



репетиция -
любовь моя

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

PLEASE RETURN WHEN FINISHED

RUSSIAN

LEW

MAR 21 2013



Издание 2-е, дополнительное

В данное издание входят четыре книги:

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

© Оформление Дмитрий Крымов

Редактор В. Е. Шац

Технический редактор В. М. Рогова

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

© Фонд «Русский театр» при содействии

банка «ДИСКОНТ»

анатолий
эфрос

репетиция - любовь моя

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

Я люблю каждое утро приходиться к актерам, с которыми работаю. Мы знакомы уже давно.

Репетиция должна доставлять радость. Потому что на репетицию уходит половина каждого дня по всей жизни. И если после мучительных репетиций даже и получится хороший спектакль,— это не искупит потерь.

Мне интересно, в каком платье будут сегодня женщины и в каком настроении мужчины. Одно лишь деловитое равнодушие не рождает необходимой легкости. Впрочем, даже и этой легкости приходится так долго учиться.

После института репетиции для меня были ужасны. Вечером портилось настроение от мысли, что надо опять идти к *этим людям*. И я, несмотря на свою принадлежность к мужскому полу, приходил домой и плакал.

Однажды я так рассорился с актерами, что передавал мизансцены через главного режиссера.

— Мария Осиповна,— говорил я,— будьте так добры, передайте, пожалуйста, актеру Х., чтобы он на таких-то словах перешел налево к столу.

Тогда артист Х. в свою очередь обращался к Марии Осиповне.

— Передайте режиссеру,— говорил он,— что на этих словах перейти к столу неинтересно, бездарно, лучше перейти к кровати.

Но теперь я хожу на репетиции с удовольствием. Потому что, мне кажется, нащел некий общий язык с актерами.

Актеры — это как бы женская часть творческого человечества. Им нужны понимание и ласка.

Но и постижение репетиционного мастерства — тоже для режиссера, конечно, не последнее дело. Правда, об этом надо говорить *специально*. А пока — о другом.

Театр сильно отличается от любого учреждения. Ни одно учреждение, мне кажется, не похоже так на большую семью. Это удивительный дом. Нигде люди так не сближаются друг с другом, как здесь. Это большое и странное семейство. Все необыкновенно откровенны, распахнуты. Каждый знает про каждого все. В гримерных раздеваются и одеваются, не стесняясь. Любят, ревнуют, ненавидят тоже как-то по-семейному. В этой семье есть свои сестры и братья, родные дети и пасынки. Когда дети начинают взрослеть, возникают новые семьи и все меняется.

Два месяца в году — гастроли. Все живут в гостинице, после спектакля ходят по номерам и говорят, говорят, говорят.

В актерской компании всегда весело. Там нет этого снобистского полумолчания и разговоров ни о чем. Темы самые широкие, споры, забавные рассказы, показы, уйма анекдотов.

В хорошем, дружном студийном театре за кулисами всегда сидят человек десять и хохочут. В Детском театре, где я работал десять лет, большая кучка остряков называла себя травильщиками. Были президент и вице-президент этих травильщиков — те, кто лучше и больше всех рассказывают. В плохом настроении я всегда шел к ним и уходил здоровым. Помню, как один актер рассказывал, что упал однажды с лодки в воду с дымящейся сигаретой в зубах. Погрузился в воду с головой, а когда снова залез в лодку, сигарета все еще курилась. Это рассказывалось

азартно, с показом и с обидами на тех, кто не верил. Ни в одном учреждении нет, по-моему, столь законченных, определенных и забавных человеческих характеров. А какие лица, какие манеры, какие привычки!

Первое действие «Трех сестер» происходит утром. Второе — вечером. Третье — ночью. И четвертое — снова утром.

Утро — надежды, солнышко, воскресный завтрак. Именины. Но утро — это еще и грусть. Из-за вчерашнего неудачного дня, из-за вчерашней утраты. Вечер — компания, накрытый стол, болтовня, споры, ссоры, веселье и вечернее нервное беспокойство.

Ночь — сны, кошмары, истерики, преувеличенные впечатления.

И снова утро. Расставание, похмелье, развязка. Бледность лиц. Усталость поз. И необходимость работы. И снова надежды.

Самым хорошим днем в моей жизни был, конечно, день, когда я был принят в Центральный детский театр.

До этого я работал в Рязани, и вдруг — площадь Свердлова, в окна виден Большой театр. Огромный зал, прекрасные репетиционные комнаты, знаменитые артисты.

Целый год, проходя мимо театра и посматривая на него, я думал: «Неужели вот тут я работаю?»

Как прекрасны и это удивление и эта гордость местом, где ты служишь.

Но главное было, конечно, не в том, что мы работали на площади Свердлова и что у нас была отличная боль-

шая сцена. А в том, что мы узнали там, что такое содружество.

Я был увлечен Чернышевой и Сперантовой. Не мог представить своей жизни без Дмитриевой и Дурова. Без Неймана и Перова.

И конечно — без Розова.

А потом при театре возникла еще и студия, и там мы поставили пьесу Хмелика «Друг мой, Колька!». И, честное слово, постепенно образовался театр, который в те годы не так-то легко было переплюнуть.

А. Д. Попов сказал однажды, посмотрев наш спектакль: «Ваших актеров могут переиграть только собаки». Это было для нас большой похвалой, ибо мы тогда стремились к абсолютной, если хотите, «реактивной» естественности. А если к этому прибавить некоторые попытки соединить эту естественность с элементами условной постановки, то вот тот стиль, который мы тогда пытались проповедовать. Ну и, конечно, открытая полемичность. Борьба с фальшью, с неправдой, с грубостью, с примитивом и стремление к какой-то, почти детской, чистоте характеров.

Нет ничего лучше, мне кажется, чем работать в театре, где ты ощущаешь себя бойцом среди других бойцов. И как трудно сохранить это ощущение на долгие годы. Потому что со временем усложняются задачи, обстоятельства и накапливается масса мелочей.

«Какие пустяки,— говорит в «Трех сестрах» Тузенбах,— какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение вдруг, ни с того ни с сего».

Но дело не в мелочах, а в том, что каждый новый месяц накапливаешь не только опыт, но еще и кучу нерешенных вопросов. Вот почему, мне кажется, я мог бы написать книгу о том, как возникает и как распадается театр.

Но вместо этого я лучше займусь репетиционной работой. Потому что из «святого колодца памяти» хорошо чер-

пать писателю. Режиссеру тоже нужен этот колодец, но еще ему нужно каждое утро выходить на работу и вбивать голой рукой гвозди.

День, когда вечером идет «Ромео и Джульетта», для меня мучителен. Потому что я знаю, сколько крови он будет стоить актерам. Кто не играл Шекспира, тот, возможно, этого не поймет.

Даже здоровые, крепкие мужчины выходят после спектакля измочаленными. Они участвовали в страшных драках, реагировали на смерть близких. Около четырех часов подряд они буйно радовались, плакали и впадали в отчаяние.

Затем, предельно растревоженные, с глазами, еще полными сценических событий, они снимают с себя совершенно мокрые костюмы.

И это такие молодцы, как Дуров, Смирнитский, Грачев, Броневой, Сайфулин. Что же сказать об Оле Яковлевой, играющей Джульетту? Похудевшая, с красными глазами, она даже не в силах разгримироваться. Она это сделает потом, дома, немножко придя в себя.

«Ромео и Джульетта» начинается со сцены уличной драки. Уличная драка, а перед ней — небольшая экспозиция типов дерущихся.

Они ведут себя столь же низменно, как обычно ведет себя всякое уличное хулиганье. Идиотски настраивают себя на драку. Потом — ищут, к чему бы придраться. И, наконец, начинается поножовщина.

— Сколько крови! — говорит Ромео.

Каждый нормальный человек никогда не перестанет удивляться тому, с какой легкостью хулиганы хватают друг друга за лицо. Даже когда нет никакой драки, когда

группа кажется мирной, дружественной. Раз! — и всей пятерней «дружественно» ухватил за лицо приятеля. Потом толкнул его в стенку, а тот и не думает обижаться — это их норма.

Первобытное презрение к неприкосновенности личности.

А в те времена, я представляю, что вообще делалось в определенной среде!

М. М. Морозов, стараясь объяснить природу шекспировских пьес, среди прочих рассуждений приводит вот какое: теперь человек, получивший, допустим, оскорбление, довольно редко пускает в ход руки. Хорошо ли, плохо ли, но он научился сдерживаться. Тогда же вслед за оскорблением совершенно свободно шел удар.

Так вот, я представляю себе эту толпу безграмотных, полупьяных, жестоких слуг, стоящих между домами на маленькой площади. Они распалют себя, самолюбиво гарцуют друг перед другом и ищут разрядки давящей их бессмысленной пустоты.

Когда видишь, как несколько парней часами стоят в воротах какого-нибудь дворика, толкаются, хохочут, на спор бросают монету, чтобы продемонстрировать, как ловко кто-то ловит ее на лету, понимаешь, что причина этому духовная и умственная пустота. Полная незагруженность чем-либо существенным.

Впрочем, шекспировские слуги загружены. Их загрузили ненавистью одной группы к другой, одного рода к другому. Эта ненависть стала единственным содержанием их жизни.

Пожрать, выпить, пуститься в загул — это как бы животные отправления, а вот побить монтеккиевых слуг — это уже для них переход от животного начала как бы к началу сознательному.

Новый герцог, правда, осуждает вражду. Вражда при новом герцоге официально преследуется. Однако в самих

душах нет запрета для ненависти, и потому слуги в «Ромео и Джульетте» ищут лишь такой повод для драки, чтобы закон оказался на их стороне. Но при появлении Тибальта и эта сомнительная доля разумности исчезает, ибо ему ненавистно само слово «мир», а он, что называется — непосредственный хозяин. Стало быть, надо действовать.

...И вот в этой Вероне жили слишком кратко — как бы временно — Ромео и Джульетта. Столь же недолговечной оказалась и жизнь Меркуцио. Остался только Бенволио, которому трудновато будет на первых порах одному, хотя после смерти Ромео и Джульетты на некоторое время установится относительное благоденствие. Враждующие стороны будут ставить памятники жертвам своей вражды и т. д. и т. п.

Молодежь эта была цветом нации. Среди грязи они ходили, по выражению Ромео, «как голуби среди вороньей стаи». Это были поистине интеллигентные молодые люди. Подобно Гамлету, они принадлежали как бы иному миру, чем тот, в котором жили. Но они не были не от мира сего. Они варились во всех тех проблемах, которыми болели все. Они не витали в облаках, они стояли на земле, они умели и драться и ненавидеть, но они были цветом нации, и потому им в той Вероне было трудно.

Духовным отцом Ромео, а может быть и всех этих ребят, был Лоренцо.

Лоренцо, вероятно, тоже не сможет больше жить здесь, даже если после всего случившегося герцог оставит его в живых.

Действительно, «нет повести печальнее на свете»!

Хотя поведение этих ребят и этой девочки способно оставить в нас колоссальный след!

Вспоминая собственные репетиции и те, на которых мне приходилось просто присутствовать, я различаю по крайней мере две ошибки.

Первая — это когда начинают что-то делать, по-настоящему еще не разобравшись в материале и не найдя интересного решения. Начинают репетировать, искать какие-то художественные средства. Добиваются известного совершенства в исполнении. Ищут нюансы. А подо всем этим — самое элементарное *общее* толкование. При этом сами нюансы могут быть ужасны, но могут быть и прекрасны — это не меняет дела. Потом, даже при всех хороших нюансах, все равно откроется торричеллиева пуста.

Конечно, самое трудное — определить, где тот момент, когда материал действительно разобран и найдено интересное решение. Ведь чаще всего кажется, что ты что-то нашел и разобрал, а потом приходят другие и говорят, что все это ерунда. А может быть, даже и не говорят, а ты сам понимаешь: ерунда. Так вот, выработка собственного высокого критерия — вещь, конечно, самая важная. Если такого критерия не существует у режиссера и его группы артистов — хуже этого ничего представить нельзя. Этот вкус, это чувство, это знание вырабатываются, вероятно, не только количеством постановок, потому что есть люди, так много проработавшие и с таким мизерным внутренним критерием! Они вырабатываются, возможно, от воспитания в себе способности соизмерять, сравнивать. Может быть, от *способности к самоотрицанию*.

Даже в самом репетиционном методе должна быть возможность для такого самоотрицания. Вот, кажется, разобрали сцену с актерами полуэтнодно — постарались ее охватить и отложили, перешли к другой, а потом, пройдя всю пьесу, снова возвращаемся к этой сцене и начинаем разбор как бы заново. И если приходим к тому же — значит, хорошо. Если усомнились — начинай все сначала.

Конечно, при отсутствии опыта так можно крутиться бесконечно, но ведь всякая настоящая работа предполагает какой-то опыт.

И тут рядом лежит вторая основная ошибка. До этого я говорил, что часто начинают репетировать, еще не разобравшись ни в чем. Это похоже на то, как если бы в лаборатории приготовили все склянки и все растворы и честно, восемь часов в день, переливали, делая какой-то опыт, хотя цель опыта была бы липовая, грошовая. Но бывает и так — и это и есть вторая основная репетиционная ошибка, — когда все готовы до бесконечности разбираться в существе, но никто не хочет *репетировать*, так как считают, что поскольку существо еще не найдено, то надо искать это существо. Но только эти поиски очень уже далеки от профессиональности. И все равно настанет такой день, когда придется начать что-то делать, и тогда все, что говорили прежде, забудется, и люди станут мастерить что-то очень шаблонное. Впрочем, многим будет и на этот раз казаться, что они вполне профессиональны, потому что не у всех ведь есть вкус, критерий того, что есть по-настоящему профессиональная работа, а что есть простая болтовня, хотя, может быть, даже и очень неглупая.

Итак. Высокий критерий при нахождении общего решения и умение для общего разбора находить истинно рабочую, профессиональную форму.

«В моей картине «Ночное кафе», — писал Ван Гог, — я пытался показать, что кафе — это место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление. Словом, я пытался, сталкивая контрасты нежно-розового с кроваво-красным и винно-красным, нежно-зеленого и веронеза с желто-зеленым и жестким сине-зеленым, воспроизвести атмосферу адского пекла, цвет бледной серы, передать демоническую мощь кабака-западни».

Я просто не представляю себе более тесно сплетенных моментов общего смысла с моментами самой конкретной и тонкой профессиональности.

Но у Ван Гога эта профессиональность — в точном цветовом и световом ощущении. А у нас?

До Джульетты Ромео был влюблен в Розалину. Это была не любовь, а влюбленность, поклонение. А потом он увидел на балу смешную, тоненькую и не такую красивую, как Розалина, Джульетту и полюбил по-настоящему. Любовь — это нечто земное.

Для Нины в «Чайке» Тригорин — знаменитый писатель, икона. Затем он приехал, и оказалось, что он несчастлив, удит рыбу, что он играет в карты, связан с Аркадиной, что нет у него своей воли. Икона превратилась в земного, обыкновенного мужчину. Это — познание мира, и оно драматично. Нина — определю это смешной фразой — будто похудела от познания.

Принято, что Чехова играют как бы без общения. В. И. Немирович-Данченко говорил, что каждого героя «Трех сестер» надо «окопать» в отдельности. И общение между ними сложное, скрытое, не прямое.

Но в «Чайке», пожалуй, все можно строить на бурном общении при полном непонимании одного человека другим.

Существует мир Аркадиной и Тригорина, мир *устоявшийся*. Они знают, как описать лунную ночь. Им известно, как играть, чтобы хорошо приняли в Харькове. Они имели успех. У них есть заведенные порядки, которые они любят.

Жизнь их приняла, одарила, у них есть все, они сорок — сорок пять лет прожили как люди, к которым жизнь повернулась лицом.

И вдруг является двадцатипятилетний человек, который еще даже новый костюм не может себе купить, в душе у него клокочет новый мир, он не понимает *их* театр, *их* литературу. У него свой мир, поэзия, театр, любовь. У него все другое.

Тригорин и Аркадина сидят глубоко в быте, они люди готового мира, а Треплев для них — *никто*.

Треплев показывает свой спектакль, но он не надеется, что мать поймет его. Он заранее знает, что «эти» не поймут того, что он сделает. Но в этот день — именно *они* его зрители!

Что же это за пьеса, «Чайка»? Острейшая конфликтность! Смертельная борьба между устоявшимся миром и тем человеком в рваном пиджаке. «Чайка» — об их несовместимости.

Смысл «Чайки» — несовместимость этих разных миров, этих разных взглядов на жизнь. Треплев и Нина, Треплев и Аркадина, Аркадина и Тригорин, Нина и Тригорин — все как бы необыкновенно нуждаются друг в друге, друг без друга не могут, «пристают» друг к другу, но близость эта таит в себе взрыв, так как у всех разные стремления.

Аркадина — актриса, и привычки у нее «закулисные». Она и подвязки может поправить на глазах у всех и быть откровенно бестактной. К Нине все время поворачивается спиной, подчеркивая, что у нее — *свой* круг. Знаменитый писатель заинтересовался какой-то девчонкой! Подумаешь! На полчаса!

...Машу нельзя играть нудно, хотя она и говорит, что тянет свою жизнь, как шлейф. В ней бурное желание рассказать о своем состоянии всем, всем!.. Даже получает удовольствие от рассказа о своих несчастьях. Только к Треплеву боится подойти — ему ведь не расскажешь!

Для Нины знакомство с Тригориным — все равно что для нас знакомство с Хемингуэем. А до этого любила местного поэта. Теперь же этот мальчик кажется таким провинциальным — со всеми своими манерами, непонятными стихами и потертым пиджаком. Рассеянная, снисходительная жалость к нему.

Маша просит Нину прочесть что-нибудь из Костиной пьесы. У каждого свое место, возможно, думает Аркадина. Вы — здесь и можете быть вместе, а я приехала и уеду с Хемингуэем.

У доктора и у Сорина — ненависть больного к врачу и врача к больному. Доктору отвратительно, когда шестидесятилетний больной хочет, чтобы его лечили. Ему самому пятьдесят пять лет, и тоже пора лечиться, но он ни к кому не пристаёт. У больного погубленная жизнь — виноват врач. У врача погубленная жизнь — виноваты больные. Дорн все время держит в руках крокетный молоток и вот-вот стукнет им кого-то.

Фигура Тригорина тоже достаточно драматическая. Одержим, пишет везде, пишет, прислоня записную книжку к забору.

Я вспомнил, как отдыхал с одним писателем и был сви-

детелем такой сцены. Ему навстречу шла компания. Он заметил и юркнул в уборную. А когда он вышел, я понял, что он забежал туда записать какую-то мысль, так как не успел додумать и испугался, что собьют, начнут приставать с пустыми разговорами.

В третьем акте все подчинено отъезду. Я помню: в одном театре стоял стол, на нем рюмочки, возле стола — чемодан. Маша разговаривала с Тригориным, но, кроме стоящих чемоданов, ничто не говорило об отъезде. А нужно, чтобы отъезд был в крови. Стоят вещи, все мешают, а Маша хочет сказать ему о своей жизни. За его хорошее отношение к ней отплатить какой-то высокой степенью откровенности, притом в атмосфере этой ужасной предотъездной сутолоки. Он тоже беспокоен — не может ни сосредоточиться, ни слушать — надо обязательно увидеть Нину. А как это сделать? Через десять минут отъезд, кругом люди, проходная комната, суета, все на глазах друг у друга. А во время их диалога — Нина мечется где-то рядом, входит и выходит.

И Аркадина торопится. Скорее убраться отсюда и увезти Тригорина. Как всегда, до последней минуты все у нее не готово и сама она еще не одета. И с беззастенчивостью актрисы она одевается и укладывается при всех.

А Сорин — это такой старик, для которого элементарный поступок — сказать, позвонить, попросить — грандиозное событие, уносящее часть жизни. Готовится, волнуется и т. д.

А если еще надо попросить денег, как милостыню! Не для себя, для мальчика — все равно унижительно, ужасно. Трудно выбрать минуту, дождался самого отъезда, уже плохо понимает, что говорит, путается. И вдруг — удар, не

просто голова закружилась, а что-то страшное — обморок, упал, уронил что-то, стукнулся головой.

