным эта Нина выходит такой, что другим остается отойти в сторону.

Вся вторая половина, весь второй акт спектакля — невиданный по разработанности дуэт Нины и Треплева. Драматизм этой встречи-прощания в том, что Треплев весь здесь, с Ниной, а она хоть и жалеет его, но вся «там» — не только там, где слышит голос Тригорина, но еще где-то далеко, где уже нет ни Треплева, ни Тригорина, а где ее призвание и ее собственная жизнь, одинокая, обреченно-трагическая, но и прекрасная. Кажется, эта Нина и есть та душа, которую кто-то вынул из треплевских сочинений. Ей — мучиться, но и вечно жить, ему — умереть.

Любители эффектных балетных «уходов» озадачены в финале. Они не успевают уловить, как ушла Плисецкая. Она уходит незаметно, чтобы образ ее явился еще раз, теперь уже символом. Над озером вздымается чайка. И вдруг падает. И опять устремляется ввысь. Спектакль естественно рождает этот символ, смело выбрасывает его из себя. Выбрасывает и поднимает над собой, как на гребне мощной волны. И так понятно становится, почему автор, не любивший поэтических метафор и красотостей, все же назвал свою пьесу «Чайка».

Давно исчезли те, кто освистал эту пьесу, и те, о ком Чехов ее писал. А чье-то неодолимое желание взлететь ввысь, оторваться от земли, освободиться от всяческих пут и победить их — это стремление остается, и нет ему конца ни в жизни, ни в творчестве...

Литературная газета, 1986, 5 марта

АДОЛЬФ ШАПИРО

Говорят, в режиссерском деле важна принадлежность человека к своему поколению. Если так, следует отметить, что год рождения режиссера Адольфа Шапиро — 1939-й. Он чуть моложе Леонида Хейфеца и чуть старше Анатолия Васильева. Однако возрастные признаки утрачивают смысл, как только обращаешься к приметам и датам профессиональным. Режиссерские дебюты двух названных его ровесников были разделены более чем десятью годами; Адольф Шапиро давно уже работал главным режиссером, когда Васильев только-только заканчивал ГИТИС. Критики сегодня стараются определить общие свойства этого поколения, между тем все большее значение в нем приобретает не общее, а индивидуальное — и в судьбах, и в художественных устремлениях. Режиссеры одного возраста начинали свой путь в разное время, и резко отличалось содержание их театральной юности.

Сейчас очевидно, например, что у Адольфа Шапиро гораздо основательнее связи не со своими ровесниками, а с поколением, которое вступило в режиссуру в конце пятидесятых годов и очень долго считалось «молодым» по простой причине: молодость О.Ефремова, М.Туманишвили, А.Эфроса, В.Пансо, Б.Львова-Анохина совпала с общим обновлением театра. Их усилиями оно во многом и осуществлялось. Потом все стало сложнее и с новыми идеями, и с азартом их реализации. Праздник сменился буднями, на эти будни пришлось молодость следующего поколения, и она стала наглядно сокращаться во времени. Если Ефремова, пока он руководил «Современником», все охотно считали молодым, то, скажем, Хейфецу дано было всего три-четыре года «быть молодым» в ЦТСА, а Васильеву и того меньше — пока он работал в Театре имени Станиславского. Короткий взлет, всего два спектакля, и тут же — рубеж, начало более сложного существования в профессии.

Под молодостью мы понимаем время энтузиазма, веры в единомыслие, расположенность к полемике. Адольфу Шапиро была дана возможность такое время, во-первых, продлить, а во-вторых, насытить богатым и разнообразным содержанием. Его молодость оказалась не быстролетной. Она длилась долго, и со стороны могло показаться, что режиссер купается в счастливом стечении обстоятельств.

На самом деле обстоятельства случались самые разные. «Везения» было не намного больше, чем у других. Больше, чем у других, было, пожалуй, стойкости. Очень многое значили сознательный выбор пути и вполне сознательное, открытое движение навстречу трудностям. Сейчас, когда прошло больше двадцати лет с момента начала, не будем опровергать очевидного; перед нами счастливая режиссерская судьба. И уже потому ко многим ее поворотам стоит присмотреться — речь идет не о режиссере, которому «повезло», а о способности человека самому строить свою судьбу в труднейшей театральной профессии.

Можно по-разному взглянуть на одни и те же факты биографии. Адольф Шапиро начинал не в Москве, а в Харькове. Вряд ли удачей можно считать то, что в студенческие годы у него не было контакта с педагогами — прямыми учениками Станиславского, чьей продуманной системой воспитания в то время гордился ГИТИС. Но, с другой стороны, в Харьковском театральном институте Адольф Шапиро застал последних учеников легендарного Леся Курбаса. Они все же успели кое-что передать и рассказать молодым. В этих рассказах и показах не было строгой системы обучения, но в них жил театр, последний раз блистало уникальное художественное направление, о котором в скором времени исследователям предстояло по крупицам собирать сведения. Некоторая «необремененность» образованием иногда способствует решительности поступков. Еще будучи студентом театрального института, Шапиро организовал собственный театр-студию. Профессионального опыта, по существу, не было, но в те годы многое искупалось азартом и общественной инициативностью. В Москве

уже существовал «Современник». В Харькове казалось естественным создать нечто подобное. <...>

Харьковский театр-студия продержался недолго, момент его закрытия, как всегда в таких случаях, режиссер пережил болезненно. Но, удивительное дело, сегодня и тут видишь не крушение, а как бы взлетную дорожку; видимо, дело в том, как сам человек распоряжается ниспосланным ему опытом. <...>

Итак, имея за плечами опыт харьковского театра-студии и соответствующих атмосфере времени открытых гражданственных деклараций, в 1962 году Адольф Шапиро оказался в Риге и стал работать в Рижском ТЮЗе. В двадцать пять лет он принял руководство этим театром. Две труппы, русская и латышская, — как бы два разных коллектива под одной крышей. Специфика тюзовского репертуара. Соседство с двумя сильными латышскими театрами. Все предельно далеко от любезной сердцу студийности. Но в новом деле довольно скоро открылись свои перспективы, свой интерес.

Середина шестидесятых была переломным моментом для детских театров. Тюзовская «специфика» обнаруживала свою косность: она отгораживала эти театры от большой и сложной жизни. Такой «специфике» следовало дать бой. А в этом бою, естественно, осмыслить собственную позицию. Когда в 1966 году журнал «Театр» предоставил страницы новым главным режиссерам детских театров, Адольф Шапиро выразил свою программу так: «Я хотел бы, чтобы театр, в котором я работаю, каждым своим спектаклем полемизировал с теми, кто видит в тюзе искусство односложное и прямолинейное. Полемизировал бы не ради полемики. А потому, что односложного и прямолинейного искусства не бывает. Таким бывает только ремесло. Я за сложный театр для юношества. Сложный по изображению жизни, по психологической глубине образов, по художественным средствам. Герой спектаклей такого театра — прежде всего мыслящий человек».

Эту программу новый главный режиссер принялся осуществлять с первых же спектаклей и не отступил от нее до сегодняшне-

го дня. Правда, понятие «сложный театр для юношества» со временем видоизменялось и обогащалось для самого режиссера. Но, так или иначе, примитивности, бездумности, унылому морализаторству — всему этому ход на сцену Рижского ТЮЗа был закрыт раз и навсегда. Как и следовало ожидать, в труппе довольно скоро выявила себя консервативная актерская группа, но одолеть ее помогли молодые актеры и, что немаловажно, успех первых же спектаклей нового главного режиссера.

Со временем стали очевидны преимущества работы в Риге. Окажись молодой режиссер в столице, он вряд ли поставил бы подряд такие пьесы, как «104 страницы про любовь» Э.Радзинского, «Мой бедный Марат» А.Арбузова, «Брат Алеша» В.Розова (по Достоевскому), «Ромео и Джульетта» У.Шекспира. Те же названия составляли афишу московских театров, и молодой режиссер неизбежно встал бы в скучный ряд подражателей или не вполне умелых оппонентов. Ни подражателем, ни спорщиком Шапиро в данном случае не был. Все было проще — он учился. Но учился не под чьим-то сильным давлением, а в самостоятельных пробах, за которые сам и отвечал. Что касается сходства репертуара, оно более всего говорило о переключке гражданских и художественных мотивов, всегда образующей некий эстетический тонус времени. В.Розов, Э.Радзинский, А.Арбузов, С.Лунгин, И.Нусинов, А.Хмелик, М.Шатров — кто в шестидесятые годы не ставил этих авторов? Положение руководителя рижского театра дало возможность поставить не одну-две их пьесы, но буквально все лучшие.

Тюзовский мирок разомкнулся. Выветрились затхлые закулисные запахи. К дверям театра подступила реальная жизнь и ее проблемы. Шапиро не навязывал детскому театру эту проблемность. Он жил ею и чувствовал, что психология молодого современника требует гораздо более внимательного к себе подхода, нежели десятилетие назад. Он поставил спектакль «Красные дьяволята» и, к удивлению своему, понял, что неточно определил возрастной адрес. Спектакль затевался для подростков, но те относились к со-

бытиям пьесы как к выдумке автора. Реакция малышей, по словам Шапиро, была «трогательной», а старшекласникам было скучно, они просто не ходили на спектакль. Семнадцатилетние чего-то ждали. Они жили, очевидно, чем-то своим. Чем же? Что следовало сделать двадцатипятилетнему режиссеру, чтобы понять это? Он сделал простую и, как выяснилось, очень верную вещь — постарался забыть о том, что должен быть «выше» зрителей, дабы их воспитывать. Он (режиссер) по возрасту сам был не слишком далек от этих старшекласников. Нужно было оглянуться на самого себя, на свои пристрастия. Возможность выразить их Шапиро нашел в спектаклях, посвященных Михаилу Светлову.

Пьеса «Двадцать лет спустя» репетировалась как в студии — вне плана, ночами. (Это, кажется, один из немногих случаев, когда харьковская студийность ностальгически себя проявила.) Были бесконечные споры о жизни, о ее переменах вокруг. Надо было нащупать связь своего времени с тем, о котором писал Светлов. Голоса этого «своего времени» буквально рвались на сцену — и песня Окуджавы о Ленке Королеве вступила в рассказ о светловских «мушкетерах». Режиссер не воспроизводил романтику времен Гражданской войны, он пропускал ее через жизневосприятие шестидесятых годов, увлекая актеров на путь, если можно так сказать, лирического самопознания. Через поэзию Светлова — к самим себе, к естественному существованию и в жизни, и на сцене.

Ясно намечался особый (одновременно педагогический и театральный) принцип работы — не просто выпуск спектаклей, хороших и разных, но сознательный выбор материала, помогающего молодым актерам лучше узнать самих себя, ощутить силу художественной совместности. Светловская линия именно поэтому получила свое продолжение — спектакль «Человек, похожий на самого себя» стал сценическим портретом Михаила Светлова, сложенным из стихов, воспоминаний, песенных мелодий и знаменитых светловских афоризмов. Перед актерами не ставилась задача перевоплощения или психологически насыщенной игры

в какой-то одной роли. Режиссер настаивал на тех истинах, которые освежили театральный язык шестидесятых годов: актер несет со сцены прежде всего свое слово, свои мысли, свою чуткость к другому человеку. Режиссерский рисунок спектакля «Человек, похожий на самого себя» сегодня, вероятно, показался бы простоватым и несколько сентиментальным. Но молодые актеры Рижского ТЮЗа еще не были готовы к тому, чтобы заговорить языком более сложным и суровым. Поэт, режиссер, исполнители были здесь действительно похожи на самих себя. В этом и состоял смысл спектакля.

Приобщение к светловской лирике позволило Шапиро совершить такой серьезный поступок, как переосмысление пьесы А.Арбузова «Город на заре», пьесы той же, «светловской», тональности, которую многочисленные театральные постановки, увы, успели превратить в штамп. «Город на заре», поставленный в 1970 году, стал одним из лучших спектаклей Шапиро. Неожиданно даже для самого драматурга эта пьеса прозвучала строго и мужественно, вообраз в себя нечто существенное из «позднего» Арбузова — Арбузова шестидесятых годов. Но тут, так как речь идет о пути режиссера, необходимо краткое отступление.

Дело в том, что еще до «Города на заре» Шапиро поставил пьесу «Мой бедный Марат». Именно там он расслышал мотив, для себя и своего поколения крайне важный. То, что в светловских спектаклях растворялось в некоторой лирической неопределенности и милоте актерского самовыявления, в «Марате» прозвучало сильно и драматично. Это — мотив веры. Веры, которая была дана отцу Марата и которую он унаследовал, сберег и одержимо несет в себе уже совсем в другую эпоху. В прихотливых психологических дуэтах Марата и Лики, Лики и Леонидика этот мотив у Арбузова лишь изредка выражается впрямую, в словах, но так или иначе улавливается за словами и сложной сменой настроений. Шапиро проследил за его подспудной и постоянной жизнью, именно в нем нашел главный нерв спектакля, его второй и главный план.