Аркадина забывает про сборы, про отъезд. А когда все обошлось, у нее страшная реакция. Белая, как мел, ложится на диван и молчит.

Треплев входит с перевязанной головой. Этакая изящная черная повязочка на голове. Просит мать сделать ему перевязку. Всегда это звучит мелодраматично. На самом же деле тут нужно играть не его выход, а то, что матери плохо после обморока Сорина. Треплев — парнишка очень нежный, очень ласковый. Он без любви не может. Не только в том смысле, что *его* обязательно должны любить, но главным образом в том, что *он* всегда должен кого-то любить. У него потребность отдавать кому-то свою нежность. Всегда очень любил мать. Потом Нину. Но Нины уже нет с ним. И какая-то двойная нежность к матери, несмотря ни на что. А тут еще у матери такие переживания, лежит бледная, осунувшаяся. И так он ее обцеловывает, так успокаивает, как редко делает взрослый сын.

Если бы она это чувствовала!

Но он сказал неосторожные слова о Тригорине, и она моментально его оскорбила. Он сразу стал беспомощным, растерялся. Не надо, чтобы кричали друг на друга — это банально. Он растерялся, хотя тоже говорит оскорбительные слова. Произносит не крича, а растерянно: «Отправляйся в свой милый театр и играй там в жалких, бездарных пьесах...»

А потом Тригорин просит Аркадину остаться. Он теперь не может уехать без Нины. Ему нужна такая женщина, которой можно было бы жаловаться. Сцена в саду с Ниной обычно играется несколько фатовски. На самом деле он жалуется, как ребенок. С Аркадиной так

нельзя — она слишком занята собой. А у Нины увидел такую человеческую преданность и заинтересованность, что захотелось стать откровенным и близким.

И вот теперь все это надо по-человечески объяснить Аркадиной, чтобы она отпустила. Сколько нужно Аркадине женского очарования, чтобы не отпустить! Но эта сцена часто играется грубо. Нужна высокая степень интимности. Чуть-чуть заменить театральным ходом — и все разом разваливается.

У нас не будет такой декорации — луна, озеро, аллея и т. д. Но в деревянной жесткости крокетной площадки тоже может быть своя поэзия.

А не получается ли у нас вместо чеховской поэзии, чеховской психологии — психология упрощенно современная? Психология людей, привыкших, так сказать, к совершенно другому быту? Все бегают, теснятся и т. д.

Да, это плохо. Но как освободиться от этой психологии? И надо ли полностью от нее освобождаться? А может быть, освободившись полностью, получим Чехова, далекого от наших дней? Или нужно совсем освободиться? Кто мне это объяснит?

Когда перед треплевским спектаклем собираются все домочадцы, идет разговор об искусстве. Каждый держится как большой знаток, говорит об искусстве с апломбом. Знатоки, ценители, опытные дегустаторы. Говорят об искусстве, как будто речь идет о приготовлении борща. Вошли скопом и расселись — хозяева жизни и искусства.

А Треплев обращается к каким-то теням и просит,

чтобы они усыпили всех и показали, что будет через двести тысяч лет...

Но чтобы Треплев не был просто поэтическим дурачком в сравнении с Аркадиной, Шамраевым и другими, ему надо найти *свою* конкретность. Они про борщ, а он про тени, но жестко, мужественно и конкретно. Это борьба, и Треплев в этой борьбе не слюняй. Такую волю надо проявить, чтобы заставить эту компанию слушать, потом не петушиться, а махнуть рукой и тихо сказать: «Довольно! Занавес!» Сказал он тихо, а потом, как сгорбленный старик, поплелся к сцене и залез под занавес.

Монолог Нины, как молитва,— одна звуковая волна. А эта «банда» пришла смотреть нормальную пьесу.

Аркадина втянула плечи, поняла сразу, откуда ветер дует. «Это что-то декадентское»,— говорит, сузив глаза и покачивая головой. «Описать бы лучше в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат — учитель»,— вторит ей Медведенко. Он философ номер один. Нельзя, говорит, отрывать дух от материи!

Слушают внимательно, враждебно, потом стали шикать, шуметь. А когда спектакль прервали, Нина, вместо того чтобы побежать за Костей, осталась. Она, видите ли, хочет узнать, понравилась ли пьеса Тригорину. Тот бережно берет ее за талию и помогает сойти с подмостков. Оба смутились тут же, и все это заметили.

Это все обрывки репетиционных разговоров на «Чайке».

— И что же, получилось? — спросите вы.

— Нет.

— Отчего же?

О, сколько причин!!!

...Из всех моих спектаклей получился, кажется, только «Друг мой, Колька!». Во всяком случае, может быть, только этот спектакль мне не хотелось бы поставить заново.

Но с каким удовольствием я вновь вернулся бы к «Чайке». Хотя кто может поручиться, что на этот раз вышло бы лучше.

И «Три сестры» переделал бы!

Хотел бы поставить совсем по-иному пьесу Арбузова «Мой бедный Марат». Мне стыдно, что этот спектакль все в прежнем же виде (только хуже) шел так долго в Ленкоме.

А в Центральном детском театре переделал бы «Бориса Годунова».

Какое это было детство! На телевидении, по прошествии пятнадцати лет, я снова поставил «Бориса Годунова». Кажется, немножечко лучше! Пятнадцать лет назад я и не знал о существовании многих выразительных средств...

Вот, например, — «народ безмолвствует». Стояло двадцать статистов. Бедный, натуралистический театр. Теперь, пожалуй, я знаю, как это сделать более условно, но и более точно. Хотя в другом случае уже кажется необходимым какой-нибудь «натурализм», ибо надоела «условность».

Когда-то Пришвин сказал, что не хотел бы снова стать юным, потому что опять пришлось бы мучиться от отсутствия мастерства.

Ну, это, наверное, чересчур — жалко, когда уходит молодость. Но мастерство приходит действительно гораздо позже.

Когда умер отец, шел дождь, сестры были в трауре. Теперь весна, все веселы. Ирина в белом платье и сияет. Сегодня можно окна держать открытыми, хотя деревья еще не распустились. Одиннадцать лет назад так же было в Москве. Ирина сегодня красивая, Маша тоже красивая, Андрей был бы хорош, если б не располнел. Так говорит Ольга.

Она говорит долго, ее прерывают другие, затем она снова говорит о погоде и о своем несостоявшемся замужестве. И о том, что она любила бы мужа.

Еще со школьной скамьи я знаю, что надо искать действие. Но разве это легко сделать?

И я думаю: зачем Ольга именно сейчас вспоминает об отце, зачем она говорит, что тогда точно так же били часы?

Она говорит, что за гробом отца шло всего несколько человек, что она сама с тех пор постарела и подурнела.

Она ходит по комнате, проверяет тетрадки и говорит о всякой всячине.

Я думаю о том, что вся пьеса рассказывает будто бы о ссыльных.

Так, вероятно, чувствуют себя люди в ссылке. Оторванный от Москвы, от театра, Чехов хорошо знал это чувство провинциальных русских интеллигентов.

«Златая цепь на дубе том»,— говорит Маша так, как будто говорит о кандалах.

Интеллигентские грустные посиделки.

Посиделки интеллигентов в ссылке.

Но каждый вселяет в другого бодрость. Нельзя унывать, нужно жить и работать!

«Отец умер ровно год назад... Но вот прошел год... лицо твое сияет...» Возможно, это тоже какая-то лепта бодрости.

На протяжении пьесы у Маши будет любовь. У Ирины тоже полным-полно всякого. А для Ольги останутся только поиски бодрости.

«Сегодня ты вся сияешь, кажешься необыкновенно красивой. И Маша тоже красива. Андрей был бы хорош, только он располнел очень...»

Все как бы сговорились поддерживать друг у друга хорошее настроение. Надо жить, надо работать, несмотря ни на что. А сегодня еще и именины Ирины. Ольга — старшая сестра, а отца и матери нет. И эта необходимость поддерживать бодрость лежит главным образом на ее плечах.

«Но вот прошел год... Ты уже в белом платье...» — бодрость рождается из какого-то сопоставления. Тогда было этак, а теперь так, жизнь все-таки торжествует.

Отец был генералом, между тем народу за гробом шло мало — это тоже сопоставление, но бодрости в нем уже маловато. Это — *рассмотрение факта*.

Ольга вспоминает, она *сопоставляет и размышляет*.

Чтобы жить, надо разобраться в этом странном мире, надо знать.

Надо знать, отчего за гробом шло так мало народу, отчего отец умер в день именин дочери, отчего тогда точно так же били часы. И в этой способности *размышлять*, активно *думать* есть опять и опять призыв к бодрости.

Надо знать, надо знать.

Ирина танцует. Между тем ей придется много испытать. Больше, чем кому-либо.

Отчего у меня сегодня такое чувство, будто выросли крылья? Отчего не в духе Маша? Отчего Соленый так плохо острит? Отчего такое впечатление, что жизнь заглушает нас, как сорная трава? И хотя у меня сегодня день рождения, и я танцую, и все танцуют, — мой мозг воспален, я кусаю губы и все хочу выяснить что-то.

Отчего у меня такое чувство, будто выросли крылья? Для чего у меня выросли крылья? Зачем они выросли?

И зачем снег идет, и зачем летят птицы?

Если бы знать, если бы знать...

...Итак, до Джульетты Ромео был влюблен в Розалину. И вдруг увидел Джульетту и, позабыв первую свою любовь, увлекся новой женщиной.

Отец Лоренцо смеется: «Привязанности нашей молодежи не в душах, а в концах ресниц, похоже». А я думаю: зачем нужна Шекспиру эта двухстраничная предварительная любовь Ромео к Розалине? Чтобы что подчеркнуть? Ведь не легкомыслие же? Дело, вероятно, в том, что вначале мы часто влюбляемся отвлеченно в «мадонн». (Когда я был мальчиком, то был влюблен по фильму «Учитель» в Тамару Макарову и скупал во всех ларьках ее фотографии.) Весь город знает прекрасную Розалину, и Ромео тоже влюблен в нее. Но она далека от него, как Венера. На Розалину можно только молиться, о ней можно только тосковать. Можно слагать стихи. Это все равно, что влюбиться в прекрасную картину. Или в статую.

А потом встречаешь обыкновенную смешную девочку, при первом взгляде на которую просто смеешься, может быть, оттого, что она такая земная.

Вряд ли Ромео объяснялся в любви Розалине и вряд ли получил от нее отказ. Скорее всего, это была любовь на далеком расстоянии. Розалина, возможно, даже много старше Ромео. Любовь к Розалине для Ромео — чувство, может быть, и возвышенное, но «бесперспективное». Что-то нереальное. Невероятна мысль, что Розалину можно обнять и поцеловать. Во всяком случае, это могло быть лишь далекой мечтой, какой-то страшной тайной, почти неприличной мыслью. А тут, с Джульеттой, захотелось сразу и поцелуев и объятий. Тут же, сразу, после первого знакомства, перелез через забор и оказался совсем рядом. Она уже была и родной, и близкой, и даже доступной, хотя и святой. Хотелось не только молиться, но и шутить, играть, ласкать, хотелось трогать, целовать. И все действительно завертелось с такой удивительной, стремительной быстротой! Такая непреодолимая физическая тяга. Это

была любовь равных, земных, любовь, которая вливает в человека энергию, которая делает человека счастливым. Это поистине шекспировская любовь, и написана она в сознательном контрасте с тем первым, умозрительным, чувством к Розалине.

С Джульеттой все случилось внезапно, дерзко и весело. Два молодых существа стремительно сплетаются в веселом и трагическом клубке. Разорвать этот клубок можно, только все изуродовав. Они уже едины, одно целое, а мир — сплошное противоречие.

Актеры делятся, грубо говоря, на тех, у кого непроницаемая кожа, и тех, у кого ее будто бы и нет. Толстокожих артистов полно. И они иногда, к сожалению, берут верх в театре. По странности судьбы они стали артистами. Искусство очень страдает от этого:

Артист, впрочем, как и всякий художник,— это человек с обостренной психикой, с обостренной нервной системой. Но, Боже мой, кто только не засоряет иногда наши театры, и ничего с ними не поделаешь.

Однажды я шел по улице, где шум и грохот от машин невообразимый! Едут огромные панелевозы, а между ними на сверхъестественной скорости лавируют такси. Люди жмутся к домам, но шума будто не слышат. Они привыкли к нему. Как городской житель я тоже, возможно, привык бы, но как художник я должен сохранять «первоощущение». В этом, возможно,— самая суть.

Есть весы, на которых можно взвесить пятитонку. Но если положить на площадку этих весов лист или перо, стрелка не завибрирует.

К тому же актер не только должен уметь чувствовать, но и иметь аппарат, пригодный для передачи чувств.

Я уверен, что такого артиста можно воспитать.

И прежде всего выбором определенного художественного направления. Это, как говорится, очень разрабатывает актерскую нервную систему. Свое направление актер должен любить, знать его, отстаивать. Он обязан себя чувствовать бойцом. К сожалению, многие артисты — люди «бездомные», то есть не имеющие своего направления.

В лучшем случае — это прекрасные одиночки. А чаще ремесленники, исполнители, подчиненные, с большим или меньшим апломбом. Люди же, причастные к художественному направлению, — соратники, художники, друзья, однополчане.

Впрочем, тут не должно быть слепоты и статики. Каждая художественная школа, если в ней не происходит непрерывное движение, всегда со временем становится рутинной. Рутинеры чаще куда страшней, чем люди вообще без направления.

Так что вера в свое художественное направление и всегда некоторая его критика — вот что важно. Такая смесь любви и здорового скепсиса ради движения тоже хорошо действует на нервные клетки.

Есть актеры, которые верят только в успех и больше ни во что. Есть успех — он соратник, нет успеха — он скептик или даже враг. У этих актеров почти не развита своя серьезная точка зрения на содержание самой работы. Пусть же они знают, что это мешает «нервноклеточному» художественному развитию.

Но это все, так сказать, человеческая сторона или, если хотите, сторона общих, широких задач.

А что касается чисто профессиональной, то мне кажется, что главное — пристраститься к такому методу работы, когда начинает жить весь физический аппарат, а не только мускулы лица и языка. Ведь многие артисты только говорят на сцене. Произносят. И мимируют. При этом кто-то, быть может, и чувствует. Я не знаю. Мне же

кажется, что каждая сцена должна рассматриваться с точки зрения психофизического действия, психофизического состояния, психофизического поведения. В этом смысле врезалась мне в память сцена одного из спектаклей, который я когда-то видел.

Один пожилой человек оказался без денег. С ним несправедливо поступили, и он лишился работы. Он совсем без денег — жить не на что. Другой человек предлагает ему деньги. Но тот, что без денег, горд. Долго идет словесная перепалка. Тот, который без денег, отказывается. Второй пытается силой ему эти деньги навязать. Начинается чуть ли не драка. Первый хочет, вопреки желанию второго, засунуть ему деньги в карман. В этой возне они молниеносно оказываются на противоположном конце сцены. А там, тяжело дыша, садятся на скамейку. Оба разъярены друг на друга. Деньги в кармане у пострадавшего, но он слишком измучен, чтобы дальше сопротивляться. И зол. И другой зол и измучен.

Это сильно впечатляло. Это была не просто хорошая мизансцена, но определенный, мне кажется, взгляд на вещи, когда степень человеческих желаний ощущается режиссером в полной связи с затратой всех физических сил. А в результате прекрасно был выражен драматизм момента — странное, доведенное до предела желание одного остаться гордым, а у другого — не менее сильное желание сделать так, чтобы тот не голодал.

Мне всегда почему-то, по каким-то театральным воспоминаниям, Вершинин представлялся грузным, сильно немолодым человеком, который любит громко смеяться, много говорить и вслух мечтать.

Его любовь к Маше воспринималась мною чисто умозрительно. Когда же он начинал говорить о будущей счастливой жизни, окружающие его люди на сцене, мне каза-

лось, слегка посмеивались. Правда, когда уходил полк и Вершинин прощался с Машей, все равно текли слезы — такова уж всегдашняя сила чеховской пьесы. Атмосфера поэтической чистоты побеждала, захватывала до слез, до боли. Мучения и этого человека оказывались в конце концов понятными.

И все же он оставался для меня образом достаточно условным.

Лишь теоретически можно было предположить, что у этого человека дома остались сумасшедшая жена и две дочери. Впрочем, я был мальчиком, и возраст актера и его тучность, возможно, просто отвлекали меня.

А может быть, просто-напросто в жизни происходит постепенная закономерная смена жизненного типажа. Быть может, для нас не очень счастливый военный, уверенный в том, что счастья нет для него, военный, непрерывно проезжающий с места на место со своей несчастной семьей, ушедший рано утром из дому без завтрака, поругавшись с женой и хлопнув дверью, представляется теперь совсем по-иному, и, вероятно, с этим нельзя не считаться.

Я почему-то вижу в этой роли актера с данными Смоктуновского, когда тот бывает устал и угрюм, когда у него что-то не ладится и его какая-то изменчивость и ломкость особенно видны. Да и лет ему почти столько же.

Вершинину сорок три года, он фактически еще молод. Его делают перелетной птицей — год в одном месте, год в другом. Но мысль уйти из армии даже не приходит ему в голову. Точно так же не приходит ему в голову мысль уйти от жены, *ибо — долг*. Есть такие люди, у которых долг не головное, а почти физическое чувство. Когда полк уходит, он не только не мыслит остаться с Машей, он не мыслит даже опоздать — Маша, рыдая, бросается к нему на шею, а он за спиной у нее показывает Ольге на часы — пора идти! Долг у него *в крови*. Впрочем, физическим является у него не только чувство долга, но и чувство тоски, но и чувство

веры в будущее, но и чувство любви к Маше. Так он живет — разьедаемый этими противоречивыми чувствами, несчастный, бездомный интеллигент в как будто даже немножко пыльной, не новой шинели, этакая измученная от частых смен погоды сероватая перелетная птица.

Мне почему-то представляется такая сцена, которой в спектакле не может быть, которая происходит где-то за кулисами. Вершинин рано утром, поссорившись с женой и хлопнув дверью, без завтрака идет по этому ужасному, всегда чужому для него новому городу. Остановился, купил в какой-то палатке что-то вроде пончика и в подворотне съел его.

— Он казался мне сначала странным, потом я жалела его... потом полюбила... полюбила с его голосом, его словами, несчастьями, двумя девочками...

Он еще не вошел на сцену, а уже звучит ирония по поводу этого странного, может быть, даже нелепого человека. Сейчас придет подполковник и будет много говорить, будет рассказывать о жене и двух девочках. Не от благодушия так много говорит он, а от нервности, от неустойчивости. Это один из тех людей, в которых попадает молния века и раскалывает их.

Я думаю, невесело в таком военном узнать когда-то молоденького влюбленного майора.

Вероятно, Маша, узнав, чуть ли не плачет. «Вспомнила... у нас говорили: «влюбленный майор»... у вас были тогда только усы... О, как вы постарели! Как вы постарели!»

Да, постарел, и пережил много, и измотался, и слишком много мыслей.

Вершинину, напротив, в трех молодых, расцветших, прекрасных женщинах весело увидеть бывших маленьких девочек, бегавших когда-то по московской квартире Прозоровых. Весело узнать в этих милых красивых женщинах большеротых, длинноногих и смешных девчонок.

Обычно, мне кажется, эту сцену играют довольно сдержанно, но можно действительно вести ее весело, особенно такому странному человеку, как Вершинин. Ведь странность его и в какой-то особой непосредственности, даже беззащитности, потому что он перелетная птица и привык быстро осваиваться и устраиваться в новой обстановке и сходиться с новыми людьми. А тут еще такие прекрасные женщины, старые знакомые. Смех разбирает, когда представишь, какой была вот эта Оля, или вот эта Маша, или Ирина. Правда, лиц он почти не помнит, но помнит, что были три маленькие девочки. А тут вдруг такие женские глаза!