Пожалуй, тогда-то он и понял: трудно поддающийся словесно-му определению второй план пьесы и есть главное. То, что принято называть «идеей» пьесы и спектакля, есть не словесная формула, а некий итог внутренней жизни героев и внутреннего же сплетения их судеб. Благодаря «Марату» режиссер, кажется, впервые устремился именно внутрь, в глубь литературного материала.

Арбузовские персонажи детьми вступили в войну и двадцатилетними из этой страшной войны вышли. Предвоенное детство осталось в душе смутным счастливым воспоминанием, война дала жизненный опыт, а первые послевоенные годы стали для них нелегким психологическим испытанием. Марат, Лика и Леонидик были связаны в спектакле неким особым братством. Они не давали друг другу никаких клятв, но жили с обостренным чувством связанности своих судеб и негласной ответственности друг за друга. Даже любовь возникала здесь как бы по велению этого братства и подчинялась его законам. То, что Лика любила двоих, казалось естественным, а необходимость выбрать одного — драмой. Монолог Марата об отце, о памяти, о мостах, которые он будет возводить, не отдавал риторичностью, как часто бывает в арбузовских спектаклях: он выражал в характере Марата самую суть. В последнем действии Лика, Леонидик и Марат распутывали и разрубали узлы личных отношений, но при том что-то заново связывали, потому что без этой связанности их поколение не могло жить. От детской, наивно лепечущей веры, через тяжесть опыта — к той вере, что драгоценностью остается, когда жизнь уносит все лишнее, — таков был путь арбузовских героев в спектакле. Здесь развивалась тема, которой в дальнейшем суждено было, усложняясь и видоизменяясь, возникнуть и в «Городе на заре», и в целом ряде других спектаклей Шапиро. (Я не берусь угадывать все излюбленные режиссером «темы», но вышеназванная явно из них.) В «Городе на заре» сказалась определенность воззрений Шапиро не только на театр, но и на жизнь. В этом смысле весьма выразительным стал «конфликт» режиссера с автором.

Историческая, реальная ситуация, положенная в основу пьесы, достаточно сурова и драматична. Шапиро устремился именно к этой, исторической реальности. Характерно для него — чем-нибудь увлеченный, он вроде бы не принимает во внимание препятствий. В «Городе на заре» явным препятствием была сюжетная искусственность последней трети пьесы. Арбузов — мастер сочинять чисто театральные ситуации, создавать некий полуреальный, полусказочный сценический мир, в котором многое условно. Условно пурга, сквозь которую упрямо идут его герои, условна тайга, в которой они блуждают и совершают подвиги, условны козни негодеев и многое другое. Эту условность режиссер игнорировал.

Прежде всего он поехал в Комсомольск-на-Амуре. В этом городе не бывали ни участники давней «арбузовской студии», ни создатели старого фильма о Комсомольске. Да и пьеса как будто этого не требовала, ведь она не была документальной. Арбузов однажды признался, что создатели знаменитого спектакля 1940 года, сочиняя пьесу, рассказывали не столько о строителях Комсомольска, сколько о самих себе, то есть молодых интеллигентах тридцатых годов.

Молодого режиссера шестидесятых потянуло не к «самовыражению», а к исторической правде. Он отправился в Комсомольск вместе с художником Мартом Китаевым. Китаев что-то рисовал в блокноте, а Шапиро, волнуясь, перебирал старые фотографии в городском музее. Вместе они разыскивали и выспрашивали тех, кого в мае 1932 года первые пароходы привезли сюда, на берег Амура. Их оставалось в городе человек тридцать. О них и о тех, кого уже нет, был поставлен спектакль. В нем выражала себя память — человеческая память, разбуженная и взволнованная. Наверное, надо увидеть своими глазами братские могилы на берегу Амура, чтобы понять, чего стоило построить город в тайге. Это понимание, обостренное пережитым чувством, дало камертон спектаклю, определило его внутреннюю почти торжественную музыкальность. В нем сплавились лирика, эпос и трагедия. Еще не началось действие, только погрузился в темноту зрительный

зал, и по радио прозвучал голос режиссера. Он говорил спокойно и строго: «Тогда, на берегу Амура мне стало совершенно ясно, что спектакль должен начаться стихами Александра Блока:

Дай мне неспешно и нелживо
Поведать пред Лицом Твоим
О том, что мы в себе таим,
О том, что в здешнем мире живо,
О том, что зреет гнев в сердцах,
И с гневом — юность и свобода,
Как в каждом дышит дух народа.
Сыны отражены в отцах...».

А потом появлялись юноши и девушки — мечтатели начала тридцатых годов. Сколько ни приходилось в арбузовских спектаклях видеть «хор», всегда этот прием выглядел искусственным. «Знаешь ли ты, что такое счастье?» — обращается участник такого хора в зал, и в словах его сквозит какая-то фальшь. И чем проникновеннее старается говорить актер, тем хуже.

В рижском «Городе на заре» были и хор, и обращения в зал, но с первой же минуты все это оказывалось естественным, оправданным, понятным. Вот выбежали на сцену сразу человек двадцать и встали спиной к нам на площадках-плотах, уходящих вверх и в глубь сцены. Они встали и запели — не торжественно, а так, будто бежали стремглав и не успели перевести дыхания:

Весь мир... насилья мы разрушим...
До основанья... а затем...

И замолкли. И в тишине слышится звук редких капель, падающих в воду. Один повернулся лицом к залу, помолчал, потом спросил: «Знаешь ли ты, что такое счастье?». Отвернулся и опять прозвучало: «Мы наш, мы новый мир построим...». Потом кто-то сказал: «Вот — тайга, вот — Амур...». И хотя ни тайги, ни Амура на сцене не было, вдруг почудилось, что откуда-то из небытия выплыл тот день, когда с пароходов «Колумб» и «Коминтерн» на берег Амура сошли ребята, почти дети, и остались на этом диком

берегу один на один с тайгой. Нет, театральной романтикой тут не пахло. Она была бы бестактна по отношению к реальной истории и к судьбам тех тридцати, которые еще жили в Комсомольске и помнили, как все было на самом деле.

В «Городе на заре» театр (то есть режиссер) сделал на первый взгляд простую вещь: раскрыл реальный жизненный смысл того, о чем шла речь в пьесе. В пьесе, между прочим, было многое — и бараки, и ледяной холод в этих дощатых бараках. Был день, когда долгожданный пароход, который должен был привезти хлеб, привез машины. Были смерти — нелепые, страшные смерти молодых людей. В спектакле обо всем этом рассказывал не только и не столько сюжет, но, например, тот неожиданный, не совпадающий с сюжетными событиями проход девушек, которые спускались сверху вниз, с одной площадки на другую, и пели в ритм шагам: «Вы жертво-о-ою пали в борьбе-е ро-ко-вой...» — и, уже уходя со сцены, выводили какими-то отрешенными, высокими голосами конец куплета.

В Комсомольске когда-то много пели, по разным поводам. И, наверное, был там свой хор — не мог не быть, когда построили клуб. По вечерам сюда прибегали, чтобы согреться, побыть вместе. И, конечно же, заводили песни. Вот на сцене и возникал такой «клубный» хор, и сливались голоса: «Тихо Амур свои волны несет...»

А потом хор превращался в ожившую групповую фотографию — сидят, стоят рядами, теснятся к центру, двое улеглись у ног сидящих. В этот момент в зале всегда вспыхивали аплодисменты. Почему? Во многих домах хранятся такие фотографии тридцатых годов, и кто-то всегда готов объяснить: «Вот мама, третья справа...». Но ведь не во всех домах есть такое, и не все любят рассматривать старые фотографии! И все же — аплодировали зрители разных поколений, разного жизненного опыта. Вытирали слезы старые и что-то узнавали молодые. В этом довольно суровом спектакле было много веселого, детского. Например, двое ехали в лодке. На сцене ни реки, ни лодки, но поведение молодой пары так естественно, а хор так забавно изображает плеск весел, что в эту игру легко втя-

гивается зал. Прием был продиктован все той же, главной мыслью спектакля — о мечте. Наивность приема была сознательно обнажена: в мечтателях всегда есть детское.

Про декорации Китаева к «Городу на заре» режиссер хорошо сказал: «В Комсомольске Март Китаев делал множество вдохов, а потом в одном выдохе отдал спектаклю все, чем надышался».

Действительно, конструктивное решение спектакля было таким «выдохом», легким, естественным и, кажется, единственно необходимым. Потом критики, анализируя сценографию Китаева, справедливо отмечали, что конструкция «Города на заре» очень верно связала атмосферу спектакля с тем историческим временем, когда страна строилась, пафос строительства был содержанием эпохи и во всем утверждал себя функциональный аскетический стиль. Замечательно, однако, что никакой холодной функциональности не было в тех площадках из нестроганных досок, которые составляли оформление. Режиссер и художник угадали простоту сценической «одежды», которая вызывает мгновенный эмоциональный отклик и вместе с тем сложный ряд ассоциаций: плоты, плывущие по Амуру, полки в бесплацкартных вагонах, нары в бараках... Были в этих площадках-плотах, уходящих вдаль и вверх, и движение, и свой ритм.

Шапиро и Китаев в те годы обдумывали принцип «предметного» оформления — так они это называли. Они хотели уйти от иллюстративного правдоподобия, не впад при этом в мертвенную схему и абстракцию. Оба, и художник, и режиссер, любили живую конкретность быта, но оба понимали, что этой конкретности необходима новая форма выражения. В «Городе на заре» простейшая конструкция была, по существу, «предметна». Она настолько вбирала в себя эпоху и ее быт, что не нуждалась ни в каких иных вещественных приметах. Отвергнув театральную условность в содержании пьесы, спектакль демонстрировал силу другой условности — той, что призывает зрителя к активному сотворчеству. Заявляя, что в новом тюзе героем должен быть «мыслящий чело-

век», режиссер искал такого человека и в зрительном зале. Искал и воспитывал — не только в гражданском, но и в эстетическом плане. Театр формировал аудиторию, с которой можно говорить о самых серьезных вещах на языке искусства. <...>

В выборе пьес режиссер Адольф Шапиро сумел отстоять ту свободу, о которой многие лишь мечтают. Он ставил то, что хотел, и столько, сколько мог, детский театр повсеместно выигрывал бой за серьезный репертуар, термин «овзреление» перестал кого бы то ни было пугать. Рижский ТЮЗ своим опытом подтвердил, что все определяется мерой такта и уровнем искусства. На афише театра появились имена Горького, Достоевского, Брехта.

Пьесу Горького «Последние» (спектакль был поставлен в 1967 году) режиссер избрал, как он сам признает, потому, что эта пьеса задевала его своей тайной. В тяжелых, запутанно-тягостных человеческих взаимоотношениях смутно угадывался какой-то смысл. О распаде семьи Коломийцевых написано немало исследований, но режиссеру казалось, что теоретически исследована только «скорлупа», а не ядро. Казалось, что некое существо пьесы, если до него добраться, не останется принадлежностью исключительно истории, обнаружит свой, одновременно и более общий, и более живой, сегодняшний смысл. Беда семьи, когда кто-то спокойно идет служить в полицию, беда общества, когда такой род службы перестает отличаться от другой работы и не считается позором. В полицейском государстве служба в полиции приобретает как бы важное государственное значение и оправдание, хотя состоит исключительно в оправдании крови и насилия. Кадры охранников во все времена поставляла мещанская среда — социальный слой, в котором желание выжить парализует все иные потребности. Сущность этой среды спектакль раскрывал, разоблачал и анализировал. Был поставлен спектакль о доме, который стоит на крови.

На сцене наглядным становилось то, что в жизни оказывается скрыто, невидимо, но составляет суть привычного. Например, в жизни так не бывает, чтобы среди предметов, украшающих сте-

ны комнаты, висели наручники. И никто не красит стены своих квартир таким странным сероватым цветом с нехорошими ржаво-красными пятнами. Картины на стенах обычного дома не висят покосившись — любой нормальный человек поправил бы их. А здесь, кроме того, нет и обычных окон, а единственное крошечное окно под потолком закрыто решеткой. Впрочем, все это замечалось не сразу. «Предметность» и, в общем, неправдоподобность оформления не бросались в глаза: вещи не загромождали сцену, они были как бы убраны с положенных им мест и размещены в неположенных — вздернуты вверх, прикреплены к стенам дома, нарисованы там или вылеплены. Освобожденное от вещей пространство комнаты становилось как бы площадкой-ареной — эта ассоциация возникала с выходом первого же действующего лица. <...>

Во многих спектаклях потом пришлось видеть оркестр, присутствующий на сцене. Этот прием стал одним из самых расхожих, особенно когда в моду вошли вездесущие ВИА. Но спектакль «Последние», заметим, был поставлен задолго до этой моды. Жандармский оркестр, расположившийся, как в цирке, наверху, в глубине ниши, был необходимым завершением образа, который впервые создавался наперекор бытовым традициям горьковских постановок. Арена сцены, гром духовых маршей, подхватывающих семейные скандалы и передвижения в доме Коломийцевых, — все это было необходимо внутреннему режиссерскому замыслу и неотрывно от актерской игры.