Вообще, мне кажется, эта сцена никогда не игралась как *сцена узнавания*. Он вглядывается, смеется, напоминает, сравнивает, что-то выкрикивает с удовольствием и взволнованно рассказывает, как он жил в Москве.

Потом он бурно опровергает мысль, будто здесь жить плохо. Он только что приехал, ему тут так понравилось, такие березы, такая широкая красивая река. И такая квартира, полная цветов. Он всегда мечтал вот о такой квартире. Но у него каждый раз только поломанный стул и дымящая печка.

И вот он уже ходит по комнате и болтает весело — он уже свой, он освоился, даже обжился, и эта темная водка ему тоже нравится, и брат Андрей, которого он совсем не помнит мальчиком, тоже нравится. Все нравится.

Только внезапно он задумывается, и оживление вмиг слетает, и представляется ему, что все это — бренность и что все на свете неясно, что наступит когда-то смерть и что всех забудут.

Но иностранные языки, конечно, тем не менее надо знать, так как все же когда-нибудь будет более счастливое время, и чтобы такое время наступило, надо его, вероятно, как-то готовить. Его вера — какая-то грустная вера, ибо основана она на том, что сейчас ему плохо, и он не верит в

счастье, и только одна надежда — на будущее: если не я, то хоть потомки потомков моих...

Вначале он казался мне странным, потом я его пожалел, потом полюбил, с его женой, и несчастьями, и двумя девочками.

Так Маша говорит о Вершинине, так говорю и я.

Собственно, у Вершинина одна-единственная любовная сцена в начале второго акта. Она происходит как раз в тот день, когда он ушел из дому рано утром, поссорившись с женой, не евши и хлопнув дверь. От прежней оживленной веселости первого акта не осталось и следа. Но дело не только в том, что он поссорился с женой и девочка его больна.

Дело еще в том, что он уже не первый день в этом городе. Теперь, по прошествии, может быть, года, город кажется отвратительным, отвратительны люди, как военные, так и штатские, и с женой поссорился. И вся эта тоска как бы переплавляется в любовь. Хочется смотреть кому-то в глаза и обнимать кого-то.

Какое-то стремление к человеку, который может понять, к женщине, которая может пожалеть, посочувствовать. Какая-то физическая недостача ласки.

Почему интеллигентный русский человек с женой замучился, с домом замучился, с детьми замучился? Почему? Это не просто разговор на общие темы. Это объяснение в любви, это заглядывание друг другу в глаза, это удивительная жажда объятий. «Почему?» — переспрашивает Маша и тоже смотрит, и какая-то мучительная полуулыбка, будто это не те слова, а совсем другие.

А потом Вершинин обнимает ее и прижимает к себе и целует, и совсем это не платоническая любовь.

Но входят другие, и Маша с Вершининым, как преступники, отскакивают по углам.

Хорошо Тузенбаху, у которого, во всяком случае, нет жены и нет этого долга перед всем на свете.

Между прочим, нет, по-моему, ничего интереснее, чем сравнивать Тузенбаха с Вершининым.

Если одного мог бы сыграть Смоктуновский, то другого — Николай Баталов. Тот Баталов, который играл Васюку Окорока и снимался в фильме «Путевка в жизнь», тот Баталов, у которого была широченная улыбка до ушей и белые зубы, как у теперешнего артиста Льва Круглого, только Баталов был совсем добрым и открытым, а Круглый как артист и как человек гораздо более закрыт и сложен.

Так вот, *тот* Баталов мог бы прекрасно сыграть Тузенбаха, каким я его вижу, но каким он, конечно, совсем не обязательно должен быть всегда.

Представьте себе, какая удивительная разница была бы между этими двумя мужчинами и как, вероятно, увлекательно было бы всем слушать их спор о будущей жизни.

Его начинает Вершинин: если не дают чаю, так давайте хоть пофилософствуем. Он неспокоен, нервен, у него тайная любовь, к тому же хочется есть, с утра не ел, но даже чаю не дают. Давайте хоть пофилософствуем, хоть тут изольем душу. Давайте, вскакивает с готовностью Тузенбах, о чем? Но услышав, что Вершинин предлагает тему — будущее, Тузенбах машет рукой. Он не хочет об этом спорить, ему это неинтересно. О будущем думают только люди несчастные. Он же чувствует себя счастливым, ему нравится, когда идет снег, когда летят птицы. Он может решить уйти из армии, может поехать на кирпичный завод, он будет ходить за Ириной десять, двадцать лет, он уверен, что жизнь прекрасна.

Но жизнь, к сожалению, обманет его.

Хотя и на верную смерть, он будет уходить с простыми словами, что не пил сегодня кофе.

А Вершинин будет расставаться с Машей, поглядывая на часы, потому что где-то трубят сбор, и он, перелетная птица, должен вовремя улететь, несмотря ни на что.

Какие красивые деревья и какая должна быть возле них красивая жизнь!

Я услышал однажды мнение, что в «Трех сестрах» мы высмеиваем труд. У Тузенбаха есть монолог — «тоска по труде, о боже мой, как она мне понятна!» Так вот, Тузенбах будто произносил у нас этот монолог иронически. Разумеется, это совсем не входило в наши намерения. Какого черта! Я сам и все актеры, занятые в спектакле, трудимся с утра до вечера и в этом, собственно, находим и смысл и радость — чего же иронизировать над трудом?! К тому же довольно глупо было бы сочинять такую трактовку Тузенбаха, при которой он, столь стремящийся заняться делом, мог бы по этому поводу смеяться. Впрочем, он мог бы, конечно, подшучивать над собой, и в этом ничего не было бы предосудительного. Не подшучивают над собой только очень тупые люди. Тузенбах, возможно, подшучивает над собой потому, что произносит громкие слова, хотя в слова эти он бесконечно верит. Есть такая особенность у многих прекрасных и тонких людей — и поступать хорошо и мыслить высоко, а вместе с тем подшучивать над собственным полетом мысли.

Кроме того, в этом удивительном монологе Тузенбаха есть что-то от стихотворения, от какого-то прекрасного и будто давно знакомого стихотворения. И я предложил артисту прочесть монолог чуть нараспев, как бы напоминая собеседникам о какой-то любимой и знакомой всем поэтической мысли. Но поскольку это было непривычно, то кто-то усмотрел в этом насмешку.

Но, может быть, в своем увлечении мы что-то преувеличили, и все же читалась именно насмешка? Я каждый раз, стоя за кулисами, вслушивался в интонации артиста, и каждый раз мы что-то поправляли, но худая молва о неверной трактовке этого монолога уже разнеслась.

Теперь, по прошествии времени, и мне кажется, что нужной точности достичь нам, возможно, на самом деле не удалось.

Поведение с актерами — целая наука. И, может быть, основа этой науки — любовь к ним. Если между вами все хорошо, то даже самые мелкие советы будут ими восприниматься.

Часто считают, что идешь на компромисс, признавая самых разных актеров. Но надо действительно любить многих и разных.

А на роль ставить только тех, кого нужно.

В актеров надо влюбляться. Они прекрасные люди. Ни в коем случае нельзя оставлять до утра вечерние недоразумения. Надо приходить, будто ничего и не было. Когда начинаешь злиться — хуже нет. Тут — только держись!

Наш мир искусства — это, к сожалению, нередко — курение, пьянство, разболтанность. Все «играют», кривляются — ужасно! Рабочие сцены — вечно рассеянные. Десять раз надо говорить: это поставьте сюда, это туда, это сюда. Но притом — спокойно!

Надо быть, по возможности, ровным и точным, но нельзя быть скучным. Надо одну репетицию, например, чуть-чуть похулиганить!

Работать режиссером — это так же трудно, как учительствовать в школе. Это тяжелая профессия! Например, сегодня репетировать не хочется, а надо. С чего начать, чтобы создать рабочую атмосферу?

Начать с любви, с ласковости, с юмора, не теряя притом железной воли.

Надо стоять среди актеров на сцене и говорить, чтобы

все слышали. Как только вовлечешься в тихую беседу с одним актером, остальные перестают слушать.

У режиссера странная роль «массовика».

Должен быть закон: если ты репетируешь с двумя, а остальные пятнадцать сидят, то им тоже должно быть интересно. Если им скучно, ты их должен удалить или же сделать так, чтобы и они тоже что-то получили от репетиции. Какой ужас! Ты должен быть и массовиком и педагогом.

Активность актера зависит от того, в каком состоянии находится режиссер во время репетиции. Режиссер — это источник энергии, он передает актерам импульс. Режиссерская «дрожь» должна перейти к актерам. Музыканты не смотрят на дирижера, а все равно чувствуют его, особенно такого, у которого есть этот ток.

Вместе с тем самая большая ошибка — внутренний мотор на репетициях и в отношениях с людьми. Нужна тишина и такой ритм, при котором все могут думать. Часто, когдаходишь в «мотор», трудно бывает из него выйти. Начинается внутренняя суетливость — и все.

Нельзя не замечать собственных просчетов. Я обязательно записываю свои психологические ошибки. Например, нельзя быть первые пятнадцать минут темпераментным. Если тыходишь и сразу «толкаешь» решение сцены, никто тебя по-настоящему не поймет. Надо уметь выбрать момент.

Лишь долгий опыт подсказывает, когда режиссер должен говорить свое мнение о сцене.

Это должно быть так же точно вовремя, как раскрыть парашют.

Актеры очень разные. Один постоянно рассказывает истории из своей жизни. Иные молчат и неотрывно смотрят

в глаза. Кто-то смотрит и ничего не понимает. Надо всматриваться в лица.

Задание должно физически засесть в актере. Иногда актер слышит от режиссера бесчисленное количество разноречивых советов. Надо же, по-моему, говорить одно и то же с первого дня до премьеры. Когда что-нибудь изменишь, то об этом надо объявлять особо.

Рождение действенного смысла, который предлагает режиссер актеру, должно происходить на глазах у актера, чтобы он видел процесс мышления. Актер должен понимать не только головой, но и почками!

Этюдный метод — сверхпрактическая вещь. После действенного разбора все должно быть так ясно, чтобы сразу можно было выйти на сцену и симпровизировать.

Разобрать, что тут происходит, со всем учетом глубины, извлечь профессиональный каркас и сыграть все на сцене. Под словом «ремесло» мы подразумеваем нечто плохое. Но знать *такое* ремесло — необходимо. Это *истинное* ремесло. Мысль работает аналитически. Фантазия художника работает точно в психофизическом, действенном плане. Основа становится действенной, динамичной.

Надо мыслить действенно-психофизически. Основа такого мышления в том, что человек видит все через действие, через столкновение. Если подходить так к спектаклю, то в нем никогда не будет скуки, сонности, и это все будет взято не с неба, а из самой жизни.

Когда человек так мыслит, он становится умнее, ведь умнее жизни — ничего не придумаешь.

...Надо приучать себя не вести сидячий образ жизни на репетициях. Я почти всегда на ногах, и актеры тоже. Как ни странно, а истина «в ногах». Актер должен все понять телом своим.

Заниматься этюдным методом надо себя заставлять. А часто неохота. Но если разобрал и сразу же не сделал этюда — это то же самое, что выучить иностранное слово и не употреблять его. Если однажды пропустишь этюд, пропадает последовательность. Но зато сцена, закрепленная этюдом, будет закреплена до премьеры. При этюдном методе действие — *ствол*, а слова — *листва*.

Репетицию проводить на ногах, чтобы не было тяжелого перехода от застольного периода к сцене. Разбор и этюд не должны существовать отдельно. Одно вытекает из другого. Разбор — это полуэтюд, а этюд — действенный разбор.

Режиссер должен высказываться конкретно, почти физически осязаемо, чтобы всем было все понятно.

Когда есть осязаемая конкретность, зримость, тогда это замысел. Все должно быть ясно, будто замысел — это предмет, который можно поставить на стол.

Мне очень интересно, что такое видение художника. Интересно было бы узнать, как у него происходит процесс представления того, что он хочет нарисовать. Например, нарисовать грустного человека. Это общее понятие, но я думаю, что художник видит все до невероятности конкретно: такой-то глаз, такая-то бровь... Так и у нас. Сцена должна отпечататься в сознании предельно конкретно. Говоря «грустная сцена», я еще ничего не нарисую.

Но в чем заключается конкретность нашей профессии? Что такое настоящий анализ?

Это прежде всего точное схватывание: с чего началось? как развивалось? и чем кончилось?!

Когда начинаешь работать над пьесой, сразу соображай и запоминай точно, что зачем и почему, что куда переливается и зачем.

Зрительно-психологическое строение пьесы — как хорошая вязка — петелька, узел, петелька, узел...

Пушкин предложил Гоголю конкретный сюжет «Ревизора». Это вещественно! А если Пушкин сказал бы: «Напиши про Россию, разоблачи!» — ни черта бы не вышло!

Когда мы смотрим медицинскую кардиограмму и там идет прямая линия без всяких изгибов — значит, жизни нет. Изгиб означает жизнь. Так и в нашем деле. Сыграю, может быть, хуже или лучше, но я должен все время читать рисунок. *Все должно быть ясно в нем, как выгнутая проволочка.*

Приведу глупый пример. Еду в такси, говорю шоферу: «Шоссе энтузиастов». Он сразу разворачивается, поворачивает и туда и сюда, вот мы и на месте. У шофера есть зрительный план дороги.

Или же в рентгене. Врач смотрит меня на просвет и все знает.

Так надо знать точную структуру акта, как шофер знает дорогу. Надо знать, сколько поворотов, изгибов. Все наизусть!

Нужна точная структура, как одно с другим связано.

Как читаю акт — читаю структуру. *Структура — это изогнутая проволочка.* Сначала у меня острова в огром-

ном море неясности. Потом море неясности все меньше и меньше.

Замечания актеру надо говорить так, чтобы он мог сделать «проволочно», а то некоторые — говорят, говорят, а актер слушает и думает: «Ну давайте же, наконец, работать — хватит болтать!»

Как лучше сказать — манера актерской игры? Или, может быть, речь должна идти о художественном методе?

Манера — это, вероятно, проявление определенного метода. В Малом театре манера или метод были одни. В Художественном театре — другие. У Мейерхольда — третьи.

В «Современнике» свой метод и своя манера. У Любимова — своя. Все это театр. Между тем — какая разница!

В Рязанском театре я смотрел как-то одну плохую пьесу, но она настолько импровизационно, настолько живо, настолько заразительно и «от себя» игралась, что заставляла всех и волноваться и смеяться. И все в один голос говорили — в какой хорошей манере они играют.

Я спросил, как они репетировали, и актеры сказали — этюдами, импровизационно.

Точно. Такой метод рождает именно такую манеру, такую удивительно живую.

А метод, наверное, в свою очередь рождается каким-то соответственным зрением.

У Розова в «Традиционном сборе» есть сцена у бензоколонки. Разговаривают проезжий и рабочий, который моет машину этого проезжего. Разговор начинается с того, что проезжий просит получше помыть его машину.

Один мой студент в институте каким-то внутренним глазом увидел некую действительную бензоколонку, и там два человека стоят у машины. Один моет, а другой стоит

сзади и из-за руки мойщика наблюдает и все показывает, где надо помыть получше.

А другой студент увидел учебную сцену, на которой никакой машины поставить нельзя, и потому мойщик все время уходит за кулисы и возвращается, чтобы покурить или чтобы взять какую-то тряпку, а проезжий говорит ему, так сказать, теоретически, что надо бы помыть получше.

Для первого студента не важно, что машины нет. Машины может и не быть, можно рукой по воздуху водить, на зато сохранится какое-то главное зерно правды — как проезжий из-под руки делает мойщику замечания и как мойщик непосредственно на это реагирует.

А то, что машины нет, создает даже некоторую, так сказать, элегантную условность, которая в сочетании с внутренней правдой чрезвычайно привлекательна.

А во втором случае — ни машины нет, ни правды нет.

И театральности настоящей нет, вернее, нет той театральности, которая есть «абстракция» на основе натуры, на основе живого наблюдения.

Оба взгляда рождают моментально две противоположные манеры.

Одна, хотя и не лишена некоторой заданности, но строится главным образом на живом, тесном, человеческом, импровизационном общении. Другая — на видении узко театральном.

Но это, так сказать, только одна плоскость взгляда на сцену. Одна составная часть фундамента. Здесь речь о том, живой у человека взгляд на вещи или нет. Другая сторона заключается в том, насколько человек может проникнуть в суть предмета.

Проникнуть в суть сцены — значит, мне кажется, понять, *что в ней происходит*. Как это ни просто, но это так.

Понять, что происходит в диалоге у бензоколонки, и просто и совсем не просто.

Я делаю опрос всех двадцати пяти своих студентов, и хотя среди них есть очень и очень толковые люди, ни один из них сразу не может разгадать эту простую тайну.

Есть догадки ближе, дальше, есть пресные догадки и оригинальные. Это вроде пристрелки. В десятку пока не попадает никто.

Нужна большая сосредоточенность и нужен опыт. И нужна еще привычка именно *это* отгадывать в сцене, именно *то, что нужно*, а не что-нибудь другое. Сколько людей, я знаю, отгадывают все что угодно, гадают вокруг и около. Но что происходит в сцене, так и не понимают.

Между тем в этой сцене происходит просто-напросто следующее.

Рабочий бензоколонки как-то разоткровенничался перед одним клиентом. А тот все выслушал и, подождав, пока рабочий кончит мыть машину, внезапно пригрозил ему за его откровенные речи, сел и уехал.

Теперь в клиентах мойщик видит людей подобного рода.

А этот даже, ему кажется, провоцирует его на всякие ненужные разговоры. Краска-де у нас плохая и т. д. и т. п.

Но мойщик теперь умнее. Он мямлит, тянет, хитрит, отнекивается, а самому так хочется выбрать момент и «вмазать» клиенту и за его подначку, и за подлость того прежнего клиента, которому он не успел ответить.

Так он и делает.

Но клиент и не думал подначивать. Он просто болтал, как болтают, когда ждут, пока моют машину.

Получив же хорошую внезапную головомойку, клиент несколько оторопел. Нужно было быстро сообразить, что имел в виду рабочий. И он сообразил. Нужно было найтись, как ответить. И он нашелся.

Мойщик понял, что ошибся, и тогда они стали продолжать разговор уже как нормальные люди. Вот и все.

...Я уверяю вас, что это очень просто и очень непросто — *выяснить*, что происходит в сцене. Для этого нужно желать именно *это* выяснить, и еще — иметь достаточную сноровку.

А затем опять замешать все это на жизненном видении, на тесном человеческом импровизационном общении.

А потом еще суметь эту натуральность театрально абстрагировать, то есть как бы заново все театрально выдумать, только основываясь на живом взгляде...

Вероятно, одна из ролей, которые не нужны, кажется, ни в каком перевоплощении, — роль Нечаева из «Снимается кино». Просто бери ее и играй.

Пьеса начинается с предсъёмочного беспорядка, а когда наконец что-то налаживается, объявляют обеденный перерыв и режиссер уходит отдыхать. В конце картины написано «Затемнение», потом «Свет», и вся вторая картина заключена в одной фразе: «Режиссер сидит на стуле в комнате отдыха и молчит». И опять — «Затемнение». Так часто приходится после репетиции уходить в пустую комнату и молчать, что, дойдя до этой фразы между двумя затемнениями, я вдруг разволновался. Уж очень много за этой фразой всего вставало. И дальше я читал пьесу запоем, будто первый раз в жизни рассматривал собственную фотографию.

Но, как это ни странно, и такая, казалось бы, не требующая никаких особых размышлений роль таила массу препятствий.

Началось с того, что большинство актеров при первой читке просто не поняло этой роли. Она показалась им недописанной, расплывчатой, плохо очерченной. Не было тут какой-то заметной характерности, что ли, за которую можно было бы сразу схватиться. Какая-то мягкость,

вялость характеристики — так казалось актерам. Возможно, они были и правы, но я всего этого не замечал и готов был дальше не замечать, да и сейчас, честно говоря, не замечаю, так как вся суть пьесы и роли для меня так знакомы и так волнуют.