Диковатый быт как бы театрализовался изнутри. Он сам доводил себя до пародии, до гротеска. В человеческих отношениях была вскрыта (и театрализована) их ложная, фальшивая основа. Потому, например, глава дома Иван Коломийцев не ходил, а выступал. Актерство въелось в души людей. Муж изменяет жене, жена давно изменила мужу, старший сын обманывает родителей, дочь Надежда обманывает своего супруга, тот, в свою очередь, остальных. Все играют комедию и вжились в свои роли. Любой момент действия — маленькое семейное представление, участники

которого притом будто ухитрились договориться об условиях игры, так что самые невероятные выходы никого не удивляют. В интонациях семейных разговоров постоянно звучит злобное «смирно!» или надрывное «слушаюсь!». Иван Коломийцев, как жандарм-начальник, орет на собственного сына, а Петр, гимназистик с хорошеньким, слегка порочным лицом, в ответ отдает честь и начинает какой-то дикий «танец послушания» — полумарш-полутанец: вытаращенные глаза, деревянная поступь, проходы с резкими, как на параде, поворотами. Эту мальчишескую истерику сопровождает бодрая музыка марша, а потом к Петру присоединяется старая нянька. В такт маршу она, помахивая платочком, начинает какой-то свой, бессмысленный перепляс, и этой страшноватой вакханалией завершается первое действие...

Люди стараются выбраться из ситуаций вполне житейских, карабкаясь, будто по скользким стенам, лезут вверх, срываются и опять лезут, отпихивая друг друга, детей, Петра и Веру, при этом толкают в пропасть, а те, ничего не понимая, упираются, лепечут что-то свое. Длинный ряд домашних тревог, забот, обманов, надежд — это ритм то и дело вспыхивающих маленьких бунтов. Подспудное, тайное накопилось, готово вырваться наружу и постоянно дает о себе знать. Самым главным для режиссера в любой момент взрыва оказывались младшие — Петр и Вера. Это не было «тюзовским» подчеркнутым вниманием к молодым. И Горький, и Толстой, и Достоевский проявляли особый интерес к жизни, которая еще только должна начаться. В «Последних» она начинается в таких уродливых условиях, что тут же гибнет. В судьбах и характерах Петра и Веры рассматривался и решался именно этот вопрос — насколько грехи отцов коверкают жизнь детей.

Из многих скрытых и явных бунтов самым чудовищным по форме и по существу был бунт Веры. Роль этой гимназистки, обесчещенной прапорщиком, обычно поручали актрисе — инженеру или травести. В том, что Веру сыграла актриса Анда Зайце, было демонстративное утверждение другой театральной эстети-

ки, резкой и чуждой штампов. В трактовке этой роли выразило себя то художественное согласие режиссера и актера, которое способно изнутри защитить и оправдать любое, самое смелое художественное решение. В спектакле Верочка явилась долговязым существом (не то девочка, не то мальчик), руки-ноги в непрерывном движении, рот полуоткрыт в вопросе, в глазах — смесь восторженного сияния и смертельного испуга. Родственники решили насильно сделать ее женщиной, а она еще толком не проснулась и ничего не понимает. Её тормозят, грубо будят, и тогда она, не ведая, что творит, с испугу хватается за ту «самостоятельность», о которой поначиталась в романах.

В сценическом поведении Веры режиссер не упустил ни одной детали. Вот уже сколько лет прошло, а перед глазами стоит картина: нелепая девочка тащит через всю сцену огромный чемодан. Она задумала бежать из дома, схватила куклу, чемодан, а потом вдруг забыла все это посреди комнаты. Или то, как, сидя перед Якоревым, она обмахивает школьной тетрадкой свою горящую физиономию, будто дама веером, и испуганно посматривает по сторонам. Верочка играет женщину, делает это нелепо, нескладно, а главное, не сознает, как жестоко эта игра будет использована взрослыми. И, наконец, самый страшный момент спектакля: возвращение Веры от Якорева. Она стоит голоногая посреди комнаты в чужой шинели и сжимает колючую жандармскую шинель у горла. Потом поворачивается к нам и к своей матери спиной, сбрасывает шинель и на секунду оказывается буквально такой, как родила ее мать, — без ничего, выброшенная на свет Божий. Человеческая плоть, беззащитная, оскверненная... Режиссер прекрасно понимал, что пьеса написана об эпохе ушедшей. Но проблема ответственности за молодые души стояла и стоит перед обществом во все времена. Видоизменяясь, она всегда требует решения.

Затем, в 1973 году, последовала встреча театра с Достоевским. Ряд обстоятельств помешал ей вылиться в удачу, равную «Последним». В горьковском спектакле между автором и режис-

сером не было посредника. В «Последних» Шапиро осмыслял драматурга и его сценические традиции в целом, чтобы с помощью этого большого знания найти данной пьесе единственно необходимую сценическую форму. В пьесе «Брат Алеша» подобную работу за него уже в немалой степени проделал В.Розов. Из огромного романа он извлек один мотив, драматургически обработал его и завершил. Режиссер был вынужден с этим смириться, и он это сделал, в общем, не чувствуя щемящей тоски по тому огромному и сложному миру Достоевского, который остался где-то вне пьесы и спектакля. Как данность им было принято то, что Розов приглушил и дисциплинировал постоянное желание Достоевского «преступить черту». При всем своем неприятии дидактики режиссер в те годы был ближе к Розову — он тоже тяготел к ясности конечного вывода и не испытывал желания прикасаться к болезненному раздвоению идей и характеров.

Роман «Братья Карамазовы», по словам его автора, отражал «всеобщую неурядицу и бестолковщину нашей настоящей минуты», «расшатанность до основания нравственных начал наших». Спектакль (точно следуя пьесе В.Розова) устремлял внимание исключительно на тот пласт романа, который хоть и отмечен «бестолковщиной», но все же более устойчив и перспективен, чем другие. Историю больного мальчика, который восстает на отцовских обидчиков, мечтает одновременно о мести и о прощении, а в итоге умирает, — историю Илюшечки — режиссер прежде всего освободил от оттенка умильности. Мальчик умер оттого, что в него «вошла истина и пришибла его навеки» — мысль эта для постановщика была важнее, нежели воссоздание подробностей трогательной истории. Больной девочке Лизе Хохлаковой физическая немощь подменила душевное зрение, а истины в таком случае не прозреть. Эту авторскую мысль режиссер тоже сберег и поддержал. Из физического уродства Лизы в спектакле наглядно вырастала своя философия, из унижения и нищеты капитана Снегирева — своя, а между этими крайностями был поставлен Алеша Карамазов. В

спектакле он был не слишком похож на героя Достоевского, больше — на персонажа пьес Розова, но при том несомненно симпатичен и искренен. Вера этого Алеши высказывалась на могиле Илюшечки в словах, которые, как считал Достоевский, «отчасти отражали весь смысл романа». На сцене речь Алеши выражала не «отчасти», а полностью и исчерпывающе весь смысл спектакля.

Театр лишь прокладывал мостки к необъятному содержанию романа, неизбежно остающемуся вне спектакля. Самым прочным и наглядным мостиком явилось оформление Марта Китаева. Оно было очень простым: пространство пустой сцены, сужаясь, как дорога, устремлялось в глубину, где дальний квадратный проем закрывался увеличенной фотографией лица Достоевского с портрета Перова. Лицо Достоевского было от зрителей удалено, но магия его тяжелого, страдальческого взгляда сокращала эту дистанцию и создавала особое «поле» действия для персонажей. В тот же проем, убрав из него портрет автора, режиссер потом вмещал семью капитана Снегирева. Это выглядело картинкой, на которой люди бывают стиснуты предельно плотной композицией: больной мальчик, сумасшедшая мать, странные сестры, несчастный отец. Как «страшную картинку» капитан Снегирев и демонстрировал потрясенному Алеше свое семейство. Собственную литературную систему писатель назвал «реализмом в высшем смысле». Шапиро добросовестно задумался о том, как преломить это в стиле актерской игры, предложил исполнителям ряд острых мизансцен, но все-таки остался вместе со своими актерами в рамках «просто реализма». Верно и серьезно играли многие исполнители, но в спектакле не было тех актерских взлетов, без которых Достоевский на сцене не может себя выразить. Сказались и характер актерских дарований, и натура режиссера — ему в общем-то чужды лихорадочные, неистовые исповеди и душевная путаница. <...>

В театре утвердилась атмосфера естественного роста всего хо- рошего. Можно сказать еще и так: в Рижском ТЮЗе немалое ко-

личество людей понимают, что — хорошо, а что — плохо. Если нет времени о хорошем специально заботиться, то ему во всяком случае не мешают. В такой обстановке жизнеспособное находит способ уцелеть и вырасти. Постепенно крепло (хотя и видоизменялось) единомыслие с актерами. Оно лишалось студийного обаяния, жестче становился принцип отбора, но крепились профессиональные основы этого союза. Если не ошибаюсь, поначалу это единство было устойчивее в латышской труппе, может, оттого, что сама труппа была сильнее. Стоит сказать, что Шапиро за эти годы освоил латышский язык. Это внесло в репетиции особую атмосферу понимания и, что немаловажно в театре, юмора.

Кстати, пьеса Горького «Последние» была поставлена не в русской, а в латышской труппе, и в зрительном зале на этом спектакле смешалась русская и латышская публика, такую же смешанную публику можно видеть на всех лучших премьерях театра. Если задуматься, все это — результат вполне сознательной работы. Стиль такой работы лишен внешних эффектов. Возможно, в этом опять же сказывается влияние Прибалтики, но ведь любое стороннее влияние художнику надо осмыслить, то есть или впустить в себя, или не впустить, и на это тоже уходят годы.

Все, что касается Прибалтики, Латвии и ее культуры, Шапиро осваивал без ученической робости, неспешно и основательно. Национальные традиции, особенности бытового уклада, история народа и его литература, наконец, сегодняшний день Латвии — все это надо было знать, и не поверхностно, а всерьез, чтобы, встретившись, скажем, с таким явлением, как драматургия Яниса Райниса, почувствовать не скованность, а живой интерес и право на собственную точку зрения. Это право Адольф Шапиро отстаивал спектаклем «Золотой конь» (1976).

В пьесе Я. Райниса было все для традиционного сказочно-этнографического спектакля: известен сюжет про трех братьев, которым отец оставляет наследство, сценически отработана стилистика поэтической народно-красочной палитры, песен, музыки и лири-

ческой декламации. Так в латышском театре ставили и пьесу «Золотой конь», и «Вей, ветерок!», и другие произведения Райниса. Уже внутри этой привычной стилистики велся счет достижениям.

«Золотой конь» в постановке Шапиро вышел за пределы известного. Этот шаг был сделан не только из неприятия сценической старомодности. Существеннее было новое понимание творчества Райниса в целом. Новизна спектакля «Золотой конь» была гораздо основательнее, нежели просто непривычность сценического облика.

Райниса волновала мысль о некоем народном идеале — каков он и прочен ли он? Современного режиссера увлекла та же мысль — о реальном человеке, как бы воплощающем в себе народный идеал. Антыня, младшего из трех братьев, обычно играли героем, красавцем, поручали эту роль первому герою-любовнику, детали народного костюма подбирали так, чтобы все в этом персонаже было красиво. Но понятия о красоте, как известно, меняются. Райнис-поэт вовсе не тяготел к внешней красивости, а его мысль об идеале несла в себе не только веру, но боль и тревогу. Воображение поэта равно касалось земли, конкретного быта и того, что над землей, выше ее и не имеет бытовых очертаний. В образах Райниса режиссер искал не узконациональную романтику, но более широкий взгляд на мир и на людей. Притом его несомненно привлекала философская сосредоточенность поэта.

Сценический облик спектакля «Золотой конь» оказался необычно суров. С этого спектакля Адольф Шапиро вступил в союз с художником Андрисом Фрейбергом. Его собственное режиссерское ощущение сценографии расширилось и обогатилось.

Фрейберг создал на сцене образ белого мира, мира где-то на краю света, где кончается (или еще не начинается) реальный быт, реальная земля. Снежная холмистая пустыня. Цветовая гамма костюмов — черно-серо-коричневая. Фигура Антыня лишена земной мужественности. Это юноша-мечта, персонаж полуреальный, связанный с жизнью не внешними, а внутренними, невидимыми связями. То, что Антыня играла актриса Анда Зайце, более чем нагляд-

но демонстрировало замысел режиссера. Шаг был рискованный, но оправдал себя. Восприятие спектакля направлялось в чисто философскую сферу. Спор, который разгорелся вокруг такого решения, отразил различное отношение к сценическим традициям и был крайне выразителен. Но тот же спор заключал в себе, если можно так сказать, частицу вечного — люди ни о чем так постоянно не спорят, как об идеале. Вера в этот идеал (отражаемая искусством) подвержена наиболее конфликтным суждениям. Эту конфликтность вызвал к жизни «Золотой конь». В итоге спектакль был признан зрителями — сразу, знатоками Райниса — со временем. Нужно ли удивляться после этого, что в общении с современной латышской драматургией Шапиро проявил достаточную самостоятельность? Здесь он встретился прежде всего с Гунаром Приеде и его непростой театральной судьбой. Спектакли Рижского ТЮЗа в чем-то существенном эту судьбу изменили.