Начались поиски актера на роль Нечаева. Никто не подходил. Одни казались слишком высокими, другие — маленькими. А главное, не было актера, в ком какая-то художественная мука сочеталась бы с той неопределенностью, которая являлась, на мой взгляд, не недостатком, а принадлежностью образа. Это та «неопределенность» и даже иногда «рыхлость», которая делает художника то приспособленным для полного восприятия и перевоплощения, то как бы рассеянным и выключенным из всего, что его не волнует. Пожалуй, таким актером в нашем театре был А. Ширвиндт, но многолетнее увлечение капустниками делало мягкую неопределенность его характера насмешливо-желчной. Не хватало той самой муки, о которой я говорил выше.

Однажды на гастролях в Ленинграде я зашел в его гримерную. Она была одновременно и костюмерной, так как помещение было чужое. Ширвиндт сидел под чужими костюмами, одинокий, сосредоточенный и молчаливый. Остричь ему не хотелось. Он сидел между своими выходами на сцену, как режиссер между съемками в той самой комнате отдыха.

Вообще репетиции показали, что эта роль очень подходит ему. Но только, подобно спортсмену, который хотел бы бороться за мировое первенство, артисту, решившему играть такую роль, тоже необходима была соответственная подготовка. Надо было как-то растормозиться, растревожить себя, надо было пробудить свою нервную систему. Не выходить на сцену так, будто ты только что вышел из буфета. Такая роль, если ты хочешь открыть ее по-настоящему и открыть в ней самого себя,

требует, если хотите, подвига человеческой откровенности и самоотдачи. Надо в себе увидеть эту роль и себя увидеть в этой роли, надо перестать быть просто привычным самому себе, надо стать самим собой, но только таким, каким ты бываешь в те минуты, когда твоя мысль воспалена, когда ты на пороге чего-то тревожного и важного. Собственно, художник всегда должен быть в таком состоянии, но что делать, если актеру часто приходится над этим работать. Я увидел, что Ширвиндт после этой роли и сам немножечко переменялся. Как будто не просто на сцену, а в его собственную жизнь вошли все эти мучения, все эти заботы.

Ну, а Соленый из «Трех сестер»? Из какого материала вылепить этот образ? У меня, например, я уверен, нет ничего общего с этим бретером. Он никогда не сидел в комнате отдыха вот так, в обеденный перерыв, между съемками. Он не знает, что такое редактор фильма или, допустим, бригадир осветителей и т. д. и т. п.

А я ничего не знаю о нем. Я никогда не убивал на дуэли, не острил так грубо по поводу детей и не похож на Лермонтова.

Прекрасный ленинградский артист К. Лавров в этой роли внешне был похож на Лермонтова, но тем не менее ничего мне в ней не открыл. Бретер как бретер. Недалекий и недобрый человек. Он не стал мне близок, не был он близок, по-моему, и Лаврову.

Вот когда Лавров играл Молчалина, я понял и почувствовал все. Такого тихоню-служаку я встречал, встречал его и Лавров, он его знал, он даже будто бы нашел его и в себе, он просто стал им, потому что, не став им, нельзя было бы так естественно объяснить Чацкому хотя бы всегдашнюю свою послушность. Лавров приблизил к себе этот человеческий характер или на время приблизился к нему.

Это был уже не Лавров, а Молчалин или, если хотите, и Молчалин и Лавров вместе.

А тут ни Лавров, ни Соленый — какая-то маска Соленого, которая мне не открывала ничего, кроме, разве, того, что это загадочный и странный тип.

Кто же такой — Соленый, и в чем там дело?

Как приблизить его к себе?

Ведь как нормальный человек я больше люблю Тузенбаха, чем Соленого, как же мне сделать для себя необходимой дуэль, как сделать так, чтобы Тузенбаха хотелось подстрелить, как вальдшнепа? Пускай Соленого вместе со мной потом осудят. Но — вместе со мной. Иначе не будет настоящего Соленого, иначе он будет не понят и другими. Может быть, его и осудят, но все его мотивы должны быть ясны. И это должны быть человеческие мотивы. Больше того, это должны быть *мои* мотивы.

Правда, Брехт не так смотрел на искусство актера, но Брехт нам еще пригодится в каком-нибудь другом случае.

Итак, найти себя в Соленом и Соленого в себе. Я вспомнил одного актера, которого знал. Он часто заходил в закулисную комнату отдыха и говорил «здравствуйте». Но десять других актеров читали, играли в шахматы, занимались своим делом, и никто не отвечал на приветствия или отвечал слишком тихо. Лицо вошедшего перекашивалось. Молчание было подтверждением его мизерного положения среди этих людей. Он был мизерным актером, но впоследствии стал достаточно видным и интересным литературным работником. Он всегда был полон самых разнообразных чувств и мыслей, сам о себе думал как о неудачнике и, хуже всего, подозревал, что так о нем думают другие. Это чувство, вероятно, каждому знакомо, знакомо и мне. Но у Соленого оно обострено до крайности. Вошел — никто не повернулся. Сострил — никто не засмеялся. Не замечают, считают неумным. «Здравствуйте» — а в ответ лишь что-то буркнули. И вот стоишь с

полуоткрытым ртом и смотришь на того, кто тебя даже не заметил, и что-то нехорошее начинает зреть в тебе. Цып-цып-цып, — предупреждает Соленый, — не делайте из меня убийцу, я уже убил двоих и больше не хочу. А здесь, кроме всего прочего, та, которую я люблю, но ее отвлекают от меня, мешают ей на меня смотреть, и пр. и пр. Когда Соленый говорит, что похож на Лермонтова, то имеет в виду, возможно, не то, что похож лицом, а похож натурой — ревнивый, обидчивый и одинокий.

Соленый убил на дуэли двоих, и ему кажется, что руки с тех пор у него пахнут трупом, и это мучает его, и еще ему кажется, что запах чувствуют и другие, и потому тайно он все время выливает на руки одеколон.

Но люди не считаются ни с чем. Они просто могут его попросить выйти из комнаты.

Я вошел, устроился поудобнее, закурил, и вдруг: сюда нельзя, Василий Васильевич! Выйдите отсюда! А потом я вижу, как Тузенбах все ближе и ближе становится Ирине, — цып-цып-цып...

Я не хочу быть убийцей, не толкайте меня на убийство, не презирайте мою уязвимость, не делайте вид, что меня в комнате нет, что меня нет вообще; я живу, я думаю, я чувствую, и я не хуже других, а, может быть, даже лучше, честнее и благороднее.

Но роль начинается не сразу со всего этого. Вначале все почти нормально. День рождения Ирины, все чем-то делятся друг с другом. Чебутыкин вычитывает какие-то глупости из газет. И я — как все. И у меня есть какие-то глупости, которыми обычно делишься в комнате, поддерживая общую беседу, общее оживление. Я делаю это с охотой, от чистого сердца. И меня как будто бы воспринимают. Все начнется позже, когда я почувствую, что Тузенбах влюблен в Ирину, что каждый может сказать тут, что хочет, а для меня мучительно даже раскрыть рот. Особенно тяжелый для меня второй акт. Между первым и вторым

прошли длинные месяцы, и они уже сделали меня другим. С меня будто сняли кожу, и я чувствителен к каждой реплике.

А тут еще барон, этот насмешник, ненавидящий меня, пришел и обнял меня и пьет со мной. Я был сдержан. Мне только хотелось намекнуть ему, что если так будет продолжаться, то может произойти несчастье. Но этого никто не в состоянии понять. Ни барон, ни этот старик, который воспринял мои замечания насчет чехартмы так оскорбительно для меня. Ни этот Андрей, который стал издеваться по поводу того, что в Москве два университета. А их действительно два — старый и новый. Я даже вспылал немножко и потом, когда Ирина осталась одна, хотел извиниться, но не удержался и начал объясняться в любви, и это было очень стыдно.

А в третьем акте меня уже просто стали прогонять из комнаты.

А перед четвертым актом я вынужден вызвать Тузенбаха на дуэль, потому что он меня оскорбил. Я так и знал, что это когда-нибудь произойдет, и это произошло.

Что же ты теперь отворачиваешься от меня, старик?! Что кричишь? Ты ведь сам виновен, вы ведь виноваты сами, я предупреждал, я просил, я предсказывал, но вы все-таки сделали из меня убийцу! Так разделяйте теперь со мной вину, а не качайте укоризненно головами. Теперь уже нет никакого выхода — я подстрелю его, как вальдшнепа!

Мои любимыми артистами были всегда Москвин и Хмелев.

Когда вспоминаешь этих выдающихся артистов, на ум приходит прежде всего то, что *они были не сами по себе.*

Это были выдающиеся таланты, но, думая, о них,

видишь целый ряд: Добронравов, Тарасова, Качалов, Книппер... От этого включения в «ряд» они никогда не проигрывали. Напротив, их голоса звучали еще мощнее. Они были не просто Хмелев и Москвин, а мхатовские Хмелев и Москвин, артисты великого и прославленного художественного направления.

Всегда — и теперь, к сожалению, — существовали и существуют артисты, не только уступающие Москвину и Хмелеву по таланту (тут уж ничего не поделаешь), но и отличающиеся от них тем, что артистов этих не поставишь ни в какой ряд. Они как-то сами по себе — артисты-одиночки. Не представители какой-то художественной школы, а просто талантливые или даже очень талантливые люди, интересующиеся своей ролью, своей радиопередачей, своим выступлением по телевидению. Некоторые из них попали в такое положение не по своей вине — так получилось, что не встретился стоящий коллектив; другие стали такими сознательно — вследствие узкого, примитивного толкования искусства. Так или иначе, мне всегда кажется, что даже на самых талантливых артистах, за спиной которых нет хотя бы десяти им подобных, лежит печать какой-то художественной ограниченности.

Москвин и Хмелев были артистами, чей талант казался особенно *содержательным*. Существуют, видимо, таланты пустые и таланты содержательные. Так вот, Москвин и Хмелев оставляли всегда такое впечатление, будто прочел прекрасную книгу.

У этих артистов была удивительная особенность — впитывать в себя литературу и жизнь, которая стоит за этой литературой, и даже когда Москвин играл маленький рассказ «Хирургия», его игра врезалась в ваше сознание как нечто художественно огромное. Их творческие натуры были, как губки.

А пустые таланты — это совсем другое. Они тоже таланты, потому что у них есть все актерские данные: и сценическое обаяние, и заразительность, и темперамент, и изобразительность.

Они строят свои роли умело, с выдумкой, но все это чистое лицедейство, актерство, там некуда заглянуть, потому что за умелой оболочкой — стенка или полная пустота.

Я мог бы назвать в числе содержательных артистов не только классиков нашего театрального дела. Много таких талантов существует и сейчас. Я, например, с большим уважением отношусь к С. Юрскому. Сколько артистов, допустим, воспринимают выступление в телестудии как халтурное дело. А такие артисты, как Юрский, где бы они ни выступали, всегда несут с собой богатый и сложный человеческий мир, с которым хочется знакомиться.

О замечательной работе Юрского в телеспектакле по книге Ю. Тынянова «Кюхля» уже много писали. Надо, видимо, быть не просто талантливым артистом, а истинно художественной натурой, чтобы в твоих глазах, максимально приближенных телевизионным экраном, светилась душа Кюхельбекера.

Когда начнется спектакль, мечтаю я перед началом работы над «Ромео и Джульеттой», все увидят, что посреди сцены стоит высокое мраморное надгробие. Вокруг — узорчатая ограда. На земле, раскинув ноги, полужелит молодой человек. Другой облокотился о решетку, положил на нее локти. Еще один сидит на изгороди, перебросив ноги внутрь небольшого палисадника, безразлично глядя на мраморную фигуру. Сбоку, ближе к авансцене, в позе мима — выгнув спину и отставив ногу — стоит

тоже молодой человек. Голова его запрокинута назад, будто он погружен в воспоминания.

Продолжительное молчание, только один вяло стучит рукой по ограде. Другой задумчиво поворачивает голову, как бы прислушиваясь к пению птиц. Затем, когда воцарилось достаточное напряжение, тот, кто стоит близко к авансцене, произносит первые строфы вступления и скорбно слушает, как звук удаляется и исчезает, возвращая обратно только смысл:

«Две равно уважаемых семьи
В Вероне, где встречают нас события,
Ведут междоусобные бои
И не хотят унять кровопролитья».

Он продолжает слушать скорбный отзвук.

«Друг друга любят дети главарей,
Но им судьба подстраивает козни,
И гибель их у гробовых дверей
Кладет конец непримиримой розни».

Это ежегодный ритуал, это некое «песнопение» о былом несчастье.

Но миг вечности сменяется обычной жизнью. Валяющийся на земле человек со шпагой делает резкое движение, будто хочет заколоть кого-то, затем, увлекшись, вскакивает — и вот уже рубит, крутится, прыгает, свистя шпагой. Лицо его стало красным и яростным. Двое, недоброжелательно поглядев на него, медленно уходят. А он в каком-то экстазе вертится и бьет, бьет и вертится, пока в изнеможении не бросает шпагу на землю и вслед за ней сам не падает, произнося первую реплику пьесы:

— Грегорио, уговор: перед ними не срамиться.

Это слуга Капулетти — Самсон. Начинается его диалог с другим слугой — Грегорио. Из диалога этого мы узнаем, что Самсон — опасный воинственный дурак, а Грегорио — язвительный насмешник. Сцена течет медленно. Самсон то и дело прерывает ее новыми фехтовальными

штуками. А Грегорио как оперся локтями об изгородь, так и стоит, иногда пройдет вразвалочку и опять повиснет на решетке.

Сцена меняется с появлением Балтазара и Абрама — слуг Монтекки. Воинственность Самсона молниеносно меркнет, и он тихо подталкивает вперед Грегорио.

Все рассаживаются по разные стороны изгороди, и начинается долгая игра, где каждый оттягивает неизбежную драку дурацкими проволочками. Они то специально провоцируют скандал, чтобы не слыть трусами, то хитро отступают, так как знают, чем это обычно кончается.

Одним словом, все болтаются без дела и глупо, не торопясь, перебраниваются. Утро, солнышко, безделье.

Вдруг замерли, увидели Тибальта и, как внезапно сорвавшиеся с цепи злые псы, стали увечить друг друга, чтобы хозяин оценил их преданность. Это происходит неожиданно, резко, грубо и по-лакейски угодливо — так, чтобы Тибальт имел основание устроиться поудобнее и посмеяться. Между тем у кого-то уже разбито лицо, выбиты зубы или ранена рука.

Откуда-то с воплями выскакивает Бенволио, чтобы разнять дерущихся. Раскидал, разнял, все пыхтят, вытираются.

А Тибальт издали спокойно смотрит. Бенволио встретился с ним глазами, остановился. Пауза. Оба смотрят в упор друг на друга, наконец, Бенволио поворачивается, чтобы уйти. Тогда Тибальт медленно поднимается — «Оборотись, Бенвольо». И начинает его задирать. Благоразумный Бенволио старается сдержаться, но Тибальт все-таки заставляет его защищаться, а значит, драться. И снова — драка, посерьезнее первой. Перескакивают через изгородь, падают, бегают вокруг памятника, наотмашь бьют друг друга и колют. Кто-то упал — все навалились, душат. Взорвалась трагическая музыка. Снова кровь,

снова кто-то отскочил, держась за живот; кто-то, согнувшись, падает ничком.

Несколько человек из свиты герцога молниеносно вбегают. Вяжут, оттаскивают, раскидывают. Справились. И тогда входит герцог. Вид больной. С неприязнью всех оглядел. Презрительно скривив рот, покачал головой. Цедит слова, стыдит, ругает. Поманил за собой пальцем одного, приказал прийти другому. Тяжело, безнадежно и грустно оглядел всех еще раз и ушел, ничего больше не сказав.

Все медленно, пряча глаза, расходятся. Выдвинулась какая-то тумба, и на нее сел обескураженный и еще не успевший как следует отдышаться Ромео. Вопросительно огляделся по сторонам, ищет того, кто мог бы ответить: как все это и снова случилось?!

Одновременно ясный и запутанный рисунок несчастья, как это и бывает в самой жизни.

Когда Москвин играл свои роли, его ум, его сердце, нервы — все участвовало в игре. Он тратился на каждой репетиции, на каждом спектакле. Когда он плакал, то это плакал *он* и смеялся тоже *он*. Создавая характер, он не скрывался за ним, чтобы побережся, чтобы спрятать свое неумение искренне чувствовать и искренне мыслить. Хмелева считали мастером внешнего рисунка, но когда он умер и его роли стали играть другие, — каждому стало ясно, сколько души вкладывал он в свои создания. Вообще, когда говорят про актера «мастер», мне представляется человек, способный истинно открывать свое сердце со сцены. Когда смотришь артистов иного, чем Москвин и Хмелев, толка, то хочется сказать им, чтобы они сбросили с себя сценическую мишуру и раскрыли бы самих себя, свое собственное сердце и свои собственные мысли.

Известно, что Станиславский предлагал артистам такой способ работы, в котором немалую роль играла творческая импровизация. В процессе репетиций с уже немолодыми людьми он пробовал такой метод работы, чтобы приучить актера к непосредственности в выявлении своих собственных чувств. Прославленные мхатовские артисты создавали образы огромного обобщения, но эти образы они, если можно так выразиться, замешивали на собственной крови. Когда же с актера, который привык лишь скрываться за театральными приспособлениями, срывают эти приспособления,— вдруг видишь беспомощность и страх.

Мне пришлось однажды столкнуться с артистом В. Соловьевым. Он работал самоотверженно. Мне представляется человеческим подвигом его игра, когда каждый вечер перед зрителями он переживал истинно драматические часы, сливаясь с героем, отдавая ему все силы, нервы, мысль.

Сколько артистов берегут себя неизвестно для чего или просто не могут уже по-настоящему жить и чувствовать на сцене под тяжестью тысячи штампов. А Сперантова, покойные Соловьев и Чернышева, молодые Дмитриева, Дуров, Яковлева, Сайфулин — у них готовность тратить себя на сцене!

Ежедневная борьба за истинность собственного творчества, за душевность, искренность и теплоту — вот еще одна грань настоящей актерской содерательности.

Москвин и Хмелев были величайшими артистами *психологического театра*. Подобно Толстому или Чехову, они замечали в человеке сотни психологических поворотов, изгибов и умели передавать эти тончайшие повороты. Они были фанатиками этого театра. Именно психологического, а не просто бытового театра, в котором люди нередко останавливаются на поверхностном изображении быта.

Часто артисты знают, как их герои ходят, как выглядят,

как говорят, как носят кепку, но не знают, как они мыслят и чувствуют. Они как бы копируют жизнь, фотографируют ее с большим или меньшим вкусом и мастерством, но воссоздать ее заново не умеют. Они *описывают* характер, а не *рождают* его.

Быстро движется время, возникают новые вкусы и новые художественные течения, но интерес к анализу человеческого характера не устареет никогда.

Конечно, Москвин и Хмелев были воспитаны на Чехове и Горьком, а новая драматургия вносит свои поправки в структуру актерского творчества, но основа, мне кажется, останется неизменной.

Лучшие мхатовские мастера не были артистами того театра вдохновения или интуиции, к которому принадлежал, допустим, Орленев. Хотя они были необыкновенно живыми, эмоциональными актерами, в основе их творчества лежала *продуманная система постижения роли и пьесы на сцене*. Она опиралась не только на их собственный, пускай даже очень богатый, творческий опыт. Она была основана на науке, которую в течение всей своей жизни разрабатывал К. С. Станиславский.

Мы же слишком часто полагаемся лишь на собственный опыт и больше не интересуемся ничем.

С актерами часто бывает скучно разговаривать, настолько мало они знают даже о своей профессии. Но поговорили бы вы с Юрским, Соловьевым, Ефремовым — и вы были бы увлечены живой аналитической мыслью.

Я знаю, что очень многие молодые актеры тянутся к настоящему искусству, но иногда они слишком плохо ориентируются и не знают, куда идти и от чего отказаться. И тут главное, мне кажется, не плыть по течению, а уметь задуматься и оглядеться, подвергнуть сомнению правильность принятого решения и опять искать, искать тот един-

ственно верный путь в творчестве, то единственное дело, которому не жалко будет отдать всю жизнь без остатка.