В конце пятидесятых годов пьесы Приеде для латышской сцены были примерно тем же, чем для русской — молодежные пьесы Розова. Спустя десятилетие, как и положено, выработался штамп их постановок и их восприятия. Лирико-молодежные разговоры, несколько приглушенная сценическая атмосфера домашнего мира, слегка волнуемого своими внутренними конфликтами, — к такому Приеде все привыкли. Между тем этот автор менялся, в новых своих пьесах намекал уже на более серьезные проблемы, но театр к этой новой интонации прислушивался вяло.

Шапиро довольно долго обходил драматургию Приеде, будто чего-то ждал. Возможно, тут сказывалась очевидная разница темпераментов — авторского и режиссерского. Не слишком импонировало режиссеру и упрямое пребывание драматурга в кругу тематики, не выходящей за пределы Риги и Латвии.

Но, дождавшись пьес «Костер внизу, у станции» и «В ожидании Айвара», Шапиро их поставил. И сразу взорвалась идиллия вокруг «тихих» пьес Гунара Приеде. Автор с некоторых пор довольно явно выражал тревогу и боль — режиссер эту тревогу расслы-

шал и усилил. Пьесы Приеде на сцене Рижского ТЮЗа утратили привычную милоту и некоторую расплывчатость, их контуры проступили гораздо отчетливее. Режиссер подвергал исследованию то, что у Приеде обычно одето бытовым покрывалом. В прежних постановках именно этот покров как бы расстилался во всю сцену и рассматривали, любясь симпатичными традиционными орнаментами. Шапиро его свернул и отложил в сторону. Ему гораздо интереснее было то, что под таким покрывалом.

Опять, как в пьесе Горького, он разглядывал уклад чужого дома и связи людей в нем — прочные и хрупкие, домашние и социальные. С годами его все серьезнее интересовали человеческие отношения и, главное, их зависимость от большого социального мира.

Действие пьесы «Костер внизу...» происходит в маленьком домике у станции, куда шум большой жизни доносится только гудением проходящих мимо поездов. Кажется, уклад домика прочен, его не сокрушишь таким случайным событием, как внезапное явление цыганского табора. Но тревожный костер у станции вдруг высветил непрочность и неправду человеческих отношений, сложившихся тут, в доме. В конце концов табор ушел. Но он не сам ушел: его увезли на машинах, а машины были вызваны старым дедом, который изучил многие способы, как устоять в этой жизни. Старик сделал свое дело, костер погас, сад уцелел. Жена осталась при муже, муж — при доме. Все стихло. Но двое ребят-школьников в конце спектакля упорно посматривали на распахнутую дверь. И было ясно: вряд ли эти двое останутся в доме. Главный смысловой итог нельзя было не понять, режиссер вел к этому итогу со свойственной ему определенностью. К сожалению, пострадала та неуловимая прелесть смены атмосфер, на которой строится поэтика драматургии Приеде. Уходя от бытовых штампов, Шапиро слишком резко потянул за собой художника Марга Китаева. Они дружно решили заменить житейски достоверное оформление абстрактно-геометрическими формами. Ни Шапиро, ни Китаеву не свойственна претенциозность, но именно претенциозностью ино-

гда оборачивается неточность. В безжизненной среде актеры были обязаны играть по законам психологического театра. Какое-то время они именно так и играли, но довольно скоро эта внутренняя жизнь спектакля стала угасать, подменяться банальной мелодрамой. И тогда Шапиро смог на собственном создании воочию увидеть сочетание мнимо современной постановочной формы и стародавних актерских штампов. Возможно, этот достаточно жесткий урок заставил режиссера при следующей встрече с Приеде быть максимально внимательным к вопросам стиля.

Пьеса «В ожидании Айвара» при всей своей внешней немудрености весьма непроста, но и не в характере режиссера было воспроизводить картинки деревенского быта. В семейных событиях пьесы он уловил очень важный для себя мотив, который, кстати, потом прозвучал в райнисовском «Золотом коне». Как всегда у Приеде, в пьесе действовали городские и деревенские юноши и девушки, кто-то был влюблен, кто-то читал стихи, подспудно же автор вел свой серьезный разговор. И это был тот же разговор об идеале, который шел в поэтической сказке Райниса про юношу Антыня. Чудаковатая Тетушка на хуторе рассматривает явившихся перед ней молодых людей с точки зрения идеала — таким идеалом является некий Айвар, описания которого, если их сложить вместе, дают собирательный (любезный сердцу критиков) образ «положительного героя». Но автор не без лукавства так и не выводит на сцену этого идеального юношу — все события пьесы происходят как бы в ожидании идеала. При этом реального Айвара истово ждет лишь одна Тетушка.

Шапиро, не испугавшись, дал всему этому иронический поворот. Способом, близким брехтовскому остранению, он отодвинул быт латышского хутора и заставил взглянуть на него как бы со стороны. Автору, возможно, был ближе взгляд изнутри. У него ирония спрятана очень глубоко и сильно смягчена «домашним самоощущением». Приеде хоть и далек от того уклада деревенской жизни, в котором особое значение имеет, например, то, в какое время и по какому поводу положено забить свинью, сварить жирные щи и т.п.,

но в этом укладе ему все же видится некоторая надежность. Режиссер шел к большей объективности. Он увлек актеров другим отношением к персонажам пьесы. Это отношение было лишено ностальгии, так что деревенский сундук на сцене обыгрывался без всякой к нему почтительности. У легкомысленных и избалованных городских юнцов — своя немощь, у хуторских бабушек — своя. Резкое столкновение возрастов и социальных укладов придавало зрелищу довольно жесткий комедийный эффект. Но сказать, что режиссер высмеивал уходящую жизнь, было бы неверно, потому что из той же жизни он извлекал мужественный лирический мотив. Его олицетворяла та Тетушка, которая побывала в разных краях и странах, а теперь доживала свои дни в родительском доме, терпеливо и упрямо поджидая Айвара. Незаметная, негромкая, она вот-вот готова была исчезнуть, раствориться в воздухе. К этому исчезновению и все другие были готовы, оно никого не мучило страхом потери. Но что-то самое главное содержалось в жизненном опыте этого человека, в его мужественном спокойствии и терпеливом ожидании. И это главное было страшно потерять.

Такого естественного сочетания драматизма, иронии и лирики в пьесах Приеде еще никто на сцене не открывал. Кажется, не без влияния спектаклей Шапиро в последующих пьесах драматурга появилась твердость, которой раньше не было. Впрочем, на влиянии конкретного театра вряд ли можно настаивать. Интересно другое: от драматурга ждали, что он возмутится режиссерским своеволием, а Гунар Приеде спектакль приветствовал. Точно так же Арбузов стал в свое время горячим защитником «Города на заре» и даже уверял всех, что писал не что иное, как трагедию — и вот наконец дождался, что один театр его понял...

Пожалуй, имеет смысл сделать еще одно короткое отступление в сторону — на тему режиссерского образования. Вернее — самообразования. Как показывает практика, режиссеры сегодня формируются не столько в институте, сколько вне его. Потому ли, что современный театр перемешал многие «школы» или потому,

что «школы» если и существуют сегодня, то больше в практике ведущих режиссеров, но вольное стихийное ученичество стало обычным делом. Ныне все зависит от того, что в самом себе режиссер считает нужным совершенствовать, в какой авторитет поверит и где (опять же сам) найдет возможность учиться. Уже будучи руководителем театра, Шапиро нашел для себя такую возможность в режиссерской лаборатории М.О. Кнебель. Он попал в ряды воспитанников этого педагога не студентом-учеником, а вполне самостоятельным человеком и художником. К этому времени он уже твердо знал, что именно ему надо взять и на какие именно вопросы получить ответ.

Взять можно было навыки того репетиционного метода, которым владели, благодаря Кнебель, ее самые талантливые ученики. В практике каждого из них этот метод (практическое наследие Станиславского) преломился по-разному, но они знали его как основу. Потому, надо думать, после Вольдемара Пансо в Эстонии осталась целая режиссерская школа — Пансо был не только любимым учеником Кнебель, но, как и она, по природе являлся педагогом.

Кстати, на Прибалтийской театральной весне 1968 года, где спектакль «Последние» удостоился премии, был показан и один из лучших, самых звонких спектаклей Пансо — «Весна» О.Лутса. Ничего сходного не было между пьесой Горького и пьесой эстонского писателя. Ничего общего не было в стилистике этих двух спектаклей. И все же их что-то связывало. Это «что-то» можно определить так: серьезность замысла и легкость исполнения; точная психологическая разработка внутри такого же точного стилизового контура; радость актерского существования в строгих сценических условиях, созданных режиссером.

Пансо, очевидно, понял эту общность — он тогда же позвал Шапиро в свой театр на постановку, а позже предложил вести занятия со студентами Таллиннской консерватории. Но вместо этого Адольф Шапиро пошел учиться к М.О. Кнебель. А спектакль в таллинском Молодежном театре поставил, когда Пансо уже ушел отсюда. Репе-

тиции «Трех сестер» в Театре драмы имени В.Кингисеппа Адольф Шапиро начал, когда Пансо уже не репетировал, он лежал в больнице. Они не встретились в одном театре, но судьбы их пересеклись и школа оказалась общей, как стало ясно со временем.

В эстонском Молодежном театре, а потом в Театре имени В.Кингисеппа Адольф Шапиро, на свое счастье, получил лучших актеров из всех возможных. Это были актеры Вольдемара Пансо. Талантливые. Замечательно воспитанные. Лишенные всякой актерской «торжественности». Неизбалованные. Культурные. Уже прошедшие через лучшие роли мирового репертуара. И — бесконечно тоскующие после смерти Пансо. Некоторые из этих актеров (такие, как Антс Эскола) уже вроде бы сыграли и получили все, но — не остыли. Другие (например, Линда Руммо) достигли, казалось, вершин, но это счастливое состояние на взлете было прервано уходом Пансо. Третьи (тут самый яркий пример — Микк Микивер) только-только к этой вершине подошли, буквально смотрели на нее. С этими актерами можно было ставить все. Шапиро поставил с ними «Вишневый сад» и «Три сестры». В Пярну, где с перешедшей в Пярнуский театр Линдой Руммо он поставил «Кто боится Вирджинии Вулф?» Э.Олби. Потом в Театре имени В.Кингисеппа — «Живой труп» Л.Толстого.

Вольдемар Пансо умер, как умирает садовник, оставляя свой сад, в котором ухаживал за каждым растением — старым делал прочные подпорки, новые сажал так, чтобы им удобно было расти. Шапиро не мог так ухаживать за чужим садом, у него в Риге остался свой, требующий постоянных забот. Но он оказался в силах сделать другое — продлить плодоносность эстонского театра. Могло показаться, что он лишь собирает плоды, но это не так. Плоды в конечном счете собирают только зрители. Чтобы закончить тему «самообразования», следует добавить, что Шапиро очень точно осмыслил этапы этого пути. Ему нужно было, пусть экстерном, пройти ту же школу, что прошли Ефремов, Эфрос, Пансо. И он ее прошел. Менее талантливые представители той же

школы в нашем театре продолжают пичкать своих учеников терминами «действенного анализа» и умучивают актеров-мастеров обязательными этюдами. То, в чем Станиславский видел спасение от ремесла, легко превращается в своеобразную форму того же ремесла, пусть с педагогическим уклоном. Придя к эстонским актерам, Шапиро не говорил им о «сквозном действии» и не занимался этюдами. Он сразу заговорил с ними на том увлекательном языке, на котором говорил Пансо, когда ставил Шекспира, Шоу и Ибсена, — на языке искусства. Эти актеры не нуждались в ученичестве. Им нужны были глубина и заразительность замысла — спектакли Пансо всегда такой силой гармонии обладали, и актеры физически знали ее власть над собой.

Таким образом, режиссеру Шапиро в эстонском театре дано было самое большое счастье и одновременно предложен самый строгий профессиональный экзамен. Счастье он пережил достойно — знал, что оно не может быть долгим. А экзамен с честью выдержал.

Такого ансамбля, который был в таллинском «Вишневом саде», не приходилось видеть в других чеховских спектаклях — такой ровной высоты исполнения, такой общей внутренней интеллигентности тона и вместе с тем такой спокойной независимости от каких бы то ни было канонов.

В оценках чеховских постановок издавна повелось танцевать от печки — похоже на старый МХАТ или не похоже? Было совсем не похоже. Потому прежде всего, что создателям этих спектаклей не приходило в голову, что надо быть похожим или, наоборот, надо кого-то восхищать (или возмущать) специальной непохожестью. Было совершенно свое ощущение чеховских персонажей — как будто в первый раз они появились на свет. Первый раз явилась из Парижа домой вот такая женщина — полурусская, полупарижанка, непутевая, молодая, дерзкая, грешная, обворожительная. И было так понятно, что нет и уже не будет у нее дома — ни в России, ни в Париже, хотя и дача в Ментоне была, и этот «милый старый сад» был. Все это было, вроде и сейчас есть, но... уже нет. На

какой-то полуреальной, зыбкой грани, собственно, на границе жизни и смерти, бытия и небытия, режиссер как бы задерживал все и всех: еще есть — и уже почти нет. Линда Руммо, игравшая Раневскую, на сцене могла все — могла свести с ума Лопухина, ничего для этого не делая; могла поразить чистоплюя Петю дерзко обнаженной ножкой; могла внезапно понять что-то самое страшное, взглянув быстро и внимательно на старого Фирса; могла любить Гаева так, как стареющего брата любит еще молодая сестра; могла, жалея и отстраняя, любить собственную дочь — так жалеет красавица мать свое незадачливое дитя, прощаясь с ним. И, оттого что актриса все это могла, становилось заново понятным, что Раневская уже почти ничего не может. Какая-то прекрасная бабочка порхала перед нами — дерзко, ярко, но уже в паутине. И чем энергичнее ее полет, чем ярче перламутровые краски крыльев, тем очевиднее, что все это — конец.