Обдумываю репетиции, и перед глазами все время два спектакля или, быть может, два типа спектаклей «Ромео и Джульетта».

Первый — когда пьеса воспринималась романтически. Был какой-то витой балкончик и намек на лунную ночь и любовный, восторженный разговор, который почему-то совсем неинтересно было слушать, так как все казалось известным.

И сами герои были как бы из сказки. Объятия — почти условны, вражда — игрушечна. Потом объясняли — это ведь ранняя трагедия Шекспира и т. д. и т. п.

Второй тип спектаклей — жесткий, трезвый. Страшные драки, жестокие лица.

Нет этих глупейших бесформенных тряпок и тюлей.

В руках у Тибальта старая куртка коричневой кожи — он наотмашь бьет по лицу Ромео. Лоренцо — аскетичный, с босыми крепкими ногами и т. д. и т. п.

После тех первых, довольно скучных и длинных спектаклей, эти просто-таки поражали.

Особенно в той части, где сюжет начинал свое развитие, где рисовались открытые столкновения.

Однако затем опять наступал все же какой-то сбой. Уходили из жизни Меркуцио и Тибальт, проходила сцена первой любви, где демонстрировались чудеса резкой откровенности, ранее неизвестной. Ромео, например, залезал к Джульетте на балкон, они обнимались, целовались, падали на пол — когда же все это оказывалось позади, наступала как будто другая пьеса, куда менее эффектная.

У Шекспира со второй половины пьесы действие как бы притормаживается и начинает вдруг более обстоятельно разрабатываться.

А сами события приобретают более невероятный оттенок, опять-таки склоняющийся к некоей сказке. И даже в спектаклях второго рода этому, видимо, трудно было сопротивляться.

Джюльетте дают порошок, потом она засыпает, ее оплакивают, а в склепе она просыпается — все это и многое другое во второй половине не получалось столь же мужественно и реалистично, как начало, с драками и смелыми шутками мужчин, с бурными первыми любовными встречами.

Не хватало развития определенной концепции, которая есть в самой пьесе, не хватало развития смысла.

Не хватало чего-то, чтобы в зале у нас заработала голова.

Но и того не хватало, чтоб сжималось сердце от правды, не сказочной, не фантастичной, а совсем реальной, беспощадной, такой, как вначале, когда Тибальт оскорблял Ромео и начиналось кровопролитие.

Но обо всем этом легко мечтать, а сделать это — так трудно.

В течение десяти лет я ставил пьесы Розова. Десять лет — это не так мало. Все это время я был с Розовым очень дружен.

Правда, при первом чтении «В добрый час!» мне не понравился. Школьная проблема — «кем быть, каким быть» — меня не интересовала. Я про себя решил — бороться с автором. Сделать спектакль с идеей, как мне тогда казалось, по крайней мере равной чеховской, — *тоска по лучшей жизни*. Обеспеченный парень тоскует по трудной жизни.

А приходится снимать туфли в дверях, оттого что пол в комнате натерт до блеска.

Только все это надо было поставить не в плане театрально-комедийных пьес, а в плане настоящей современной психологической драмы-комедии.

И потом — показать дом, где каждый живет своим. Вошел папа — у него свое. Пришла мама — у нее свое. И все говорят и мыслят параллельно, не скрепясь. Все ходят по комнате, бубнят свое и друг друга плохо слышат.

Но опять-таки не эстрадно, а драматично, как это в жизни бывает, хотя для постороннего все это может показаться забавным.

А по смыслу — тоска по еще не изведанной, еще не протоптанной кем-то заранее жизни.

Розова часто ставили, подчеркивая так называемую социальную сторону. Допустим, борьба с мещанством. Против «обуржуазившихся» мещан, которые хорошо зарабатывают, все тянут в дом, с утра уходят в магазин за сервантом и т. д. А в противовес — яростный мальчишка, у которого только аквариум и рыбки («В поисках радости»).

Мне же хотелось найти какую-то более абстрагированную (пусть это слово тут не пугает) или, если хотите, более философскую (но это уже чересчур) подоплеку розовской пьесы. Ну, хотя бы так: поэзия и проза. Это, правда, лишало спектакль определенной, прямой страсти. Но придавало ему ту долю разреженности, когда как бы произвольно, кроме одной мысли и одного чувства, входили на сцену еще какие-то чувства и мысли.

Не сгущенный, а разреженный воздух спектакля — это иногда нужно.

Люди просто ходят, разговаривают, сидят, и как бы все не нанизано на единый смысл, а вместе с тем возникают всякие мысли, часто даже и те, о которых и режиссер и автор будто бы и не думали.

Итак, пьеса ставилась с огромной любовью к Розову и в конфликте с ним, но это, может быть, как раз одна из особенностей режиссуры — чтобы автора лучше раскрыть,

нужно с ним немного поконфликтовать, тогда создается некий объем. Впрочем, поконфликтовать *немножко*.

Затем Розов стал меняться. Тема мальчишек исчерпана. Ее к тому времени уже подхватили многие, а он стал искать другое. Было несколько «переходных» пьес, и вот он пишет «В день свадьбы», где предстает уже совсем другим.

Он стал суровее, жестче. И легкая, ажурная манера сменилась сочной, бытовой, несколько даже традиционной. Я в шутку говорил, что «В день свадьбы» написал Писемский.

А спектакль мне хотелось очистить от сочного быта, сделать его прозрачно психологическим, как бы *вообще про свадьбу*, про взаимоотношения мужчины и женщины, про чувство внутренней свободы.

Идеи Розова вошли бы туда, но опять-таки возникла бы некоторая разреженность, позволяющая влезать и другим мыслям.

Розову этот спектакль не очень понравился. Он писал пьесу о Костроме, и ему хотелось конкретности.

Когда шли розовские спектакли, нам в Центральном детском часто говорили, что форма их аморфна, что мы эпигоны МХАТ. Мы злились: какая форма? Есть непосредственность и естественность, есть природа. Естественная психологическая непосредственность, культ живого, часто случайного, импровизация, свобода сценического поведения — и никаких фокусов.

Но начиная с какого-то времени мне показалось заманчивым и что-то иное не только в оформлении, но также и в принципах постановки и в принципах актерской игры.

Захотелось живое, совершенно натуральное внезапно сочетать с как бы искусственным, условным, но способным что-то добавить к возникающим чувствам и мыслям.

В нашем спектакле «Друг мой, Колька!» шли разнообразные вставные сцены, делающие из пьесы не просто пси-

хологический или бытовой спектакль, а *представление, игру, театр.*

Когда я ставил Розова, я не знал еще, что можно *придумать спектакль*, а не просто воссоздавать живую ткань.

В «Кольке» всевозможные вставки, пантомимные сцены и прочее привносили в спектакль необходимый кислород. И актеры замечательно чередовали совершенно натуральную игру с внезапным переходом в полную условность.

Актеры сами таскали мебель и молниеносно переставляли все на сцене. И все это чем-то неуловимым обогащало смысл.

Потом подобные приемы стали часто повторять, и я тоже стал их сильно эксплуатировать; впрочем, и до этого они были, вероятно, хорошо известны, потому что даже в музыке всего семь нот.

Что такое наша работа? Это вечно перегруженная голова и мокрая рубаха (даже пиджак после репетиции хоть выжимай).

Когда-то, читая письма импрессионистов или «Дневники директора театра» Антуана, я мечтал, подобно им, с утра до вечера заниматься творчеством. Я завидовал их терзаниям. Так вот — по линии терзаний я норму, кажется, выполнил.

Однажды, когда все сгустилось до предела, когда утром была плохая репетиция, когда днем я прочел в газете критическую статью о себе, а в тот же вечер узнал, что одна замечательная артистка, с которой я был так дружен в работе, неожиданно сообщила после спектакля, что на самом деле она меня никогда не понимала, когда голова болела особенно сильно, — я вдруг, подойдя к телефону, услышал голос своего товарища, который прочел мне строчку еще из одной газеты, где просто-напросто спо-

койно упоминалось обо мне. И вот я повесил трубку и внезапно почувствовал себя удивительно легким. Просто-таки — воздушным. И голова и сердце — прошли. Я даже гораздо более внимательно, чем обычно, стал слушать, о чем мне говорит мой сын. Такое легкое настроение держалось чуть ли не несколько часов. И я подумал тогда, как, собственно, каждому человеку требуется радость, как не хватает ему тех сюрпризов, обыкновенных, нормальных фактов, которые способны обрадовать. И, поскольку все мои мысли были в ту пору о «Ромео и Джульетте», то я и решил, что и «Ромео и Джульетта» тоже, конечно, пьеса о радости. О чем же еще?! Эта мучительная любовь к Розалине и это непрерывное, вынужденное пребывание в атмосфере вражды Капулетти и Монтеки, и эта кровь, и эта нежность с той же основой, что и ненависть! И вдруг такая смешная, такая милая Джульетта! Мы бы даже не смогли разглядеть глаза Ромео до знакомства с Джульеттой. Он прятал их. Он говорил тогда, что потерял себя. «Ромео нет, Ромео не найдут». И вот он перед Джульеттиным балконом и вместо мрачных слов о смерти и отчаяния, к которым уже привык, произносит иные, новые слова. Он не просто их произносит, он будто прислушивается к незнакомому ему настроению, к совершенно новым для него ощущениям. Он говорит, что Джульетта — его жизнь и его радость! И это не просто привычные любовные выражения. А нахождение именно таких слов, какие раньше совершенно не подходили и только теперь подходят. Впрочем, возможно, он и не пользовался тогда этими словами. Он говорит — «О, радость!» И это не потому, что так всегда говорят в подобных случаях, а потому, что он впервые почувствовал эту самую легкость. Он говорит — «О, жизнь моя!» — и это тоже не потому, что так полагается, а потому, что до того он думал только о смерти и даже считал себя уже умершим, а теперь мы вдруг увидели его глаза и его улыбку.

Но как передать, что это не обычная, очередная влюбленность и не обычные известные любовные слова? Как передать, что это прикосновение к новому мироощущению? Будто видел прежде только горы, а потом неожиданно открылось море, и хотя для гор тоже, вероятно, находились высокие слова, но море, особенно если оно внезапно открылось, внесло обновление, какую-то существенную перемену. И вот он произносит слова, как бы осознавая это обновление и эту смену. Состояние какого-то неторопливого, несколько растянутого во времени открытия. Когда восприятие сильнее отдачи. Ромео смотрит на балкон, и ему представляется, что женщина, там находящаяся, некий ангел, который витает на недоступной высоте над толпою.

Затем наступает очередь Джульетты. Тут важно уследить за непрерывным и резким изменением в сцене, потому что в этих изменениях — вся история сближения, весь процесс знакомства. До сих пор мы видели Джульетту на людях. Она была с матерью и Кормилицей, она была, наконец, на балу. Теперь — она одна и не знает, что за ней наблюдают.

Я стараюсь представить себе балкон этого огромного замка и позу девушки наедине с собой. Когда я был маленьким, то, высовываясь из окна, в доме напротив видел молодую женщину, она была одна в комнате, она гладила, потом она садилась и отдыхала и о чем-то думала, иногда смотрела в зеркало и даже немного кривлялась. Во всем была неповторимая легкость и откровенность одиночества.

Обычно выходящая на балкон Джульетта столь же официально и чопорно-романтична, как и на балу. Впрочем, и на балу она не должна быть такой. А на балконе — она одна, и никто не видит, никто не слышит ее.

Как у Толстого — Наташа и Соня сидели на окне, поджав колени! И какой раскрытой тайной казался Болкон-

скому подслушанный разговор. Таким же раскрытием тайны должно быть для нас поведение Джульетты. Как вошла, как сбросила с себя что-то, как положила голову на каменный барьер балкона, как свесила вниз руки и неторопливо стала разговаривать с воображаемым молодым человеком, прося его взять ее к себе. Надо, вероятно, включить какую-то музыку, некое тихое напоминание о прошедшем бале. И Джульетта, быть может, для самой себя повторит часть мизансцены своей встречи на балу с Ромео. Мы иногда как бы проверяем, достаточно ли хорошо было то, чего уже нет, но что для нас было столь важным. А потом Джульетта уселась, устроилась и стала разговаривать с воображаемым Ромео. Ее поведение, ее мысли были столь откровенны, что когда Ромео вышел из темноты на более освещенный кусочек двора и сознался Джульетте, что слушал ее, она была застигнута врасплох. Может быть, даже, застыв на мгновение, она, внезапно рванувшись, убежала с балкона в дом. А он от неожиданности столь же стремительно рванулся в темноту. И сцена оказалась совершенно пустой на некоторое время. Когда же Джульетта опять показалась на балконе, то и Ромео осторожно вышел на более освещенную площадку.

Джульетта справилась, видимо, с внезапным стыдом и страхом, потому что, выйдя, она спокойно перегнулась через перила и, прямо глядя на стоящего внизу Ромео, стала серьезно и лукаво допрашивать его. Кто он, и зачем пришел, и не боится ли смерти? Именно с какой-то смесью серьезности и лукавства. Посудите сами, как звучит первая ее фраза, обращенная к Ромео: «Кто это проникает в темноте в мои мечты заветные?» Какая изящная, лукаво-серьезная витиеватость. Ромео молниеносно улавливает этот тон. И отвечает точно так же, стоя внизу под балконом и задрав вверх голову. В этом потрясающе точном улавливании тона, одновременно и очень серьезного и чуть-чуть витиевато-лукавого, они молниеносно как бы

нашупывают друг друга. Она спрашивает, на что он способен ради нее, и он отвечает, что способен на все. Однако, как я уже сказал, при этом замечательно уловив ее тон, ее манеру разговаривать. И она чувствует это и от этого волнуется, потому что понимает, что не ошиблась в нем. И ей уже хочется сказать что-то более откровенное, более существенное в ответ на его слова. Но то ли от внезапного смущения, то ли оттого, что надо прежде проверить, можно ли начать такой разговор, а скорее всего, от того и от другого, она вдруг внезапно вновь срывается с места и исчезает. Мгновенно и он скрывается, опять оставя пустой сцену. Джульетта через секунду появляется стремительно, видимо, поняв, что более нет времени. Надо успеть сказать что-то важное, что-то очень серьезное. Как-то объяснить свои чувства к нему. И о чем-то попросить. Хотя бы о том, чтобы ее откровенность и открытость не истолковывались им дурно. С той же прежней чуткостью Ромео улавливает это изменение в разговоре. Ему передаются ее волнение, страх, что поведение ее может быть истолковано им превратно. Забыв о тайности встречи, он бурно ищет какую-то клятву и хочет, чтобы она долетела до нее и убедила ее, и Джульетта молниеносно успокаивается, поверив ему. Возникает тишина, потому что они даже устали от этого внезапного порыва. Усталая Джульетта говорит, что ей страшно оттого, как быстро они говорились. Вспомнив, однако, что надо все-таки уходить, она спешит проститься, он старается удержать ее, они успевают пошутить по поводу своей спешки, и она убегает, но вновь стремглав выскакивает, прося его подождать секунду, так как, возможно, сумеет еще ненадолго выскочить. И она действительно еще раз выскакивает пулей и успевает сказать ему, что ждет его завтра утром, чтобы обвенчаться с ним, надеясь, что он не обманщик. И вновь он пытается найти какую-то клятву, чтобы убедить ее, что не обманщик. Оставшись один, Ромео стоит мгновение как пораженный

громом и вдруг делает адскую попытку залезть к ней наверх. И залезает. И смотрит на то место, где она только что стояла. Появившись снова, она нугается, увидев его рядом. Они отскакивают друг от друга и замолкают, боясь этой близости. Он прыгает вниз и, пятась, уходит. Но обойдя вокруг, вновь оказывается под балконом. Не видя этого, она разговаривает с ним, с воображаемым. А он внизу слушает и наслаждается тем, что и как она говорит о нем. Когда он еще раз показывается перед ней, они мучительно пытаются найти способ приласкать друг друга на расстоянии. Когда же она наконец окончательно уходит, он в изнеможении опускается на землю, не столько счастливый, сколько обессиленный.

Но, может быть, начало «Трех сестер» должно быть совсем не такое, как я думал о нем раньше?

Ольга проверяет тетради и говорит об отце. Я попробовал мысленно исправлять ошибки в тетради и думать о том, о чем говорит Ольга. Получается неторопливо возникающая мысль, в то время как человек занят чем-то другим.

Вероятно, действие начинается с привычной для их дома бытовой обстановки — ходят, стоят, Ольга проверяет тетради, между тем говорит об отце.

Первый раз именины без отца. Тихо. Мало народу. Нет бурного разговора. Все чем-то заняты. Маша вертится на диване, читает. Ирина задумчиво смотрит в пол. Мужчины мирно о чем-то беседуют. Никакого начала как бы и нет. Начало будет тогда, когда придет Вершинин. Приехал товарищ отца, да еще из Москвы! А пока играет марш, и все как-то из угла в угол слоняются, вяловато входят и выходят. Кто-то медленно ест конфету и слушает марш. Тузенбах предлагает Ирине с ним танцевать, но Ирина не

хочет. Живут себе и живут. Не начало спектакля, а продолжение жизни.

Кончился марш, а все в тишине еще продолжают ходить. Тузенбах тихо-тихо повторяет мелодию марша на рояле.

У всех не словесный контакт, а контакт *совместного привычного существования*.

Во всем даже некая томность, ощущение какого-то человеческого простоя, вынужденной бездеятельности. Прозябание, бездействие, ожидание чего-то. А пока — обыденность, привычные малые занятия. Отца уже нет в живых, полтора человека на именинах, и тихо, как в пустыне.

При этом должна быть точно найденная и обязательно новая декорация. Конечно, не просто комната с большими окнами, а за ними — березы. Это то, что мы однажды видели, прочувствовали и уже знаем.

Ведь творчество имеет смысл только тогда, когда открывает что-то новое, хотя бы немножко. Не так ли?

От чего тут можно оттолкнуться? Ссылка прекрасных интеллигентных людей? Но опять-таки это нельзя делать показно, буквально.

Может быть, сделать большую, во всю сцену (правда, сцена у нас маленькая) темную коробку из толя (материал, которым покрывают крыши). И на этом толе нарисовать большие белые ажурные окна? Но нарисовать не буквально, а одной непрерывной извилистой причудливой линией, как у Пикассо. Будет красиво и тревожно.

В середине должна быть очень большая сверкающая люстра. И совсем легкая мебель. И много посуды на столе. Но всё — в коробке из толя.

А может быть, сделать что-то солдатское? Оттолкнуться от того, что это полк, который то и дело перебрасывают куда-то из глуши в глушь? Все графически изрисовать всякими трубами, лошадиными головами и военными

фуражками. И чтобы вначале было много солдат и офицеров на сцене — пришел полк, играет музыка, а потом все тихо расходятся, и дымка на сцене, и три тоненькие женские фигуры.

А может, на темном фоне повесить большое полотно, на котором нарисовать голые ветки, как часто бывает в кино, когда снимают деревья снизу. Сетка из голых веток желтовато-золотистого оттенка. На переднем плане кучкой несколько предметов — рояль, граммофон и тахта. Сгрудились в кучку. Справа, в глубине — овальный стол и лампа над ним под зеленым абажуром. Пустовато. В середине — высокий столб, а сверху большие бронзовые листья. Вроде дерево, а вроде и подставка для зонтов и вешалка. Странновато.

Но в общем не в странности дело, конечно, а в том, что хотелось бы выразить и одинокость этих людей, и какую-то затерянность, что ли, и нелепость их жизни.

А в четвертом акте вместо лампы должны были бы спуститься две такие же бронзовые, только опрокинутые, ветки. Нужно было бы снять белую скатерть, и стол оказался бы дощатым. Кто-то вынес бы ящик с шампанским, и долго с треском откупоривали бы бутылки. Шампанское разлилось бы и всех обрызгало. Потом все должны были бы замолчать и ждать расставания.

А издалека все время разносился бы размытый эхом, зловеший возглас — «ау-гоп-гоп!».

Вязкий воздух прощанья.