Март Китаев на этот раз действительно оплел всю сцену паутиной, красиво меняющей свою плотность в разном освещении, — она то сверкала, то исчезала. А в ней бились — приезжали, жили, танцевали, плакали, прощались — люди удивительного изящества и какой-то мотыльковой прелести. Спектакль был легким, невесомым, но его персонажи полны живой энергии. Эстонским актерам вообще свойственно душевное здоровье и противопоказан надрыв. В этих чеховских персонажах была своя жизненная плотность и не было болезненности. Критики полюбили мысль о том, что Чехов в те годы игрался и ставился односторонне, тенденциозно, «монологически». Какая чепуха! Он в те годы ставился по-разному, и никакой «односторонности» не было ни в «Вишневом саде», ни в «Трех сестрах» Шапиро. Был объем, была полнота чувств и многогранность образов.

Речь шла о прекрасной жизни, которая должна кончиться. Не в силу одряхления или болезни, а потому, что ей на смену грозной поступью идет другая, новая. В «Вишневом саде» на наших глазах что-то кончалось, уходило навсегда, и с этим трудно было смириться. Так, вне смирения, но с сознанием неизбежного, были

поставлены и «Три сестры», и «Вишневый сад». Кто-то умирал, кто-то говорил о новой жизни, но что могли изменить слова, произносимые мальчиком-студентом, — он беспечно забрасывал руки назад, обхватывая при этом кладбищенский крест, и рассуждал о будущем... Ничего не могла изменить и гибель барона Тузенбаха на дуэли — не потому, что, как сказал Чебутыкин, «одним бароном меньше», а потому, что самая высокая правда была в словах Тузенбаха о вечной жизни дерева, которое, умирая, остается среди других. Давным-давно написал своего несчастливого барона Чехов, написал и заставил погибнуть, и сам давно умер, а этот Тузенбах все живет и волнует новые поколения своими речами и своею судьбой... Такие мысли рождали эти чеховские спектакли. В них был предложен свой счет времени, не совпадающий, может быть, с реальным, но очень чеховский по существу.

Персонажи «Вишневого сада» совсем не тяготели к зрительному залу, существовали с какой-то печальной независимостью от нас. Мы, зрители, наблюдали жизнь, которая в полную силу проживала свои последние мгновения, но мы все время помнили, что эта жизнь, эти люди уже ушли, их нет.

В «Трех сестрах» расстояние между залом и сценой было совсем иным: режиссер максимально сокращал его, и оно меняло свое содержание. Семейная, милая обстановка, в которой люди связаны родственным и интеллигентным пониманием, создавалась на сцене как бы из крупиц наших сегодняшних самых хороших минут; и зал дышал этой атмосферой, как дышат чистым воздухом. А та сила, которая с какого-то момента, подобно невидимому роковому облаку, вставала над героями, старила их, отрывала друг от друга, выталкивала из собственного дома и из жизни, — краем это злое облако ощутимо задевало и зал, оно и залу было знакомо и враждебно.

Один из сокровенных чеховских мотивов — «дом» и «прощание с домом», — режиссер таким образом рассмотрел по меньшей мере в двух ракурсах: по отношению не только к чеховским пье-

сам, но к сегодняшнему дню и течению истории. При этом связь между нами и персонажами Чехова не рвались и не запутывались, режиссер то растягивал их, как растягивают пружину, то отпускал эту пружину так, что чувствовалась боль удара. Это была довольно сложная сценическая игра с исторической дистанцией. Не знаю, впрочем, что тут делалось сознательно, с расчетом. Чеховские спектакли в Таллине хороши были именно нерасчетливостью, полнотой жизни и щедрым актерским самовыявлением. В Москве в «Вишневом саде», поставленном в Театре на Таганке, В.Высоцкий потом сыграл трагического Лопухина, Алла Демидова — молодую Раневскую, а спектакль в целом был подчинен мысли о человеческой беспечности перед лицом гибели. В таллинском спектакле жили несколько иная мысль, иное чувство, но трагедию Лопухина, мужика, тронутого болезнью интеллигентности, Микивер сыграл с трагической силой, не меньшей, чем у Высоцкого. И молодость на краю гибели Линда Руммо несла победоносно, как всегда несла смысл лучших своих ролей. О Гаеве, которого играл Антс Эскола, не найти других слов, кроме как: это был идеальный Гаев. То, что называют «порода», не игралось, а само собой жило в актере, что же касается игры, то прав Арбузов, сказавший, что Эскола играет «волшебно».

Так получилось, что первым чеховским спектаклем Адольфа Шапиро стала последняя пьеса Чехова. «Вишневый сад» был поставлен в 1971 году, «Три сестры» — в 1973-м. Затем, уже в Рижском ТЮЗе — «Иванов» (1975), еще позже — «Леший». В следовании «обратной» хронологии не было преднамеренности и какой-либо закономерности, кроме единственной и главной: открыв однажды для самого себя такого автора, как Чехов, такой режиссер, как Шапиро, уже не мог его оставить. В данном случае дело не только в масштабах и глубинах драматургии, но в ее особой природе, поразительно согласующейся с нашими сегодняшними мыслями и чувствами.

С поэтической вершины «Вишневого сада» режиссер будто оглянулся и увидел перед собой бескрайнюю долину с множеством дорог

и тропинок. И он отправился в путешествие, которое в итоге стало для него, может быть, наиболее существенной школой познания — и жизни, и великой литературы, и собственных профессиональных возможностей. Эстонские актеры, как уже говорилось, в таком путешествии были идеальными спутниками. Актеры Рижского ТЮЗа (и латышской, и русской труппы) вместе со своим режиссером осваивали благодаря Чехову труднейший урок, необходимый современному искусству. Это был урок особого, глубинного изучения человека в его связях с окружающим миром. Для этого очень точно (хотя, может быть, и интуитивно) была выбрана пьеса — «Иванов».

В «Вишневом саде» и «Трех сестрах» Шапиро прикасался к драматургической поэтике позднего Чехова. Она рождалась из обостренного чувства движения времени и неизбежности той «громады», которая «надвигается на всех нас», уже близка и этой своей близостью несет тревогу, страх, надежду или вселяет нелепую беспечность. «Иванов» — пьеса иного мироощущения и, в общем, иной, аналитической поэтики. «Я все время помнил, чувствовал, ощущал, что эта пьеса написана врачом», — говорит Шапиро. И еще: «Не исключено, что это — самое личное произведение Чехова. Тут он ближе всего к героям. Дальше он высоко над ними». Не оспаривая этой мысли, хочется добавить, что и спектакль «Иванов», не исключено, явился самым личным спектаклем Шапиро, при том что его никогда не одолевала жажда так называемого «самовыражения».

Итак, для него существенно было, что пьеса написана медиком, диагностом, а значит, содержит в себе строгий, даже безжалостный анализ болезни — если можно назвать болезнью определенное (крайнее) состояние души здорового человека. Режиссер и не смотрел на Иванова как на больного (исследованию своеобразной распространенной на Руси душевной болезни, порожденной апатией и бессилием, был посвящен спектакль МХАТа, во всяком случае игра И.Смоктуновского). Внутренние и внешние данные артиста У.Пучитиса соответствовали образу личности, которой

природа дала все, чтобы быть украшением земли. Природа дала — общество отняло. Человек не выстоял, он отдал, отдает то, что отдавать нельзя, — самого себя. Только тут, в одном-единственном пункте (но он крайне важен) режиссер, если позволительно так сказать, осуждал героя. У человека умного и сильного не хватило сил на сопротивление. Он сломался, упал, падает сейчас на наших глазах. Так иногда падает в лесу большое дерево, ломая вокруг себя живые, но менее сильные побеги.

Последний момент (самоубийство, смерть) в спектакле был беззвучен. Не было выстрела, толпа свадебных гостей судачила о чем-то на авансцене, потом бросилась искать жениха, в этой суматохе слуга молча пересекал сцену и отодвигал кушетку — за нею, на полу, скрючившись, лежал Иванов, а рядом — пистолет. За этим финалом режиссер давал еще один, без всякого текста; отсутствующий у Чехова, он был крайне существен для образного строя спектакля. Сверху спускался прозрачный покров, образуя вокруг лежащего Иванова свое пространство и отделяя его от всех. Сцена погружалась в темноту, потом свет снова возникал, странный, призрачный, и в этом серо-туманном освещении была видна мощная обнаженная мужская фигура, недвижимая, покорная движениям двух женщин, обмывающих покойника.

Режиссер смело выводил спектакль к символу — сильному, резкому, лишенному красоты или романтизации. Мысль читалась сразу: человек был, и он был прекрасен как создание природы. И была мечта, было желание переделать жизнь, был вызов окружению. Привычный ход бытия все это поломал и извратил. Финал говорил о потенциальной силе и красоте человеческого существа.

В трактовке «Иванова» Шапиро решился на резкий шаг — бытовую, психологическую пьесу он перевел в план не бытовой, «скульптурный», откровенно театральный. Замкнутое серое пространство сцены, жухлое прошлогоднее сено на полу, где стоит письменный стол, и на столе тоже клочья сена; у Лебедевых мебель в унылых чехлах; от этой замкнутости, фактуры, расположе-

ния предметов и людей — спертый воздух. Нет выхода, нечем дышать. В наглядной безвыходности маятся большая фигура Иванова, и в вальсе-полечке скачут гости на свадьбе. Образ спектакля чем-то перекликался с «Последними», художник Китаев варьировал и развивал то, что было ранее найдено.

Право на такое режиссерское решение можно было получить, не поступившись точностью психологического рисунка в тех дуэтах-поединках, которые составляют, собственно, структуру пьесы. В этих поединках один участник обязателен, постоянен — это Иванов. Его «противники» сменяют друг друга, они очень разные, и характер каждого направляет свой луч на характер и судьбу главного героя. Иванов — и Сарра, Иванов — и Лебедев, Иванов — и Саша и т.д. Все эти дуэты в смысловом отношении на сцене постоянно перекрещивались, хотя и следовали порознь, как бы не касаясь друг друга. Погубивший жену человек тут же лицом к лицу встречался с молоденькой победительницей и затем — с ее отцом, своим университетским приятелем, и в этом отце как в кривом зеркале видел самого себя, свои бывшие идеалы и то, во что они превратились. Лебедев (А.Майзук) не уговаривал, не утешал Иванова. Он истерически кричал и требовал: «Успокой свой ум! Гляди на вещи просто, как все глядят!.. Потолок белый, сапоги черные, сахар сладкий!». В этом «как все» — последнее спасение, оно дано Лебедеву, хотя и его рассудок, кажется, не выдерживает.

Сильнейшее поражение Иванова — судьба и гибель Сарры. На эту роль Шапиро выбрал идеальную актрису — по сосредоточенности и одновременно деликатности самых смелых сценических движений — актрису Дину Купле. У Иванова к этой женщине была любовь особого рода: любовь — вызов, эпатаж. Но вызов, каким бы сильным ни был, — короток, недолговечен. А любовь — та, которой жила Сарра Дины Купле, — длится всю жизнь и уходит только вместе с жизнью. Она видела, она знала того, прежнего, дерзкого и красивого Иванова, он любил ее, и этой огромной памятью хрупкая женщина изо всех сил держится на земле.

Личность Иванова, таким образом, рассматривалась в спектакле как бы постоянно двойным зрением: с позиции несомненной правоты героя и с точки зрения другого человека, которого такая правота губит. Зрителю были видны обе позиции и неразрешимость их столкновения. Корни этой неразрешимости уходили в быт, в социальное устройство, одолеть которое не в силах был один человек. Чисто русская трагедия приоткрывала свою особость и в плане театральном — в отличие, скажем, от шекспировской, где трагедия чужда быту и сторонится психологизма. Трагические судьбы чеховских героев из быта произрастали и собой тот же быт освещали — в его неизменном значении и в его возможных исторических переменах. Когда через несколько лет Шапиро взялся за постановку «Живого трупа» в Театре имени В.Кингисеппа, он встретился с еще одним вариантом русской трагедии.

Спектакль «Живой труп» (1980) явился примером законченного художественного создания. Режиссерский замысел этого спектакля не похож на прямой стержень или ствол; не напоминает он и тот металлический каркас, с которым нередко сравнивают крепкие постановочные решения. Скорее напрашивается сравнение с ветвистым деревом, у которого, разумеется, есть ствол (и корни), но прелесть которого заключена в живом сплетении ветвей и игре листвы. Мысль режиссера в данном случае охватывает и корни, и ветви, и все веточки сложнейшей пьесы, ничего не стремясь в ней выпрямить на свой лад. Кажется, более всего режиссер дорожит теми соками, которые от ствола идут в разных направлениях, по всем скрытым сосудам, давая жизнь новым побегам.