В финале три сестры не должны стоять по традиции все вместе, обнявшись, посреди сцены. Горе разметет их по разным углам сада. Их будет объединять только общее стремление унять рыдание, пересилить горе и найти какие-то силы для жизни.

Чехов верил в будущее, без этой веры нет «Трех сестер».

Вершинин говорит, что через двести — триста лет жизнь будет неизмеримо прекраснее.

Но это не помешало Чехову написать трагичнейшую из пьес. Пьесу, в которой убивают одного из самых светлых людей, единственного, кажется, в пьесе человека, который решил что-то предпринять. Убивают барона, и Ирина остается одна, а Вершинин уезжает, навсегда покидая Машу, и Маша снова остается с Кулыгиным, а Ольга не едет в Москву, а продолжает работать в той же гимназии, а Наташа завтра срубит эту еловую аллею и насадит цветочков, чтобы был запах...

Чехов верил в будущее, но при этом сохранял самый трезвый и самый суровый взгляд на жизнь.

Интересно, мне кажется, сопоставить несколько монологов из «Трех сестер».

Вершинин говорит: «...какая это будет жизни! Вы можете себе только представить... Вот таких, как вы, в городе теперь только три, но в следующих поколениях будет больше, все больше и больше, и придет время, когда все изменится по-вашему, жить будут по-вашему, а потом и вы устареете, народятся люди, которые будут лучше вас...»

Андрей говорит: «... Отчего мы, едва начавши жить, станем скучны, серы, неинтересны, ленивы, равнодушны, бесполезны, несчастны... Город наш существует уже двести лет, в нем сто тысяч жителей, и ни одного, который не был бы похож на других, ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем, ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека, который возбуждал бы зависть или страстное желание подражать ему... Только едят, пьют, спят, потом умирают... рождаются другие и тоже едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничеством, и жены обманывают мужей, а мужья лгут, делают вид, что ничего не видят ничего

не слышат, и неотразимо пошрое влияние гнетет детей, и искра божия гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери...»

Какая надежда в первом монологе и какая горечь или даже отчаяние — во втором.

В драматическом соединении надежды и горечи как раз и существует эта замечательная пьеса — «Три сестры».

Чехов верил, но он был трезв, безжалостен и трагичен.

Он понимал, что делает, давая Вершинину слова о прогрессе в то самое мгновение, когда Вершинину предстояло навеки проститься с любимой женщиной. Это была, конечно, вера, только *вера пополам с горечью и горем.*

Ставя в 1940 году свой замечательный спектакль «Три сестры», Немирович-Данченко все время акцентировал чеховскую веру. Но и не только ее. «...Безвольная тоска и мягкотелость, неспособность бороться, тусклая, серая действительность, в которой царит великолепная пошлость...»

...Через двести — триста лет жизнь будет прекрасной. Какой же это оптимизм?

«— Значит, пессимизм?

— Нельзя так ставить вопрос: если не оптимизм, так, значит, пессимизм... если не черное, так белое. Сказать о нем (о Вершинине. — А. Э.) «пессимист» — нельзя. Он смотрит на жизнь так, что все представляется ему запутанным, особенно жизнь интеллигенции: «И с женой запутался, и с лошадьми запутался... Сколько я ни гляжу на интеллигенцию — выкарабкаться не может... А когда-нибудь выкарабкаемся... Вот таких, как вы, сейчас только три, потом станет шесть... через двести — триста лет жизнь будет прекрасна». Не разберешь, оптимист он или пессимист».

«Я, собирающийся играть Вершинина, посылаю мысль моим нервам: откуда у меня такая тоска по лучшей жизни?

Окружающая реальная жизнь меня тяготит: у меня жена, дети, они тяготят мою жизнь. Но у меня есть долг перед ними. Служба меня не очень увлекает, хотя я хороший служака. Впрочем, не потому, что я страшно люблю пушку, как батарейный командир,— я мало люблю это... зачем это нужно? чтобы убивать людей?.. Да, родина. Во имя родины? У меня отношение скорее такое: надо будет воевать — пойду воевать. Но чтобы я мечтал о счастье родины? — мне в этом не помогает ни царская власть, ни министерство военное. Мне, батарейному командиру, не помогают любить родину, потому что никакого материала не посылают в мою душу. И выходит, что служба — это тоже мой долг, долг безрадостный, тяготящий.

Так я ищу содержания. Но потому, что у меня есть тоска, мое содержание никогда не будет пылким. Пылать не приходится, потому что я внутренне придавлен этой тоской и этим тяжелым долгом. А иногда, может быть, где-то вспыхну, вспыхну от мечтаний... вспыхну, чтобы тут же погаснуть.

Что такое тоска по лучшей жизни? Может быть, стремление к лучшей жизни...

...У меня, Вершинина, *стремление к лучшей жизни?* Значит, я стремлюсь к ней, делаю ее? Весь темперамент актер должен был бы тогда направить на борьбу с действительностью. Этого здесь нет, это не Чехов, это уже Горький, связанный с революцией. ...Это именно тоска по лучшей жизни, а не борьба за лучшую жизнь. Тоска — потому, что той прекрасной жизни, о которой они мечтают, нет, и не может быть, и не будет для них».

Так говорил Вл. И. Немирович-Данченко.

Да, у Чехова вера, только еще и еще раз пополам с трезвостью. Да, красота, но красота, замешанная на несчастье.

Центральный детский театр поставил семь пьес В. Розова. Можно представить, как сдружился коллектив с автором. Почти каждый год Розов приносил в театр хорошую пьесу, и она на целый год все собой в театре определяла. Много лет спустя Розов стал отдавать свои пьесы кроме Детского еще в какой-нибудь московский театр, а до этих пор единственным театром, который знакомил московских зрителей с Розовым, был ЦДТ.

Сначала на этого писателя обращали внимание только дети, школьники, молодежь. Потом наш зал все больше и больше стал наполняться взрослыми, которые прослышали о новом хорошем современном авторе. Особенно усилилось это после статьи Н. Погодина в «Литературной газете» о спектакле «В добрый час!». Погодин с таким волнением и темпераментом описал розовскую пьесу, что все с энтузиазмом заговорили о новом драматургическом таланте. Сейчас я даже с некоторым удивлением вспоминаю то единодушные отзывы. Теперь чаще всего даже хорошая пьеса вызывает разноречие. А «В добрый час!», так мне теперь кажется, почти не имел противников. Но не по равнодушию, а потому, что пьеса для того времени несла в себе какую-то особую свежую силу, которую, казалось, все ждали и были ей рады. Пьеса была удивительно натуральной, естественной, очень живой, непосредственной. В то время, наверное, были и другие хорошие пьесы, но такой простой, незамысловатой серьезности нигде не было. Ведь это был период определенного перелома в нашей драматургии, и розовская пьеса была как бы одним из вещественных воплощений этого перелома. Она была очень живая и настоящая.

Кроме того, мне кажется, Розов написал эту пьесу в такой манере, которая впоследствии стала сильно эксплуатироваться. Тогда же это имело «первородный» успех.

Я говорю о какой-то смеси веселой легкости и драматичности. Конечно, подобная смесь — не новость в литера-

туре, и в частности в драматургии. Но в то время в розовской пьесе это прозвучало новостью.

Я помню, первое впечатление было: как он весело и незамысловато пишет! А к концу перехватывало горло от драматизма. Такое впечатление было у меня и позже, когда спустя год я читал следующую пьесу Розова — «В поисках радости». Весело и незамысловато — а затем постепенно и неостановимо нарастал драматизм. И конечно, — совершенно новые, своеобразные, нештампованные характеры. Затем появилось много авторов, которые превратили эти характеры в шаблон, и уже трудно стало воспринимать этих «современных мальчиков». Но именно Розов в своих первых пьесах открыл их в жизни и ввел в литературу.

Внешне легкомысленный современный мальчишка который впервые учился думать и чувствовать серьезно и самостоятельно, — это было настоящее открытие Розова.

Могу сказать, что в дальнейшем мне почти не приходилось видеть такого бурного и радостного восприятия спектакля зрительным залом. Я сидел в ложе и смотрел не на сцену, а на зрителей. В Детском театре для этого очень удобно расположена ложа. И я был счастлив, разглядывая открытые, веселые и очень возбужденные лица зрителей. Вот уж действительно, если говорить сегодняшними терминами, пьеса эта рождала удивительную коммуникативность зрителей и артистов. Хотя в самой пьесе не было благодушия. Напротив, все жили абсолютно разными задачами. И иногда четверо на сцене, разговаривая, совершенно не слышали и не понимали друг друга. Отец жил одним, сын — другим, мать — третьим и т. д. И все это сплеталось, наконец, в такой противоречивый узел, что было и очень смешно, а в то же время и драматично.

А главное — рождалось какое-то новое молодое поколение.

В дальнейшем, как я уже сказал, ни одна пьеса Розова не имела такого единодушного признания. И все же это не значит, что «В добрый час!» — лучшая его пьеса. Просто в литературе часто бывает так, что когда новый яркий талант впервые себя заявляет, все бросаются ему аплодировать. Затем этот талант растет и мужает и начинает затрагивать более сложные проблемы, и само авторское письмо становится более сложным. А многие все сравнивают его с его же собственной молодостью. И уже не так довольны им. Между тем прекрасна бывает не только молодость, но и зрелость. Я, например, думаю, что следующая пьеса Розова — «В поисках радости» — куда интереснее, чем предыдущая. Однако у этой пьесы уже было много противников.

Конечно, Розов с каждой новой своей пьесой становился все более суровым. Если можно так выразиться — все более прозаичным. Он казался временами резок, может быть, даже неприятен. Но ведь и вопросы, которые он ставил, были теперь иными.

Я помню обсуждение «Неравного боя», когда одна артистка заговорила с возмущением: «Это уже не Розов». Как будто она полностью и исчерпывающе охватила это явление — Розов. Как будто это явление не должно было складываться из многих и многих неизвестных. Впрочем, я часто слышал и противоположные мнения. Нам говорили после пятого розовского спектакля: «Все это хорошо, конечно, но похоже на одну и ту же нескончаемую пьесу». Возможно, поэтому Розов и решил попробовать свои силы за пределами Детского театра, в кругу других актеров и режиссеров. В кругу тех, кто, как Розов надеялся, смогли бы с большей силой раскрыть эту его новую суровость. Все-таки, как ни говорите, детский театр в этом смысле имеет свои определенные границы.

Конечно, мне было бы легче говорить о Розове, когда я был с ним непосредственно связан. В то время, окончив

один розовский спектакль, я начинал думать о следующем, тоже розовском спектакле. Теперь я, к сожалению, розовские пьесы ставлю редко и не «варю» в его драматургии. Тем не менее что-то сильно врезалось в память и навсегда осталось в душе.

Это прежде всего характер самого Розова, каким он был в период своей самой тесной дружбы с Центральным детским театром. Я не преувеличу, если скажу о его, если можно употребить такое сочетание слов, легкой мудрости. Вот именно — легкой. Потому что мудрость, вероятно, бывает всякая. А в нем было какое-то спокойное равновесие. И я очень любил с ним разговаривать. Потому что и тебе передавалось это равновесие. А при нашей нервной работе это просто необходимо.

После разговоров с ним я уходил с ясной головой и точно знал, что мне надо делать завтра на репетиции. В первое время я обсуждал с ним почти каждую сцену и почти каждый поворот характера. Говорят, что Розов когда-то не состоялся как режиссер. Возможно, это так, потому что режиссер должен обладать особыми качествами: он должен уметь организовать спектакль, слепить то, что задумал. Розов такими способностями, вероятно, не обладал. Он не мыслил как режиссер-постановщик. Но когда в домашней обстановке, один на один, он намекал на трактовку той или иной своей сцены, для меня это всегда было исключительно интересно. Он помогал мыслить нештампованно. Он подсказывал такие повадки своим действующим лицам, которые сразу сбивали надуманное театральное решение. Кроме того, он делал это так просто, что во мне не возникало никакого режиссерского самолюбия. Мы как бы вместе шутили по поводу сцены, а выходило нечто серьезное. Кстати, Розов очень остроумный человек. Только его остроумие тоже особое — не то громкое острословие, которое бывает у людей, рассчитывающих на далеко сидящего собеседника. Розов острит тихо, как бы

себе под нос, как бы для самого себя. Если ты захочешь услышать — услышишь и поймешь, что это очень смешно. Одним словом, я его очень любил, и мне всегда доставляло радость обсуждать с ним что-либо.

В Центральном детском театре вокруг зала идет узкое полукруглое фойе. Когда выходила очередная премьера, мы с Розовым в дичайшем волнении ходили взад и вперед по этому фойе, но не вместе, а то сходясь, то расходясь в разные концы этого полукруга. В сотый раз встречаясь, мы фыркали и бежали в какую-нибудь комнату, где была радиотрансляция со сцены, и всё ждали, будет ли предполагаемая реакция на ту или иную сцену. Как жаль, что в последнее время мы волнуемся поодиночке!

Впрочем, Розов, конечно, имеет и недостатки. Среди них его манера морализировать, как в пьесах, так и в жизни. Тогда он напоминает мне какого-то скучного учителя или, скажу в шутку, пастора. Тогда злишься на него. Хотя морализирует он, по-моему, в верном направлении.

С какой замечательной компанией актеров мне удалось познакомиться благодаря Розову! По правде сказать, сначала это было довольно мучительное знакомство, ибо меня довольно долго «не принимали». Я был, что называется, «не той школы».

Дело в том, что вы можете считать себя самым рьяным приверженцем Станиславского, но другие ярые приверженцы все равно будут считать вас «вне круга». Так уж повелось. Впрочем, все эти разногласия, конечно, чепуха, потому что искусство не может жить на одной идилии. Наши споры рождали какую-то искру, и это было главное.

На «Добром часе» я спорил с О. Ефремовым, В. Заливиным, М. Нейманом буквально с утра до вечера. Иногда мне казалось, что я не выдержу. Но я был молод и здоров,

как боксер на ринге. Я никогда потом с такой тщательностью не прорабатывал каждый кусочек пьесы. По сотне раз, во всех углах театра мы с Заливиным проверяли все психологические изгибы его роли. Хотелось сделать спектакль физически абсолютно свободный, раскованный, без мизансценической элементарщины. Хотелось сделать спектакль в новой манере сценического общения, чуждый прямолинейному диалогу. Впоследствии я, возможно, во многих случаях перебарщивал в подобной «раскованной» манере. Тогда же, мне кажется, была найдена счастливая мера.

На долгие годы я сдружился с Л. Чернышевой, В. Сперантовой, В. Заливиным, М. Нейманом, Е. Перовым, И. Вороновым, Т. Надеждиной и многими другими. И каждую новую, следующую розовскую пьесу мы опять делали все вместе.

А какая прекрасная, большая сцена в Центральном детском театре и какой прекрасный зрительный зал! Как удобно сидеть в этом зале и как все видно! И как удобно по этой сцене ходить, садиться, бегать! А потом, после спектакля, как приятно было с Розовым обсуждать наши дальнейшие планы...

Последней работой моей с Розовым в ЦДТ был спектакль «Перед ужином». Как ни странно, я почти не помню его. Мне кажется даже, что не я его ставил. Может быть, потому, что эта пьеса Розова была слабее других его пьес, а может, потому, что делал я этот спектакль как бы на отходах других своих постановок.

У Розова бывают неудачные ремарки. Они такие обыденные, что кажется: если оформление сделать так, как описано в ремарке, то это будет скучнейший бытовой театр. Я помню, что мы очень долго ломали себе голову, как сделать квартиру Неделиных в пьесе «Перед ужином».

Теперь мне кажется, что оформление получилось картонно-модерновым. И действующие лица тоже не имели настоящей плоти. Розов, наверное, как бы исчерпав свой прежний период, мучительно искал чего-то другого взамен своих мальчиков и их, уже знакомых, родителей. Но пока не находил.

Только в пьесе «В день свадьбы» он снова оказался мощным. Но этот мой спектакль уже не имел отношения к Детскому театру.

И «Неравный бой» тоже был переходной работой. Действительно, можно было бы, пожалуй, согласиться с той артисткой, которая возмущалась на обсуждении — Розов был уже не прежним Розовым. Но еще не стал тем, кем ему предстояло стать.

Но «Неравный бой» я все же помню лучше и отчетливей. Помню — какой-то намек на район барачков, а вокруг — ограда из металлической вырубки. И чья-то вынесенная на улицы железная кровать, на которой валялся злобный боров — дядька героя пьесы. А на первом плане — две тоненькие фигурки паренька и девушки. Они были влюблены друг в друга, но отчего-то им приходилось эту любовь прятать. Должен сказать, что эта драматическая ситуация в пьесе не слишком хорошо мотивирована, хотя отблеск каких-то серьезных вопросов все же и здесь вызывал волнение.

А вот «В добрый час!» или «В поисках радости» я помню от начала до конца, как будто со времени их первой постановки прошел лишь месяц.

«В поисках радости», что называется, антимещанская пьеса. Омещанившиеся родственники живут покупкой мебели (тогда этот вопрос был удивительно злободневен). Кто-то стоял в очереди за сервантом, в квартире нельзя было дышать от мебели. Молодой научный работник откладывал свою заветную работу и занимался примитивным зарабатыванием денег — в угоду своей молоденькой

жене, которая была написана Розовым как некий новый вариант Наташи из «Трех сестер».

Однако, как я уже говорил, Розов будто смешивал две краски в тех первых своих пьесах — одну темную, другую воздушную, что ли, легкую. Потому нельзя было, мне казалось, делать просто «антимещанский» бытовой спектакль. Нужно было придумать какой-то более подвижный жанр, в котором все должно быть и легче и драматичнее, чем в бытовой психологической пьесе. Многие потом отмечали, что у нас поведение актеров на сцене часто казалось легкомысленным, будто не было привычного «общения» и «быта». А смысл доходил и правда была. Часто актеры, подавая текст, совершенно не знают, что делать на сцене. У нас же «внутри» текста завязывалась некая безудержная игра, и она как бы легким дыханием наполняла и поднимала сам текст.

Потом пьесе «В поисках радости» ставили во многих театрах страны, но наш спектакль, мне кажется, отличался чисто розовским сочетанием драматизма и «легкого дыхания».

Однако я сделал в разговоре о Розове какой-то круг и снова возвращаюсь к началу. Стало быть, пора заканчивать.

Известный литовский режиссер Мильтинис однажды в дни юбилея своего театра восстановил свой спектакль двадцатилетней давности. Декорации его были традиционно трафаретны. В ответ на улыбки по поводу такого изображения избы или опушки леса Мильтинис, шуточно оправдываясь, вспоминал о тогдашних негласных правилах. Тогда могли сказать: у вас не реалистическая декорация — возле печки должна стоять метла, а ее нет Будьте любезны, поставьте метлу, пожалуйста!

И это после того, что делали Вахтангов, Мейерхольд и Таиров!

Потом время печки и метлы возле печки миновало. Но многое надо было разрабатывать заново. Без долгого дождя почва, как известно, засыхает.

Наш наивный реализм во внешнем оформлении был часто подобен кокону.

Но однажды из кокона вдруг вылетает бабочка и видит лес, и траву, и солнце, причем видит все это, то взлетая вверх, то падая вниз, то устраиваясь на самой верхней веточке дерева.

Впервые, мне кажется, я немножко почувствовал себя бабочкой, когда с художником Б. Кноблоком мы придумывали оформление к спектаклю «Друг мой Колька!».

Подобно Ирине из «Трех сестер», я мог бы сказать тогда: у меня такое ощущение, будто вдруг выросли крылья.

Вначале Кноблок нарисовал кирпичную стенку и много старых сваленных в кучу парт — это должно было изображать задний двор школы. Так изображали всегда и еще сто лет так будут изображать школьный двор. Дальше простого иллюстрирования наша фантазия не шла. Задний двор школы — значит, так оно и должно быть. А пионерская комната означает не что иное, как пионерскую комнату. Точка. А чтобы поменять одно оформление на другое, закрывается занавес и в зал дают половину света. Чуть-чуть надо подождать, зато следующая реалистическая картина идет в совершенно иной реалистической обстановке. Восемь рабочих яростно работают пять минут и идут курить.

Но затем художник принес какую-то непонятную бумажку. На ней был акварелью нарисован желтый круг, и посреди этого круга — такое деревянное сооружение в виде буквы «П», я не знаю, как оно называется. На нем укрепляют кольца, круглую гладкую палку и толстую

веревку с узлом внизу для всевозможных спортивных упражнений. Если такая штукавина есть во дворе, то всегда она облеплена детьми, как обезьянами.

Итак, вместо школьных стен, окон, старых парт и прочей чепухи надо было на полу сцены натянуть желтый холщовый круг и поставить на этот круг такое вот симпатичное спортивное сооружение.

На авансцене поставили низенькую длиннющую скамейку, которая называется шведской. Все выкрасили в веселый майский цвет, и вышла скорее спортивная площадка, чем задний двор школы, хотя в новых школах бывают теперь такие дворы. Но нам уже было наплевать, что не в каждой школе такие дворы; мы уже *летели*, и мир нам казался гораздо прекраснее, чем он, может быть, есть на самом деле.

Хотя мы не забывали, что спектакль наш тем не менее будет правдивым и острым.

Мы рассчитывали, что все будет происходить вот в такой несколько вымышленной спортивной обстановке и будет не просто спектаклем, а увлекательной детской игрой, которая, впрочем, должна быть интересной не только детям, но и взрослым.

Молоденькие студийцы-актеры, участвовавшие в этом спектакле, по счастью, могли лазать по всем этим штукавинам так же хорошо, как дети. Они разговаривали, балансируя, прыгая, залезая куда-то наверх и спускаясь вниз.

При этом они были правдивы почти как дети и, как настоящие взрослые, понимали тот смысловой заряд, который нам был важен в пьесе.

С тех пор я ни разу не могу вернуться к обыкновенной сценической коробке, она мне кажется клеткой. Впрочем, быть может, когда-нибудь с не меньшим увлечением я стану описывать какую-нибудь уютную сценическую квартиру. Неизвестно, какой вольт выкинет с нами беспрерывно видоизменяющееся время.

...Но пока что — это гримерная Мольера. А если хотите, это и собор — вот орган, вот распятие. Хотите — это вся сцена театра «Пале-рояль», на которой сейчас будет выступать Мольер, впрочем, это не только сцена, это еще и костюмерная его театра. Эта кровать — не только его кровать, но и трон короля, но и исповедальня архиепископа. И, наконец, если хотите, этот хаос есть вообще вся несчастная и запутанная Мольерова жизнь.

Я повторяю актерам все время: «мясорубка». Его «прокрутили». Постепенно писатель становится небритым и страшным...

На сцене масса хлама, смесь балагана и церкви. Если бы спросили: в чем там дело? Что все это значит? — я бы ответил: *театр!*

...А в фойе мы хотели повесить два автопортрета Ван Гога, молодого, в заливчатой шляпе, и старого — с забинтованным ухом, в сумасшедшем доме.

Мне пришлось работать в разных театрах. В Центральном детском я работал со Сперантовой, Вороновым, Нейманом, Чернышевой, Перовым. В Театре Ленинского комсомола — с Гиацинтовой, Соловьевым, Вовси. В Театре имени Моссовета — с Раневской и Плятом. На Малой Бронной — с Тениным.

Я горжусь этим списком. Конечно, можно было бы написать что-нибудь теоретическое по этому поводу. Мол, старшее поколение актеров отличается от младшего тем-то и тем-то. Или что такие-то принципы актерской игры характерны для старшего поколения. Но я не знаю особых принципов у «стариков». Дуров, конечно, отличается от Плятта, но это не потому, что один относится к младшему поколению, а другой — к старшему. А просто потому, что у них разные школы.

Ноги у Раневской другая школа, чем у Плятта, и другая актерская манера. Так что на этот счет не хочется теоретизировать, а просто хочется сказать: как хорошо, когда в театре есть хорошие «старики»!

Без них ведь, с одними молодыми, ничего не сделаешь. Но среди «стариков» есть такие неповоротливые, кичливые — и не потому, что много ракушек налипло, много привычек, штампов, а потому, что много гонору, часто необоснованного.

Но те, про кого я сказал, удивительно свободны от всей этой ерунды. Они полны и богаты, и совершенно не стыдно чувствовать при них себя учеником, хоть ты и режиссер.

Я приходил к своим молодым и рассказывал о том, как репетирует Раневская, какая у нее тетрадка с ролью, вся исчерканная красным карандашом, и какая ответственность перед репетицией. Она знает: выйдет спектакль — и все пойдут смотреть Раневскую, и она не должна разочаровать, потому что это очень стыдно, когда ты разочаровываешь.

У некоторых молодых, если на то пошло, нет этого чувства. Возможно, они еще не верят в серьезность своей репутации и потому не боятся ее потерять.

Правда, и они начинают беспокоиться, когда дело подходит к прогонам, но вначале они занимаются бог знает чем, глаза у них отсутствующие, тетрадки никакой нет и вообще ничего нет. Эти молодые люди, часто даже очень талантливые, никогда не станут такими артистами, как Раневская.

Хотя, конечно, я знаю и других молодых, которые на моих глазах за десять лет стали мастерами своего дела, а пройдет каких-нибудь двадцать лет, и они станут такой же гордостью нашего театра, как Сперантова, Плятт или Тенин.

Но я, кажется, сказал, что не собираюсь вдаваться ни в какие сравнения.

...Плятт на репетицию всегда приходил с большим портфелем. И пока шла другая сцена, он вынимал какой-то листок и что-то учил. Я был убежден, что это «что-то» не относится к моей репетиции. Вероятно, он учил текст предстоящей радиопередачи. Я был готов рассердиться, если бы не видел, что к моей репетиции он подготовлен в совершенстве. Не знаю, может быть, в свою очередь, он готовился к ней где-то на киносъемке. Какое, в конце концов, мне дело!

И вот еще удивительное свойство. У таких, как Плятт или Тенин, совершенно нет актерского самолюбия в плохом смысле этого слова. Но есть замечательная деловитость.

Впрочем, и у некоторых молодых есть это качество. Однажды, например, я репетировал с Табаковым. Он проskalзывал в уже закрывающуюся дверь секунда в секунду, когда начиналась репетиция. Лицо было плохо вымыто после киногрима. Тем не менее глупо было сердиться, ибо через десять минут выяснялось, что к репетиции он подготовлен лучше других, «совершенно свободных».

Однако я снова вернусь к «старикам».

Гиацинтова в нашей шумной компании молодых людей была той артисткой, которую уважали все. И не только за прошлое: Я вспоминаю хотя бы наши художественные советы и наши читки новых пьес. Читается, например, пьеса какого-нибудь «мовиста», по выражению В. Катаева. Я мельком, во время читки, смотрю на Софью Владимировну. У нее от гнева блестят глаза. Современный жаргон чужд этой женщине, удивительно интеллигентной и даже «старомодной» в чем-то. И ее действительно раздражают все эти модные словечки, модные ситуации и прочее. Тем не менее по ходу пьесы она замечала абсолютно все, и я знал и все знали, что, когда чтение закончится, она скажет слова наиболее ценные из всех, что будут тут, на худсо-

вете, произнесены. Мы всегда удивлялись ее способности к объективному и спокойному анализу. Ни тени самолюбивой вздорности, ни капли пустословия, какое обычно царит в половине выступления других членов худсовета. Как приятно было зайти в ее примерную и просто посидеть...

Я уверен, что в театрах, где уважают своих «стариков», дела идут лучше, но «старики» при этом должны быть похожи на Гиацинтову, потому что молодых, хотя они и разные, тоже не проведешь!

У некоторых актеров есть особенность: когда они заканчивают репетировать свой кусок, то исчезают не только со сцены, но и вообще из-за кулис. И горе тебе, если ты тут же надумал повторить. Иванова уже нет и в помине. Его нет ни в буфете, ни в дирекции — нет нигде. Ему кричат, его зовут, звонят по телефону — нет и нет. В таких случаях я всегда вспоминаю Владимира Романовича Соловьева, который имел обыкновение все четыре часа сидеть в кулисе, хотя занят был пять минут в конце картины. Он даже завтрак предпочитал в кулисе: разворачивал какой-то пакетик, вынимал крутое яйцо или бутерброд. И при этом не переставал следить за происходящим на сцене. Там репетировалась пьеса Розова «В день свадьбы». И когда у Дмитриевой что-то получалось, Соловьев в кулисе плакал.

Я часто думаю, что если бы спросить у некоторых актеров, получается спектакль или нет, они бы не ответили, так как, кроме своего выхода, своей сцены, они ничего не видят и не знают.

И еще Соловьев «смешил» нас своей любовью к порядку. Он поднимал на сцене случайно оброненный гвоздь или перетаскивал тяжелый колокол, если видел, что тот стоит не на месте. Ребята иногда шутили над ним: переставляли этот колокол куда-то подальше и смотрели, как Соловьев тащит его обратно. А когда я от нетерпения выскакивал на сцену, чтобы ускорить перестановку то

Соловьев подхватывал стол, за который я брался, и мы оба несли его за кулису.

Теперь, хватаясь за какой-нибудь стол, я с грустью думаю, что Соловьева нет, а другие почему-то не помогают. Наверное, стесняются... Но я опять зачем-то «противопоставляю» одних другим. Видимо, сам постепенно перехожу в разряд немолодых.

...Спектакль «В добрый час!» Розова во многом держался на Неймане и Чернышевой. В спектакле Чернышева была подвижной, смешливой, деятельной, даже суетливой. Однако не пропускала ни одного печального, ни одного драматического момента. А часто умела быть и смешной и драматичной в одно и то же мгновение. Она была такая жизнерадостная и здоровая, а умерла от страшной болезни. Она была не так уж молода, но всегда находилась среди мальчишек и девчонок нашей студии.

О, это не всякий может себе позволить...

И еще — она была очень доброй.

Между прочим, это качество немало определяет в творчестве.

Чернышева почти всю жизнь играла мальчишек. Она была крепкая, коренастая. Голос у нее был хрипловатый (когда я слушаю Эдит Пиаф, то всегда представляю себе Чернышеву). Потом молодость ушла, мальчишек стали играть другие, а она частенько сидела без дела. Когда в таком возрасте у актеров простой, они нередко начинают опускаться. Я понял это, когда впервые увидел Чернышеву в старомодном, мужского покроя костюме: сидит какая-то тусклая и курит. А после внезапных новых успехов — помолодела, стала носить красивые модные платья.

Вот такая у меня получилась «статья» об актерах старшего поколения, «статья», в которой нет никакого теорети-

ческого смысла. Просто мне хотелось сказать о них что-нибудь ласковое.

Дорогой Виктор Сергеевич! (Мысленно я произношу речь на вечере Розова.)

Более десяти лет мы ставим ваши пьесы.

Я просто не представляю себе, что было бы, если бы вы этих пьес не написали, не представляю, чем бы мы заполнили брешь, если бы не было «Ее друзей», «Страницы жизни», «В добрый час!», «В поисках радости», «Неравного боя», «Перед ужином»?

Чем бы мы заполнили то место, которое занял один только «Добрый час»?

Эта пьеса вызвала тогда почти единодушное внимание.

Даже трудно сейчас поверить, что это было на самом деле. Казалось, мы продавали билеты детям, но больше ста спектаклей к нам приходили одни взрослые. Откуда только они доставали билеты?

На десятый или пятнадцатый спектакль пришел Погодин. В антракте за кулисы прибежала билетерша и сказала, что Погодин пошел в литчасть и что он плачет.

А через неделю появилась в «Литературной газете» его замечательная статья о вашей пьесе. Я вспоминаю об этом потому, что статья эта имела большое значение для всех нас. Она вселила в нас уверенность в собственных силах, бодрость и радость от сознания, что нас понимают.

О, это великая вещь — получить подтверждение, что тебя понимают!

Вы, правда, не можете пожаловаться на отсутствие поддержки критики. Но статья Погодина была особенно заметной. Все эти годы мы искали случая выразить Погодину благодарность за ту статью, но, как говорится, текучка заела.

Больше всего на спектаклях «Доброго часа» я любил сидеть в ложе и смотреть на зрителей. Они сидели вытянувшись и с лицами до того открытыми, что трудно было представить, будто в жизни у них несходные интересы и разные характеры.

Строгая история, вероятно, отведет «Доброму часу» скромное, тихое место, но для своего времени это была безусловно новаторская пьеса. Она просто поражала своей безыскусственностью.

Пьеса «В поисках радости» не имела такого всеобщего успеха, о ней уже спорили. Одни говорили, что герой этой пьесы — мальчишка кристальной чистоты. Другие — что он истерик и испорченная натура, влюбился в двух девочек сразу, порубил саблей мебель и часто произносит слово «дура».

Вы помните — у нас одно время подсчитывали, сколько грубых слов позволит себе автор на протяжении одной страницы. Сейчас я поставил «Женитьбу» Гоголя и теперь знаю, что больше Гоголя этого, вероятно, никто не делал. У Гоголя есть даже такая фраза: «Чтобы тебе пьяный извозчик въехал дышлом в самую глотку!»

Впрочем, мне кажется, что споры вокруг «В поисках радости» не очень захватывали широкую публику. Она, по-моему, хорошо понимала пьесу и сочувствовала ее героям.

Иногда, правда, приходится удивляться тому, как поразному люди относятся к одному и тому же явлению в искусстве.

Когда я смотрел фильм «Летят журавли», снятый по вашей пьесе «Вечно живые», то был просто ошеломлен, а рядом со мной сидели люди, которые, честное слово, ругались.

А один довольно известный критик написал, что нам не нужны такие героини, как Вероника. Он писал примерно так: увольте нас от таких героинь, которые изменяют

своим женихам, а потом в белых платьях выходят встречать их после окончания войны... Дай такому критику, которого сбивает с толку любая художественная сложность, пересказать «Воскресение» или «Анну Каренину», — и от самого Толстого ничего не останется. И как в общем хорошо, что в конечном счете, не эти критики определяют судьбу той или иной пьесы.

Но прошло время, и всем, кажется, стало ясно, что «В добрый час!», «В поисках радости», «Вечно живые» — хорошие пьесы и их автор поступил бы плохо, если бы не написал этих пьес.

Вероятно, Виктор Сергеевич, не многие из ваших читателей и зрителей знают ваши, так сказать, биографические данные.

Вначале вы были плохим артистом. Потом довольно средним режиссером. Затем вы написали пьесу «Ее друзья», милую, но сентиментальную. Никто и не ждал тогда от вас никаких откровений.

И вдруг — «Страница жизни», «В добрый час!», «Вечно живые», «В поисках радости», «Неравный бой»!

Вы стали одним из самых любимых авторов. Вам начали подражать другие писатели. Вы стали чуть ли не главой целого художественного направления.

О том, о чем начали писать вы, стали писать многие. Темы вашего Андрея и вашего Олега, перефразированные множество раз, стали даже надоедать.

Потом все заметили, что и вы сами несколько исчерпали свою тему, ищете новых сюжетов, пробуете новую стилистику.

Конечно, с вашей стороны было бы гораздо более благоразумным написать вначале совсем плохую пьесу, потом несколько лучше, потом еще лучше, хорошую, почти прекрасную и, наконец, самую прекрасную.

А вы как-то нерасчетливо вылились, выплеснулись в

вышеуказанных пьесах, да и другие как-то уж слишком навалились на вашу тему, и теперь вам приходится туго.

В вашей пьесе «Перед ужином» есть замечательная сцена между Иваном и Ирой. Я не знаю сегодня другого мастера в драматургии, который смог бы с таким блеском написать диалог между двумя молодыми людьми. И по форме и по существу. И все-таки — это уже было. Зрители, мне кажется, всегда распознают, что уже было и чего еще никогда не было.

Даже тот зритель, который не видел ни одной вашей пьесы и ни одной пьесы, подобной вашим, все равно каким-то непонятным чувством улавливает, было это уже или не было. И в зависимости от этого включается полностью или на $\frac{9}{10}$.

Впрочем, есть люди, которые лучше воспринимают как раз то, что неоднократно было, что им знакомо, уже стало привычным, и хуже — то, что возникло впервые и ставит в тупик своей новизной.

Были такие люди и при появлении «Доброго часа». Их пугало, что герой говорил все время, что он тоскует, их пугала его дерзость, его внешняя противоречивость, непоследовательность.

Их, любящих, может быть, иной вид литературы, раздражало, что этого, с их точки зрения, баловника и пустобреха автор считал героем своего произведения.

А общественный конфликт пьесы «В поисках радости» казался им недостаточно содержательным только потому, что не нес знакомый примет тех пьес, в которых, как они считали, он построен образцово.

Поэтому они даже не замечали, что эта пьеса была самой настоящей войной против мещанства. А говорили, напротив, будто она сама есть мещанство.

Их раздражали стоящие на сцене кровати и шкафы, их раздражали семейные разговоры, за тонкой прелестью которых они не чувствовали большой темы.

Однако, как я уже сказал, вы теперь уже не совсем тот, что раньше. Вы ищете каких-то новых путей, каких-то более жестких, открыто гражданственных сюжетов.

Одни это горячо приветствуют. Другие тоскуют по прежнему милому их сердцу Розову. Когда вышел «Неравный бой», одна наша актриса, краснея от негодования, отвергла этот «ужасный барак», где теперь решили поселиться розовские герои. Ее выводил из себя хрякоподобный Роман, заслонивший милейших мальчишек.

Одни радуются тому, что в «Перед ужином» вы заговорили почти как публицист, других это выводит из себя.

Что же касается меня, то я понимаю ваше желание найти новое и готов терпеливо и добросовестно ждать, пока вы его найдете.

Вы сейчас как бы просто называете в своих новых пьесах ту сумму вопросов, которая останавливает ваше внимание. Вы предлагаете нам эти новые названия. А затем, вероятно, вы напишете пьесу, в которой одно из этих новых названий, один из этих новых вопросов будет художественно исследован, как художественно исследовали вы в свое время ваших мальчишек.

Я говорил выше, что мы с вами так по-настоящему и не выразили Погодину нашу признательность за ту статью о «Добром часе». Вам же я, кажется, неоднократно высказывал свою признательность за то, что в течение десяти лет имел возможность ставить ваши пьесы.

Для меня и для многих актеров они стали настоящей школой.

Олег Ефремов играл в четырех ваших пьесах. Л. Чернышева и В. Сперантова благодаря вашим пьесам стали известны не только как уникальные трагисты, но и как замечательные «взрослые» драматические актрисы. Вероятно, многие помнят Е. Перова — Лапшина, в спектакле «В поисках радости», И. Воронова — Романа из

«Неравного боя», М. Неймана — отца и В. Заливина — сына из «Доброго часа».

Что же касается меня, то без ваших пьес я был бы, вероятно, похож на кактус, который оставили от окна. У меня есть такой кактус — он съезжился, а его иголки стали желтые. Мои же иголки сейчас, уверяю вас, совершенно зеленые.

Все это я хотел сказать Розову еще в те времена, когда мы работали в Детском театре.

Я репетировал «Ромео и Джульетту» в общей сложности более десяти лет.

За десять лет, пожалуй, можно неплохо разобраться в пьесе.

Между тем кругом ведь тоже не спали. Вышло за это время несколько спектаклей. И, наконец, появился итальянский фильм.

Десять лет назад мы хотели взять с первого курса студии Детского театра совсем молодых ребят (а там они бывают всегда особенно молоденькими) и поставить с ними «Ромео и Джульетту». Мы хотели посоперничать с вышедшим тогда фильмом «Вестсайдская история». Почему, думали мы, с таким успехом может идти переделка Шекспира и с такой вялостью часто ставится сама эта шекспировская пьеса. Тем более досадно было увидеть в итальянской картине юные лица Джульетты и Ромео. Досадно потому, что это сделали не мы. Но время опять-таки не стоит на месте, и вот мне показалось, что одной этой молодости уже совсем недостаточно (может быть — я сам старею?). Тогда одна стремительная живость могла, по нашему мнению, перевернуть представление об этой пьесе. Потом стремительной живости уже было мало. Не знаю, как сказать, но хотелось чего-то более серьезного.