Между тем пьеса Толстого по своему строению и фактуре совсем не напоминает такое дерево. Напротив, она поражает жесткостью схемы, беглой сухостью реплик, отсутствием некоторых необходимых мотивировок. Более того, в ней содержатся вопросы, на которые Толстой (в иных случаях отвечающий весьма определенно) как будто отказывается отвечать. Хорош или плох человек, измучившийся пьянством и мотовством жену и близких? Сочувст-

вует ли автор этому человеку? Чем нехороша любящая его молодая женщина, мать его ребенка, и какой «игры» настолько не хватало мужу, что он назвал ложью свою семейную жизнь? В чем суть отношений, которые у Лизы возникают с другим человеком? Театр, а потом и кино настойчиво искали способы «разоблачить» Лизу Протасову, Виктора Каренина, его мать и, конечно же, князя Абрезкова — почему? Неужели только в силу принадлежности этих людей к «высшему обществу»? Но ведь любимый нами Федя Протасов не осуждает никого из них ни единым словом. Так о чем же идет речь — о падении человека или о его духовном подъеме? А если все-таки о подъеме, то есть о возвышении, то почему так много человеческих жертв этот подъем за собой влечет?

Такие вопросы не может не вызвать пьеса, заново и непредвзято прочтенная. Впечатление сходно с впечатлением от маленьких трагедий Пушкина: тот же «головокружительный лаконизм» и тайна прекрасной эскизности, та же почти пугающая бесстрастность автора. Уже поставив спектакль, Адольф Шапиро еще долго не в силах был отойти от этой пьесы и загадочного характера ее героя. Толстой как в омут затягивал бесстрашным изображением неразрешимой сложности жизни. Об этом, ни о чем другом, хотелось и думать, и говорить бесконечно. Тут не было и не могло быть ничего «конечного»...

Странно, но кажется, что пьеса на сцене увеличилась в объеме — разумеется, не по количеству текста, но по смыслу и значению каждого характера, поворота действия и даже каждого слова.

До сих пор мы знали постановки, отмеченные ярким исполнением главной роли — Феде Протасова. Там, где играли Н.Симонов, М.Романов, И.Берсенев, по существу, все сводилось к трактовке и исполнению одной роли. Если же всерьез задуматься, это было нарушением толстовского принципа авторского мироощущения. О том, как и что может измениться в той же фигуре Протасова в зависимости от объема спектакля в целом, — об этом просто не приходилось думать. Не было примеров.

Вокруг Н.Симонова не было той непредвиденной сложности жизни, с которой все толстовские герои имеют дело. Всю эту полную противоречий, напряжения и внутреннего трепета жизнь вбирал в себя один великий актер — и один же из себя ее излучал. В сильнейшее поле этого излучения попадал то один персонаж, то другой. Одиночество Протасова входило в трактовку роли, но в художественном отношении оно было вынужденным. Без живого окружения Федя Протасов оказывался постоянно над ним. Он во всем был выше и лучше, потому и в суде естественно становился из обвиняемого обвинителем. От этой почетной и высокой роли Адольф Шапиро освободил Микка Микивера. Он повел артиста в мир толстовской объективности, где героем и судьей стать непросто. А объективность, в свою очередь, потребовала рассмотреть на равных всех участников драмы. Так что не фон для героя-одиночки создавался в спектакле, а совсем другое — связи одного человека с устройством большой жизни. Устройство общества — социальное, психологическое и бытовое — являлось в итоге объектом внимания.

И потому первая же картина (по традиции — служебно-экспозиционная) приобрела в этом спектакле совсем иной смысл и значение, хотя в ней еще не появился главный герой. На сцене возникла замечательная в своей полноте и вместе с тем неразрешимом драматизме картина жизни, той жизни, от которой драму Феде оторвать нельзя, — здесь все связи глубоки и интимны. Свое место и значение получило то, что при чтении мелькает как незначительная, проходная деталь. Режиссер с изумлением увидел, насколько важны у Толстого все ремарки и каждое слово. Жизнь в доме, из которого ушел муж, остается жизнью. Театр в лаконичных, но очень точных подробностях воспроизвел внутреннюю трещину семьи — крах мирного быта.

Самое первое движение спектакля: по комнате проходит старая нянька. Маленькая сухонькая женщина двигается торопливо, но бесшумно. Так ходят по дому во время несчастья. В пьесе нянька — служебная, скромная роль. Режиссер сделал эту роль камертоном всему

спектаклю. Эта старая нянька всех тут вырастила, сейчас она при грудном ребенке, а у Лизы от переживаний пропало молоко. «Чем дитя виновато?» — озабоченно говорит нянька, и ведь забота о ребенке действительно серьезна. В это время мать Лизы (Ита Эвер) что-то вяжет — так некоторые женщины берутся за вязанье, чтобы не метаться, не кричать, хотя бы своей твердой позой наладить какой-то порядок. Режиссер подсказал актрисе то поведение в драматической ситуации, которое эту ситуацию и приближает к зрителям, и объясняет. Мать Лизы — страдающее лицо в общей драме, и у нее есть свое право видеть источник общей беды в Феде Протасове.

Когда выходит Лиза (Мари Лилль), мы попадаем в тот мир, который, кажется, знаем даже не по жизни, а по романам Толстого. Это мир женских забот, мгновенно краснеющих милых молодых лиц, влажных глаз, домашней непричесанности, одновременных мыслей о ребенке и о муже, мыслей, которые непонятны никому, кроме этой женщины. Чисто домашний, женщиной определяемый и охраняемый мир — на нем многое держится. Толстой это знал. Без всякой сентиментальности театр строго и точно воссоздает жизнь, перед которой виноват Федя Протасов.

Собственно, вот она — новая мысль, дающая новый объем спектаклю. Это мысль о трагической вине человека перед жизнью. (Подобную человеческую вину — или беду — Шапиро перед тем художественно исследовал в «Пер Гюнте» Ибсена, а позже — в «Принце Гомбургском» Клейста.) Можно ли винить Лизу, ее мать, ребенка, няньку в том, что они не задумываются о стыдности службы в банке? У них совсем другие заботы и мысли. Можно ли винить Лизу за то, что в ее любви к мужу не было «игры»? А ему нужна именно «игра», он признается в этом, как признаются в самом интимном. Это признание и в тексте пьесы останавливает. Протасов запинается, ищет точного слова и все-таки произносит именно это: «игра». Он старается, не сфальшивив, объяснить что-то важное.

В характер Феде Протасова Толстой, как замечено его исследователями, вложил многое свое, из себя. То, что Федя называет «иг-

рой», дано было Толстому-человеку как сверхчуткое ощущение постоянной и властной игры жизненных сил в человеке и в природе. По отношению к герою «Живого трупа» принято говорить о размахе, широте натуры и т.п. Но, читая и перечитывая пьесу и помня при этом, что собой представляет натура Микка Микивера, режиссер все дальше уходил от мысли о размахе и широте характера. Он увидел в Феде другое — необычную концентрированность душевных сил и чисто толстовский, обостренный контакт человека с тем, что живо и естественно.

Первая мизансцена, данная актеру, статична — Федя долго сидит молча, слегка откинувшись назад, держась обеими руками за край диванчика, как держатся за скамью в плывущей лодке. В этой позе нет свободы, нет расслабленности, но есть то напряжение, которое человек испытывает, отдавшись чужому мощному движению. Двигается, прихотливо меняя свое русло, цыганская песня, и запрокинутое лицо Протасова едва уловимой нервной игрой отражает эту игру-движение. Он не «слушает» песню, но по капле впускает ее внутрь себя, как впускают, наслаждаясь, живительный бальзам. Впускает и дает ей, песне, там, внутри себя, сладостную свободу. Он наслаждается этой «игрой» внутри себя и тем, что можно эту игру и эту жизнь держать взаперти, чтобы они пропитывали, пронизывали собой каждый его мускул, каждый нерв. Пусть эта игра ненадолго — именно она для Протасова есть мгновение истинного бытия. Песня кончилась — и из человека словно выпустили воздух и силы.

«Ну а теперь «Невечернюю», — говорит Протасов. Между прочим, ведь это первые его слова в спектакле. Но Микивер не начинает ими роль, а как бы стремится продлить ими то замкнуто-счастливое состояние, в котором только и может чувствовать волю его Протасов. Для трактовки роли очень важным стало слово «энергия». Протасов произносит его, говоря о цыганской песне. Вне этой энергии Протасов — Микивер всюду ощущает фальшь и теряет силу жить. Фальшь и ложь любой ситуации, будь то

служба в банке, наживание денег или просто жизнь в семье — ни в чем этом для него нет «энергии», но во всем есть фальшь.

Федя признает, что не способен бороться. Микивер играет человека, для которого любая ситуация борьбы тоже будет прежде всего фальшивой, то есть неестественной и стыдной. Он и в героической ситуации будет сжиматься от стыда и ощущения своего унижительного бессилия. С грузом мыслей о себе и о жизни этот человек уже не может справиться. Нет выхода, нет решения. Потому он и пьет. Протасов — Микивер пьет не так, как обычно пьют на сцене, а так, что смотреть страшно. Носит с собой какой-то докторский саквояж, открывает его потихоньку, ставит на пол, у стула, быстро вынимает бутылку и маленький стакан. Выпил, спрятал стаканчик, закрыл саквояж — и лицо расправилось, успокоилось. А потом опять — мертвенно обтянутые скулы, серые губы, тоска в глазах. Микивер играет сухо, жестко, тихо. Негромко говорит, не делает ни одного широкого жеста. В этой натуре нет широты, но есть высшая деликатность. Его «безжестие» — от той же деликатности, сковывающей, не позволяющей свободных движений.

Шапиро не первый раз работал с Микивером, это его любимый актер. Но в «Живом трупe» актерская психология не могла не удивить своими неожиданными ходами. «Микивер старается передать ощущение роли не словами, не логикой, а чем-то совсем другим. Например, обонянием, — заметил режиссер. — Он показывает, как человек вдыхает, нюхает... Он держит в руке то, что исследует, и принюхивается, как животное. Иногда в руке у него цветок, иногда апельсин, и рука то вытянута далеко, то совсем близко у носа, а большой и указательный пальцы перетирают что-то мелкое и пахучее. Запах проникает внутрь его, волнует, будоражит. По этим его показам я всегда понимаю, что именно он хочет выразить...». Особенности актерской лаборатории остаются неизвестны зрителям, но странным в «Живом трупe» показалось, что к известным сценическим средствам выразительности прибавилось еще одно, новое: запахи жизни. Да, буквально так: запахи жизни. Это слагаемое атмо-

сферы вступило на сцену вместе с Протасовым — Микивером и проследовало вместе с ним через весь спектакль. Запахи старых московских трактиров; остро памятный Феде запах детской; волнуемый запах волос цыганки; затхлый запах казенного коридора в суде... Протасов — Микивер на сцене то оживает, то съеживается, кажется, всем существом ощущая эти волны различных запахов, то душных, то вольных, то болезненно своих, то враждебных.

«Пока Микивер не почувствует ноги персонажа, он не может играть», — говорит Шапиро. Актер почувствовал, что у человека ноги, как у степного коня, могут быть стреножены, — и тогда отмирает ощущение земли и естественного движения по ней. Жизнь Протасова на сцене — процесс такого постепенного отмирания, умирания. Можно следить за этим процессом по лицу Микивера — Протасова, можно — по ритму его речи, по движению руки и поступи. Короче — это тот самый процесс непрерывной и органичной жизни в роли, то самое искусство проживания роли, о котором мы знаем больше понаслышке. Жизнь человеческого духа — в человеческом же теле, отражающем эту жизнь пластикой, жестом, малейшим движением.

Кажется, впервые после давнего мхатовского спектакля (где Лизу и Виктора Каренина играли такие актеры, как М.Германова и В.Качалов) отношения этих двух толстовских персонажей были рассмотрены с должной человечностью и пониманием. Явно несправедливо было представление о Каренине как о добропорядочном, «скучном» человеке! Шапиро убежден, что весь ход поступков Каренина в пьесе говорит о нем как о натуре по-своему страстной и по-своему закрытой, под стать Протасову. Таким его и сыграл актер Аарне Юксюла. Если Протасов стыдится самого себя — Каренин запрещает самому себе главное в своей жизни: любовь к Лизе. На разные полюсы разведены таким образом натуры истинно нравственные. А между ними, вся в колебаниях, Лиза.

Новая любовь возникает на развалинах старой, как естественное и здоровое чувство, ищущее опоры и защиты. В душе Пьера Безухова любовь к Наташе долго не имела названия, обстоятельст-

ва и долг запрещали чувству себя назвать. Так и тут — отношения Виктора и Лизы проходят разные стадии, и ни в одной из них нет ничего, что можно было бы «разоблачить» или «осудить».

И все это лучше других понимает Протасов — Микивер. То, что в признаниях Протасова в тексте пьесы может показаться эгоцентризмом, у Микивера защищено глубоким чувством понимания других. Когда в сцене суда он говорит: живут три человека, и жизнь троих бывает так сложна, что судить в ней никого нельзя, вдруг смысл этих слов пронзает буквально и прямо: нельзя судить. Это неприятие суда, отрицание его — позиция театра, режиссера, актеров.

Нельзя судить Федю Протасова, нельзя судить и тех двоих, которые в несчастье нашли друг друга. Лишь высшим, неземным судом, возможно, судимы эти люди. Тем страшнее и беззаконнее выглядят земной суд и его действия. В сцене суда сложнейшее природное устройство жизни наглядно сталкивается с той уродливой схемой, в которую общество насильно заталкивает эту жизнь, чтобы хоть как-нибудь в ней разобраться и таким образом подчинить себе. Схема убога и бесстыдна, но она называется «законом», и люди перед ней бессильны.

«Закон» утверждается тоже конкретными людьми, и театр вслед автору со всем вниманием одного из таких людей рассматривает. Следователя играет Юхаан Вийдинг. Режиссер в начале картины прячет эту хилую фигурку за громадой казенного стола. Если присмотреться, там, за столом, идет какая-то своя нечистая и мелкая жизнь: человек с младенчески-старческим лицом продолжает разговор о каких-то своих делах, прячет в стол винную бутылку, закрывает ящик и, наконец, выбирается из-за стола, помня при этом, что каждое движение его руки и ноги должно быть значительным. Допрос таких людей, как Каренины, — его звездный час. Это самоутверждение ничтожества, и ничьи чужие драмы не могут поколебать чудовищное стремление самоутвердиться. Комплекс неполноценности, социально выраженный, — так, пожалуй, можно определить «зерно» этого характера.

Но даже над таким следователем Протасов — Микивер не может встать в позу судьи. Он только долго-долго смотрит в надменное личико человека, которому закон дал право бесстыдно копаться в чужих душах. Нет выхода. Финальную картину Микивер играет коротко и совсем сухо. Протасов выходит последним из дверей зала суда. Быстро идет из глубины сцены сквозь толпу, кого-то отыскивая: приятель-пьяница обещал принести револьвер. В этот момент режиссер дает спектаклю неожиданную кольцевую «рифму», в одно мгновение обращая зрителей обратно, к самому началу. В коридоре суда среди публики Протасов видит маленькую старушку в черном выходном платье. Это нянька его сына. Та самая. Та, которая вынянчила Лизу, а потом его сына, та, с которой связана вся прежняя жизнь. На секунду как вкопанный застывает Протасов. И буквально застывает зрительный зал. Последнее, глубоко осмысленное живое движение Феде — он делает шаг вперед, наклоняется, целует старушке руку и тут же поспешно отходит, коротким, смущенным жестом разведя руки...

Потом он стреляет в себя, и на полу лежит его скрюченная фигура. Маша прикрывает ее своей яркой шалью. Так, маленькой цветной горкой на судейском полу, он и остается лежать — перед всеми виноватый прекрасный человек. Спектакль, однако, на этом не кончается. Из дальней глубины коридора прямо на зрителей медленно идет старый человек. Это князь Абрезков. В немногих сценах пьесы, где участвует этот князь, в спектакль вступает некое трудно определимое словами начало. Его мог внести в толстовскую пьесу только Антс Эскола. Потому и волновался режиссер, уговаривая старого артиста выйти на сцену. Вполне возможна была функциональная замена, другой актер-мастер, но не могло быть замены тому высшему человеческому такту и благородству, которое несет с собой Антс Эскола. Вместе с ним на сцену как бы вступает огромный опыт жизни, в финале потрясающий своим бессилием.

Общаясь ранее с Протасовым или с матерью Каренина, князь Абрезков являл собой как бы ту меру вмешательства, которая в данной ситуации вообще возможна. Лучшим моментом спектакля

стала сцена Абрезкова и Протасова в трактире. В ней по традиции принято было играть ограниченность и непонимание светским человеком чужой, загадочной души Протасова. Эскола играл совсем другое: подлинное уважение к человеку и его страданиям. И обещание «устраниться», которое Федя дает этому Абрезкову, звучало поистине трагически. Для князя Абрезкова в жизни главное — долг. Быть последовательным, то есть выполнить свой долг, он, собственно, и призывает Федю, не вполне сознавая только, что же именно следует сделать в данном случае, чтобы «устраниться».

Какая-то тревожная мысль все же мелькнула в сознании князя, когда он, уже простившись, шел к дверям. Не случайно он дважды замедлял шаг, останавливался, оглядывался и внимательно смотрел на Федю. Но ведь действительно человеку следует выполнить свой долг, тут ничего не скажешь... И князь уходил. В финале спектакля он являлся свидетелем реального устранения человека из жизни.

После выстрела Протасова старый князь медленно шел к залу из глубины судебного коридора. Не останавливаясь, он проходил сквозь толпу, мимо цветного холмика на грязном полу — так уходит с места внезапной и страшной катастрофы. Картина катастрофы еще отражается в человеческих глазах — эти глаза Антс Эскола и обращал в зал, остановившись у самого края сцены. И казалось: сколько будет стоять этот человек у рампы, столько и будут всматриваться зрители в его лицо...

Пору своей режиссерской зрелости Шапиро отметил встречей с такими авторами, как Толстой, Чехов, Ибсен, счастливым союзом с актерами-мастерами. Коллектив Рижского ТЮЗа сильно видоизменился со времен светловских спектаклей. И в русской, и в латышской труппе выросли опытные актеры, с которыми можно было взяться за чеховского «Иванова», «Пер Гюнта» Ибсена и «Принца Гомбургского» Клейста.

Пьесу Ибсена Шапиро решил поставить без сокращений, в полном объеме, что само по себе не согласуется с привычным стремлением сегодняшнего театра к лаконизму и быстрым тем-

пам. Лучшие спектакли Адольфа Шапиро в последнее время вообще не отвечают этой распространенной привычке. Два спектакля, выпускавшиеся одновременно («Живой труп» в Таллине и «Принц Гомбургский» в Риге), потребовавшие постоянного «дорожного» самочувствия, переключения с толстовской прозы на немецкую романтическую поэзию, с эстонского языка на русский и т.д., эти спектакли оказались внутренне неторопливыми, четкими и точными, при том что были полярными по содержанию и стилистике. Сегодня у художника есть два пути — или подчиниться «ритмам современности», или, собрав всю волю, противопоставить этому внешнему влиянию свой собственный ритм, диктуемый внутренними законами творчества. Кажется, Шапиро это понимает.

Иногда, правда, он работает, не испытывая к пьесе особого сердечного влечения и как бы скользя по ее поверхности. Тогда вступают в дело профессиональные навыки, элементарная логика анализа, наконец, воля руководителя. Привычное, ничем не стесненное право на эксперимент толкнуло режиссера к пьесе Чехова «Леший». Захотелось сценически рассмотреть начало чеховской драматургии, то, как из стилистики «Осколков» и «Будильника» прорастали идеи и поэзия «Чайки» и «Дяди Вани». Спектакль не приобрел собственной цельности, оставшись причудливой смесью знакомых мотивов и текстов. После «Вишневого сада» и «Трех сестер» это было шагом назад и, надо полагать, уроком. Серьезным уроком был и «Пер Гюнт», при том что и сил, и времени эта работа заняла гораздо больше, чем «Леший». В длинном, «двухсерийном» представлении (утром играет первая часть, вечером — вторая) многое оправдал и связал между собой образ самого Пер Гюнта, созданный У.Пуцитисом. Несостоявшаяся жизнь этого выдумщика была рассмотрена неспешно и обстоятельно, как долгое и отрезвляющее воспоминание. Но в сценическую ткань спектакля, где непременным элементом является сказочная фантазия, под видом этой фантазии вступило слишком большое количество театральной бутафории, неуклю-

жей и старомодной. Как вериги на ногах, эта ветошь отяжелила спектакль, и Шапиро не нашел способа ее сбросить. Дуэт старой Озе (Дина Купле) с сыном стал как бы указующим знаком того, к какой психологической ясности замысел мог быть устремлен.

Но вслед тяжеловесному «Пер Гюнту» на рижской сцене явился «Принц Гомбургский» Генриха Клейста, и этот труднейший экзаме́н труппа Рижского ТЮЗа и режиссер выдержали с честью. Почему вдруг «Принц Гомбургский»? Если наш театр стороной обходит великого Шиллера, то откуда взять запасы сценической культуры для Клейста, для совсем неведомого актерам стиля, уходящего в туманные дали немецкого романтизма, столь, казалось бы, далекого от современности? В определенном смысле постановка пьесы Клейста тоже была опытом, пробой. Но тут режиссер проявил замечательную сосредоточенность на художественной цели. Именно художественность, гармония замысла и средств исполнения одержали победу. Испытанию подвергался уровень культуры, режиссерской и актерской. Сложнейшая стихотворная пьеса не потеряла бы дилетантства. Она зывала к высокому профессионализму, и создатели спектакля открыли его в себе. Они полюбили странного автора и в его странности отыскали свою прелесть, то есть ясный и поэтический смысл.

Работая над переводом «Принца Гомбургского», Борис Пастернак заметил, что эта пьеса — «единственное в своем роде изображение человеческих аффектов, в особенности инстинкта справедливости в его слепой первооснове». Мечтательный принц-лунатик встает в ряды прусской армии, тут же нарушает воинский приказ, одновременно — совершает подвиг, а затем проходит этапы расплаты за свой проступок перед лицом власти и закона. Его приговаривают к смертной казни, он не верит этому, а поверив, переживает такой ужас, что отказывается и от невесты, и от гордости, вообще готов отказаться от всего на свете, лишь бы уцелеть. Однако, когда милостью курфюрста ему дается право выбора, он одержимо выбирает закон и прощается с жизнью. Любовь принцессы-невесты смягчает волю

властителя: принцу даруют жизнь. Он «падает без чувств», а очнувшись, спрашивает: «Что это — сон?» — «Конечно, сон! А что же?»

Сочетание атмосферы сонной дремы и военного парада, зыбких видений и жестокости военной машины — этим особенностям авторского письма Шапиро нашел сценическую форму, то есть реальный сценический стиль. Из пьесы не следовало никаких указаний на «мораль», было бы аляповатой натяжкой отыскивать в этой драме правых и виноватых, но режиссер усмотрел в движении романтического сюжета некий важный переломный момент и обосновал им свою главную мысль. Спектакль был поставлен о перерождении романтической личности в условиях женщины — это звучит несколько грубовато, но более или менее точно. Юноша-мечтатель, юноша-поэт, талантливый импровизатор в речах, чувствах и действиях, теряет самого себя под страхом смертного приговора. Он стоял в рядах прусской армии, но не задумывался о том, на законах какого послушания эти военные ряды строятся. Он не растерялся в бою, но увидел смерть в аккуратно заготовленном к завтрашней казни гробе (ему готовят казнь-парад, казнь-поучение), и это убило в нем и человека, и поэтический дар, и любовь. Он остается жить, но теперь будет маршировать и подчиняться приказу. Таков итог спектакля, в котором режиссер по-своему рассмотрел идеи немецкого романтизма и их соотношение с реальностью. Нет мерзавцев, нет неправых, но есть холод военной машины. О судьбе человека, прижатого к колесу этой машины, человечество задумывалось во все времена.

И все же спектакль окрашен печалью подлинной романтики.

Этот труднейший из стилей как вуаль, как флер был найден прежде всего художниками А.Фрейбергом и А.Орловым. Действие спектакля разворачивается в пределах замкнутого цветового поля, внутри которого архитектурные подробности сведены воедино светоцветовыми бликами. Одежда сцены напоминает и пятнистую плащ-палатку, и лунную ночь, когда кружево листьев и игра теней скрадывают все контуры, придавая им зыбкость, нереальность.

«Что это — сон?» Да, это сон, его тайный смысл, его полувнятные, загадочные линии и знаки, жестко стираемые пробуждением.

Безусловно правым и прекрасным в спектакле выступает один человек, и это придает поэтической зыбкости атмосферы некую внутреннюю прочную человеческую основу и, кроме холодной струи, вводит на сцену другую — теплую и живую. Сломлен и подчинен закону мечтатель-принц. Но прекрасна и сильна женщина, которая его любит. Между влюбленностью юноши-лунатика и любовью принцессы Натальи к этому юноше в спектакле проведена граница. Актриса Ирина Федорова с замечательной точностью нарисовала все переходы женского чувства: от первой сердечной царапины и первого пыла — к горечи понимания, мужеству защиты и, наконец, печали конца. Внутри романтической драмы таким образом оказался нарисованным женский облик, очарование которого освещает весь спектакль.

Портрет режиссера, вероятно, требует законченности, если уж есть для такого портрета основания. Но имеет ли смысл подводить итог тому, что изнутри вовсе не тяготеет к итогам? Работа Шапиро прежде всего привлекает своей живостью и разнообразием. Характеры других режиссеров бывает легко нарисовать, имея в виду главную тему творчества, явно преобладающую художественную склонность или очевидные, яркие черты характера. Но Адольф Шапиро — человек закрытый. Не замкнутый, но закрытый. Он надежно защищен выдержкой, юмором и спокойно-товарищеским тоном, который не меняется от того, к кому обращен, — к автору, к начальству или к случайному прохожему. Однако за этой очень прочной и необходимой режиссерской профессии броней — постоянный азарт игры, перемен, перевоплощения. На облике человека это не сказывается, сущность же режиссерского творчества определяет. И потому «исповедальное начало», «монологизм», «самовыражение» — это о других. Герои спектаклей Адольфа Шапиро могут исповедоваться, сам он — нет. Его не тянет к этой форме художественного общения. Зато бесконечно привле-

кательна для него другая возможность, которую дает театр, — жить совсем разными жизнями, в каждой из них испытывая радость полного преображения и нового познания.

Мне приходилось видеть этого режиссера одержимым в работе, но не было случая наблюдать, чтобы какая-либо идея превратила его, хоть на время, в фанатика и ослепила бы. У него есть свои авторитеты в искусстве, но нет кумиров. Рано полученная самостоятельность сформировала характер, всегда устремленный к действиям, — на предоставленном ему месте всякое бездействие было губительным.

Мне приходилось видеть Адольфа Шапиро, который ведет себя бесстрашно и поистине мужественно, — дело, за которое он отвечает, нередко требует такого мужества. Во всем остальном, касающемся творчества, он чувствует себя свободно, более всего радуется неожиданностям и тому, что самые интересные открытия в искусстве невозможно прогнозировать... Мне кажется, что подобная «незавершенность» портрета есть в данном случае наиболее точный повод его завершить.

*Из книги: Портреты режиссеров.
Выпуск 4. Л.: Искусство, 1986*



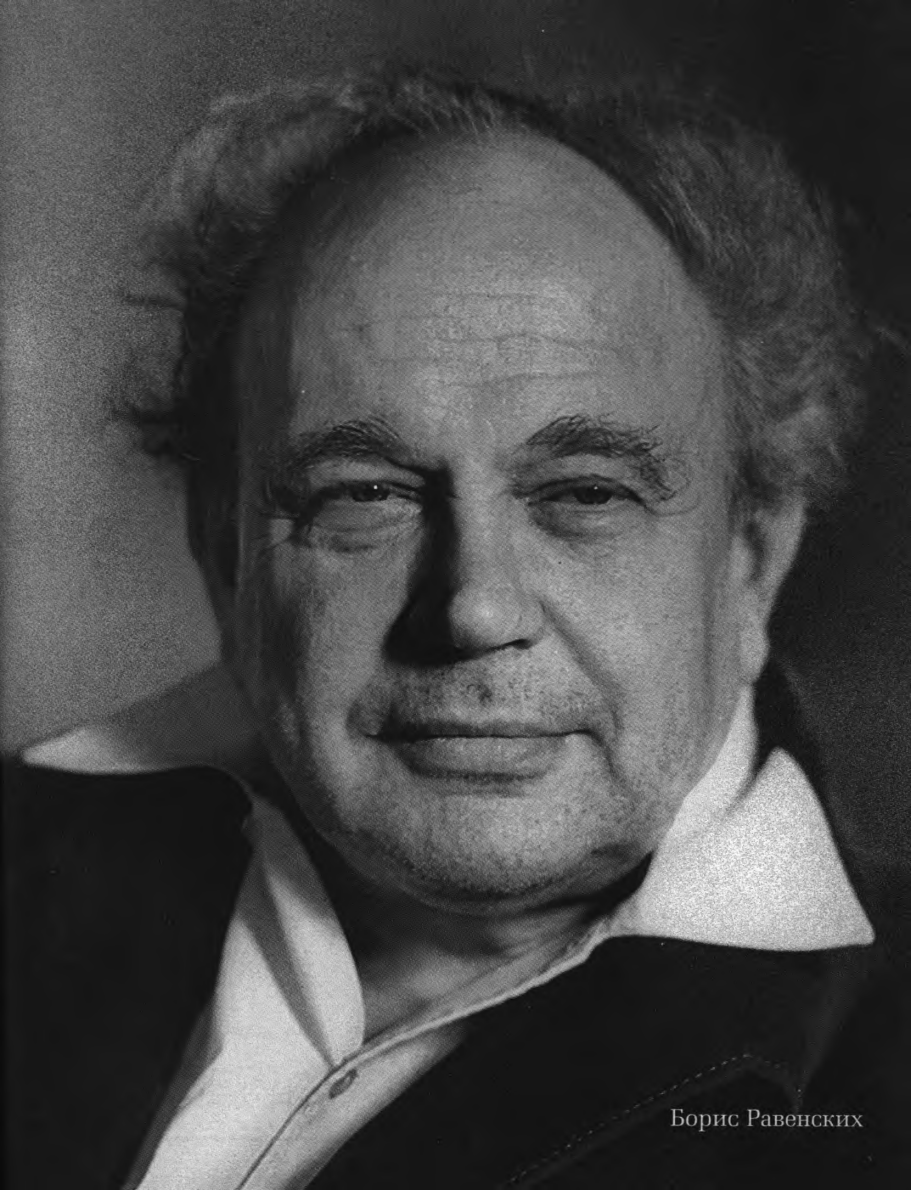
Владимир Высоцкий



Андрей Миронов



Иннокентий Смоктуновский



Борис Равенских



Сергей Юрский



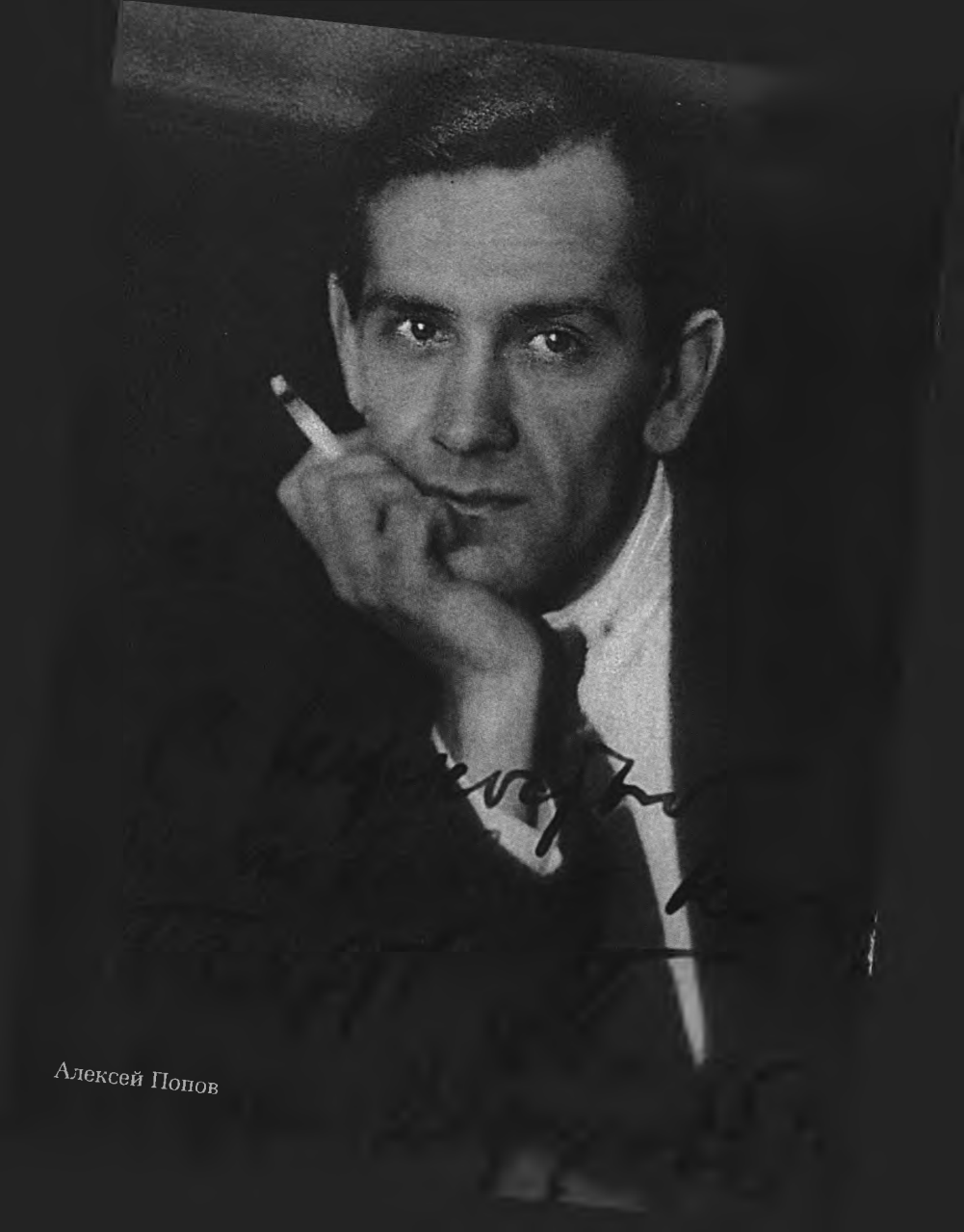
Марк Прудкин



Сергей Ермолинский



Майя Плисецкая,
Родион Щедрин



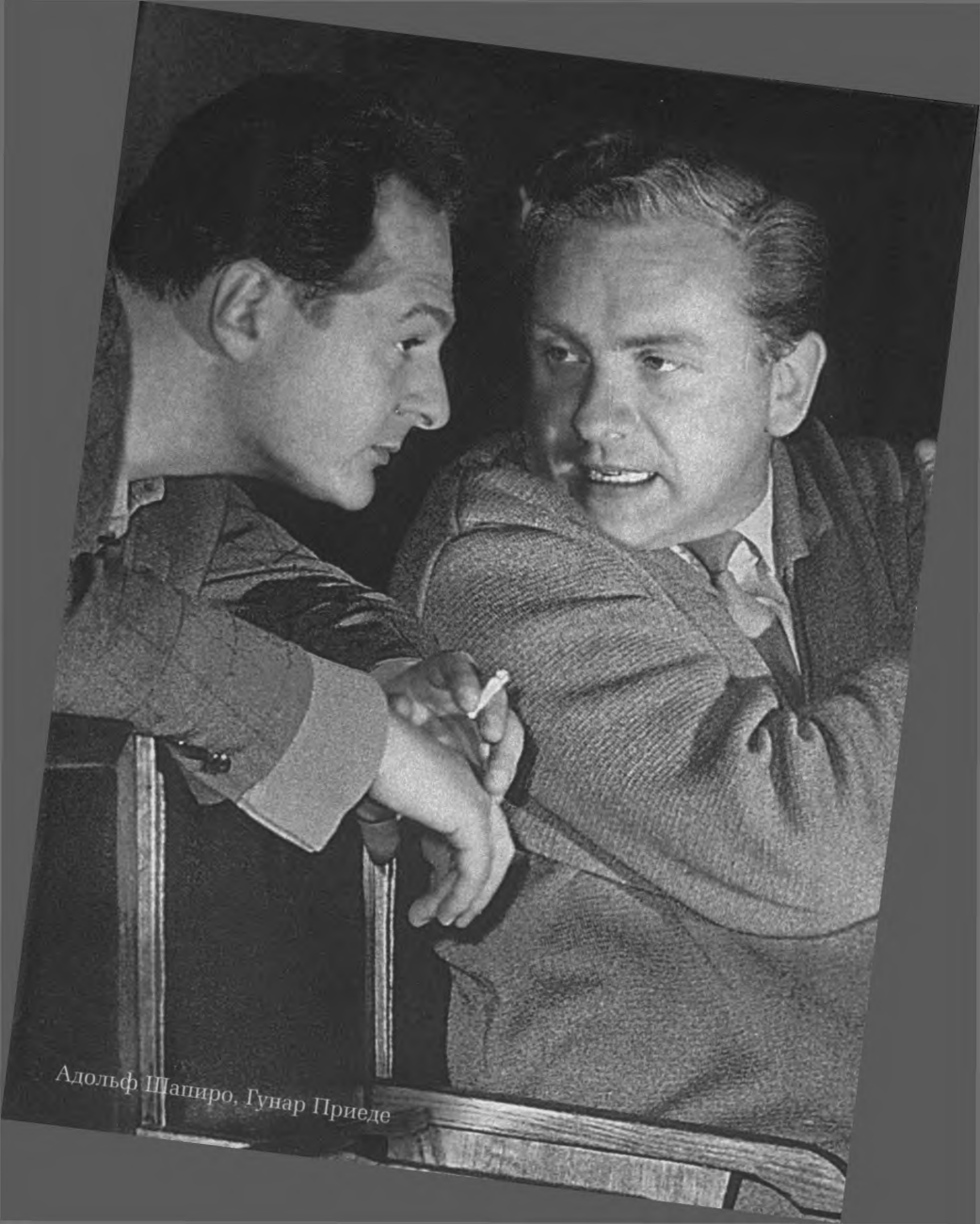
Алексей Попов



Мария Кнебель, Павел Марков



Юри Ярвет, Микк Миккивер



Адольф Шапиро, Гунар Приеде

\$49.95
37.