...Вы помните, если, конечно, видели итальянский фильм «Ромео и Джульетта», как там сделано первое появление Ромео? Кончилась драка, предшествующая его появлению, заиграла тихая музыка, и сверху по узенькой улочке стал спускаться молоденький и хорошенький паренек. Он симпатично уселся на каменный парапет, которым в маленьких итальянских городах окаймляют повороты дорог. Он по-мальчишески и в то же время как-то элегантно забросил ногу на ногу. Он в милом, мечтательном настроении, какое бывает у мальчишек, когда им пришла пора влюбляться. Дальнейшая его большая сцена с Бенволио, которая у Шекспира занимает несколько страниц, тут полностью выброшена — во-первых, потому, что в кино нужно что-то выбрасывать, чтобы не делать фильм длинным и нудным, а во-вторых, потому, что первое появление Ромео тут, видимо, и нужно только для того, чтобы заявить как-то этого милого парнишку. Заявить, что он молоденький и милый. Что с дракой он не имеет ничего общего, что, напротив, он настроен лирически и весь приготовлен для встречи с Джульеттой. Так, кажется, и в «Вестсайдской истории» ведет себя молодой герой. Он поет что-то о предчувствии любви, когда его друзья приходят к нему, чтобы вытащить его на драку. Современная переделка «Ромео и Джульетты», «Вестсайдская история» — замечательное произведение, но оно замечательно совсем не своей сложностью, а чем-то совершенно иным, о чем сейчас не хочется говорить. Однако сам Шекспир не так прост, как кажется по «Вестсайдской истории».

Во-первых, драка слуг до выхода Ромео и сам его выход сделаны Шекспиром не только по принципу контраста. Здесь, мол, дерутся подонки, а вышел молодой человек, что называется, лирически настроенный. Может быть, он и лирический, только в последнее время что-то с ним происходит непонятное. Он стал замкнутым, его трудно вызвать на разговор. Он бродит часами где-то

вдали от дома и возвращается мрачным. Он запирается в комнате, закрывает ставни, превращая день в ночь, и в слезах бросается на кровать. Все это, разумеется, не режиссерская выдумка, а шекспировский текст.

Отец говорит, что хотел бы понять своего сына, но не может его понять.

Вряд ли отцу так сложно было бы разгадать в сыне простую готовность любить. Отца бесконечно беспокоит мрак, который он в Ромео учуял. Он не участвует в драках и поножовщине, но, может быть, в душе его еще что-то более страшное? Отцам иногда свойственно терять связь со своими ребятами, и потому он обращается к сверстнику Ромео, к его двоюродному брату Бенволио — может быть, тот что-либо сумеет выяснить. Он обращается к нему сразу после драки, несмотря на то, что его только что сильно выругал герцог. Кажется, не самый лучший момент, чтобы разбираться со своим племянником в состоянии сына. Но отец как-то, видимо, связывает одно с другим, и, возможно, он прав.

Ромео, как обычно, возвращается мрачным и замкнутым. Не только отец не расшевелит его, но и братец. И вот начинается этот поединок, эта первая сцена в пьесе, в которой участвует Ромео.

Он вышел, но тут на улице находится родственник, которого не хочется видеть и с которым не хочется разговаривать. (Возможно, именно поэтому Бенволио не стоит так открыто, с готовыми вопросами в глазах, встречать Ромео. Лучше ему каким-то окольным способом подойти к необходимому разговору.)

А Ромео еще, кроме Бенволио, видит и удаляющегося отца с матерью. Понятное дело — сейчас будут выяснять, что с ним и отчего он мрачен. Хотел свернуть в сторону и вообще не входить сюда, но в последнюю секунду все же вошел, резко сел с краю, опустив голову в колени, застыл,

как камень или тумба, мол, все равно ничего рассказывать не стану, спрашивайте, не спрашивайте.

В театре бывают интересными самые разнообразные вещи, но есть сцены, в которых весь интерес лежит в столкновении двух людей. И мы должны следить за исходом этого столкновения с замиранием сердца. Один сидит закрытый и замкнутый, как коробочка. Другой же боится быть неосторожным, чтобы их беседа не сорвалась. Но вот, слово за словом, разговор завязывается, и мы, хотя и знаем сюжет пьесы, все равно с интересом поглядываем, что из этого разговора получится. Да и так ли мы уж знаем этот сюжет? Разве мы знаем, насколько тонок в общении со своим двоюродным братом будет Бенволио? Мы ведь знаем, пожалуй, о нем только самые общие вещи. Но мы не знаем, как этот разговор начнется и по каким тончайшим изменениям логики он будет развиваться. Мы не знаем, наконец, что у Ромео его мрачная замкнутость соединена намертво с невероятнейшим желанием раскрыться, вылиться, освободиться от какой-то тяжести. От какой? Мы помним, что он в конце концов рассказывает о своей любви к Розалине. Но мы, конечно же, не помним, как он сделает это, что будет скрывать и почему все это будет развиваться именно в такой последовательности. А помнит ли кто-нибудь, что Ромео выливается не в любовных причитаниях по поводу своей Розалины, а в стоне, в вопле ненависти и отчаяния? Может быть, сам Вертер так себя не чувствовал перед самоубийством. Розалина измучила его и истерзала, она холодна и недоступна, она заставляет его думать, что нежность столь же мучительна, как ненависть. Нет, его муки не ребяческий лепет. Эти любовные переживания сделали его непримиримым, неверящим. В нем клокочет какая-то безнадежная ярость. И то, что в нем происходит, не менее серьезно, чем предыдущая драка. Это звенья одной цепи, это все тот же мир холодного и надменного зла. Ромео полон бессильной ярости против этого зла,

он чувствует себя обреченным. «Ты не смеешься?» — спрашивает Ромео Бенволио после гневного своего монолога. Бенволио молчит, а потом серьезно отвечает: «Нет, скорее, плачу». Еще бы! Только что эта внезапная и непонятно откуда возникшая драка, теперь это тяжелое психологическое состояние друга. Если в четырнадцать лет становились матерями, то уж в семнадцать лет тем более рассуждали не как дети. «Да ты не спятил?» — спрашивает Бенволио. «Нет, совсем не спятил, — отвечает мальчишка Ромео, — но на цепи, как спятивший с ума, замучен и в смиренной рубашке». Не зря, видно, Ромео так часто играли взрослые актеры. Но потом их толстые животики надоели и захотелось увидеть совсем юных исполнителей. Но как сочетать юность со способностью глубоко переживать, широко мыслить, понимать обстановку, чувствовать противоречия и т. д.?

И молоденькому Бенволио, чтобы не оказаться бесцветным и не затеряться в толпе, тоже нужно уметь соотносить. Не перед каждым столь внезапно и столь откровенно станет раскрываться Ромео. Итак, не спугнуть его, и попытаться все у него выудить, и быть настойчивым и нежным, и чувствовать все переходы и все внезапности, чтобы ничего не упустить и чтобы успеть понять и повести разговор дальше, и настоять, и добиться своего, чтобы завтра оба они и Меркуцио — третий пошли бы на бал и увидели там многих женщин и чтоб померкла наконец эта проклятая Розалина.

Плохо, если слова Ирины о труде останутся наивными словами поэтически настроенной барышни. Тогда их будут воспринимать иронично. К сидящим в зале молодым, да и не очень молодым людям это не будет иметь почти никакого отношения, так как никто из них

не пьет кофе в постели и не встает в двенадцать часов дня.

Между тем нужно проникнуть в эту Ирину тоску о труде. Ирина проснулась — голова болит, и впереди несуразный день. Отец приучил вставать рано. Проснулась и лежит с открытыми глазами.

Да, сегодня в постели кофе не пьют, но и сегодня у людей бывает чувство какой-то неудовлетворенности от не так складывающейся жизни.

И любая артистка, даже если ей не двадцать лет, как Ирине, прекрасно должна понимать подобное состояние. Потому что если такого с ней не бывает, то она не человек, а не только не артистка.

Оставаясь «в рамках» Ирины, нужно переложить что-то на себя, на свой собственный сегодняшний ход мыслей.

И облик тоже должен быть не какой-то отвлеченный, приглаженный, не вообще тургеневско-чеховский, а собственный, живой такой, какой мы сегодня сможем воспринять.

...Проснулась, сидит на кровати, волосы еще не расчесаны, губы кусает, лоб нахмуренный, одеяло смято...

Но сегодня совсем иное настроение. И голова не болит. И будто все ясно. Просто — решила, надо все поменять. Менять все течение своей жизни. Взять и резко изменить что-то. Поступить работать! Например, на телеграф. И ходить, как все, на работу. А потом в конце дня приходиться домой. И не будет этой пустоты, и не будет этого бесконечного пространства дня.

«В жаркую погоду так иногда хочется пить, как мне захотелось работать». Это как бы поэтическая формула совершенно трезвой мысли. Отдала себе отчет и другим рассказала то, что решила. Без театральной лирики, без закидывания рук за голову. Наоборот, трезвая, как никогда, оттого, что что-то стало яснее. А ведь стало ясно то, что нужно работать, а не отдыхать.

А в театрах здесь краски часто бывают «розовые», будто Ирина решила как раз отдохнуть, а не работать.

Лучше быть волом, чем женщиной — это ведь совсем не романтическая и тем более не восторженная реплика, а довольно-таки драматическая. Представьте — *волом* лучше быть, чем праздной женщиной!

И весь акт она задумчивая и странная. Думает так мучительно, что Тузенбаху кажется, что что-то с ней случилось и что нужно ее успокаивать и утешать. Она именинница, и в белом платье, но жизнь представляется ей сорной травой, которая заглушает всю их семью.

Затем она поступает на телеграф. И во втором акте приходит после работы домой. Опушенная, придавленная, нервная. У кого-то умер ребенок, а она нагрубила... Андрей проиграл массу денег... До Москвы еще полгода осталось... Завтра опять на работу... Сил никаких нет, желаний нет. Каша всяких мыслей в голове. Почти весь акт молчит или сумрачно ходит по комнате, где-то вдали от всех, а потом, зажав уши и будто прячась от звуков гармошки, на которой за окном играют ряженные, шепчет: «В Москву, в Москву, в Москву...»

В третьем акте — вышла, будто от кого-то убежала, забралась на тахту с ногами, отгородилась подушкой, забаррикадировалась — все мешают, народу много, ничего не успеть, ни обдумать, ни понять. Всё куда-то мчится, и наваливается, и превращается в какой-то кошмар. И хочется из этого кошмара как-то выскочить, просто-таки выскочить физически. Будто откинула что-то от рук, от головы, метнулась в одну сторону, в другую — не освободиться. И закричала. Ольга ее обхватила и стала удерживать от метаний, от истерики.

А в конце акта — пугает каждый шорох, каждый звук, и черт знает что мерещится за привычным для всех стуком в пол Чебутыкина.

Я всегда пропускал, что в четвертом акте Федотик фотографирует на прощанье именно Ирину и Тузенбаха. *Остающихся*. Именно их.

Такая драматическая будущая супружеская пара. *Фотография обреченных*.

Через полчаса его не будет в живых. Он в черном штатском пальто и шляпе.

А она вроде почти его жена, почти учительница. Какая-то притихшая, послушная, в темном пальто. И все повторяет, как бы уговаривая и успокаивая себя: «Сейчас придет подвода... сейчас придет подвода... вещи уложены... вещи уложены. Да, да, остановлюсь на этом... остановлюсь на этом! Остановлюсь на этом...

Пускай хоть это, и чтобы не сорвалось».

А затем — убили барона.

Разумеется, в «Трех сестрах» нам не хватало интеллигентности.

Манер? Может быть, и манер, но в конце концов не в этом дело. Не хватало, вероятно, содержательности.

Чеховские герои интеллигенты, так сказать, потомственные. Поэзия у них в крови. Мы же схватывали скорее чувства, скорее нервность, чем мысли и поэзию.

Многих сильно раздражала эта наша «дерганость», эта «нервность».

Действительно, когда-то в роли Вершинина выходил Станиславский — величественный, красивый, с седой головой и черными усами, в отлично сшитом мундире. Мало осталось людей, видевших Станиславского, но молва осталась. И не только о внешнем облике, но и о высокой душе, о прекрасной натуре.

И вот перед почтеннейшей публикой появляется наш сугубо современный Волков. Никто не усомнился в искрен-

ности его чувства, в правде его поведения. Однако это был, по мнению многих, совсем *не тот* офицер.

Входило ли у нас в задачу такое, что ли, опрощение, заземление? Отчасти, конечно, входило, ибо что это за искусство, в котором точка зрения остается чисто исторической, чисто музейной? Но многое все же шло не от задачи, а от самой актерской натуры, от ее особенностей, от ее возможностей. И, разумеется, от моих возможностей тоже.

Конечно, тут можно было бы в гораздо большей степени отойти от всего сегодняшнего, чрезвычайно нам знакомого и приблизиться к истории, к самой пьесе, так сказать, в чисто историческом ее виде. Но этот стык своего собственного и всеобщего, того, что уже отстоялось и стало классическим, объективным, — всегда особенно сложен.

Перешагнешь немножечко через черту — и искусство твое окажется, может быть, и правильным, но бездыханным. Другая же крайность, в которую, вероятно, окунулись и мы, — это когда есть дыхание, но нет достаточной объективности.

И я вообще-то понимаю раздражение некоторых людей недостаточной нашей объективностью, нашей неспособностью достичь объема.

Объем, полнокровие, объективность при ясной цели — это, конечно, идеал, но к нему ужасно трудно пробиться.

Для этого нужно ставить и ставить большие и сложные пьесы, в которых, например, как у Чехова, такие противоположные чувства, как вера и отчаяние, уживаются рядом, и попробуйте сразу, без соответствующей подготовки схватить этот удивительный синтез. И вот вместо глубокой тоски, в которой столько же надежды, сколько и горечи, приходит простая нервозность или даже истеричность. Одно есть результат лишь обостренного восприятия, дру-

гое — следствие основательности и глубины самой индивидуальности. Обостренная восприимчивость бедной природы и есть лишь нервозность.

Но как воспитать в себе и актерах эту устойчивость внутреннего благородства, эту широту взгляда? И как связать эту устойчивость с бесконечной остротой и обнаженностью реакций?

Сколько ни задавай себе таких вопросов, ничего на них не ответишь, пока не возьмешь, допустим, «Вишневый сад» и не попробуешь еще раз обжечься.

Все заботятся о Фирсе, все его жалеют, только и слышно — а Фирса не забыли отвезти в больницу? В конце концов все уезжают, а Фирс забыт. Ну, это как будто бы по вине плохого человека — Яши. А вот другой пример. Лопахин хочет взять в жены Варю и не когда-нибудь, а сейчас ей об этом хочет объявить. Зовут Варю, оставляют их вдвоем. Но ничего не получается, даже слова об этом друг другу не сказали.

В самый разгар, кажется, необходимых разговоров бесконечно врываются какие-то отвлекающие мелочи. И все внимание в конце концов уходит на эти мелочи. Даже у очень близких людей, кажется, нет никакого желания объединяться, хотя бы на мгновение, для решения важного вопроса. Нет желания, или нет умения, или нет возможности. Все происходит, с одной стороны, как бы закономерно, но в то же время как-то случайно. И никто не может ничего предотвратить или остановить. Пищик все время одалживает деньги у людей, которые сами сидят без денег. Затем, внезапно, он разбогател, у него радость, но в это время Раневская уже уезжает, ибо сада нет, сад продан за долги. Пищик может только беспомощно побряхтеть, да и то наспех, так как куда-то спешит. Отсутствие логики во всем. Несобранность какая-то перед лицом беды. Рассеян-

ность. Разной. Кто в лес, кто по дрова. Никто ни с кем не может сговориться, и часто как бы по совершенно непонятным причинам. Беда, да и только. Но притом все происходящее достаточно смешно или, во всяком случае, забавно.

Удивительная стилистика.

Очень интересно было работать с О. Ефремовым, хотя всегда приходилось скандалить. Как многие талантливые люди, он с трудом принимает чужие творческие предложения.

Во время постановки пьесы «В добрый час!» в Центральном детском театре мы иногда спорили все четыре репетиционных часа.

Остальные актеры, так и не начав репетировать, уходили домой, а когда возвращались вечером на спектакль, заставляли нас стоящими в той же позе и продолжающими спор.

Успех «Доброго часа» на долгие месяцы был для меня омрачен осадком от этих бесконечных споров. Но это были не пустые, а *настоящие* споры. Сейчас я иногда даже скучаю без них.

Ефремов был и остался для меня одним из лучших современных актеров, понимающих толк в гражданственном и действенном искусстве. Вот почему пятнадцать лет назад я с радостью согласился поставить спектакль в театре, который организовывался тогда под его руководством.

Мы все больше всего на свете любим МХАТ. И никто, вероятно, больше, чем мы, не критиковал тогдашнее состояние Художественного театра.

Мы стали работать в искусстве, как нам казалось, из любви к МХАТ и в протесте против него, каким он был в годы возникновения «Современника».

Пьеса Эдуардо Де Филиппо «Никто» была столь же

остропсихологическая, сколь и не мхатовская в шаблонном понимании этого слова.

Это была возможность для сочетания мхатовского психологизма с острой современной театральностью. А по существу, это была возможность присоединить свою боль за так называемого маленького человека к общей боли мирового искусства.

Главную роль, конечно, должен был играть Ефремов. Он был, на мой взгляд, лучшим актером «Современника».

И вот мы начали наши скандалы. Вначале это были скандалы при распределении ролей. Ефремов должен был играть вора — Винченце Де Преторе, а девушку, которую он любит, должна была играть Толмачева. Но тут мы долго не могли сговориться. Мы репетировали по меньшей мере с тремя актрисами, и только после того как были одинаково убиты очередной неудачной репетицией, послали за Толмачевой. Не знаю, как сейчас, а десять лет назад она вносила в каждую репетицию тот прекрасный нерв, который всегда передавался мне и заставлял меня быть на высоте.

Я познакомился также с Евстигнеевым и Квашой. До сих пор меня восхищает в этих актерах удивительная внутренняя пружинность. Когда только стоишь на репетициях рядом с кем-нибудь из них, тебе передается их энергия, их творческая воля. И ужасно хочется работать. Мы скандалили с ними и с Ефремовым по многим вопросам, по каждой сцене, по каждому образу. К тому же Ефремов был не только актером, но и руководителем театра, и мне приходилось нелегко.

Мы часто брали друг друга на измор. Вначале я излагал свою точку зрения, затем Ефремов ее оспаривал. Я выжидал, пока он измочалится до предела, и продолжал отстаивать свою позицию. Он отдыхал, пока кричал и бесновался я, а затем наваливался в свою очередь.

И все же я и сейчас согласился бы с ним работать. Я бы ему показал!

Однажды к нам на репетицию пришел Эдуардо Де Филиппо. Он приехал в это время в СССР, и кому-то удалось затащить его в «Современник». Правда, он опоздал часа на два, и мы как проклятые сидели и ждали его. Затем внезапно дверь распахнулась, и влетело несколько фотокорреспондентов, на ходу фотографируя появившегося в дверях Де Филиппо. Он торопился: заезд к нам на репетицию был для него внеплановым мероприятием. Не снимая пальто, присев на кончик стула, он спросил, чего мы от него хотим.

Мы хотели показать ему несколько сцен из его пьесы.

Ефремов и Толмачева стали играть ту сцену, когда Нинучча входит в комнату, испугав Винченцо, который только что разглядывал украденный у кого-то перстень. Де Филиппо замахал руками и через переводчика сообщил нам, что сейчас покажет, как надо верно играть эту сцену.

Он взял в руки спичечный коробок и стал долго рассматривать его, как рассматривают перстень. Ефремов не так играл эту сцену, так как насчет драгоценных перстней он, естественно, знал гораздо меньше, чем Де Филиппо. Ефремов просто пропускал это место, не придавал ему значения. А Де Филиппо, опустив руку, как-то странно, сверху вниз, рассматривал спичечный коробок, и это было очень выразительно. Затем, не отрываясь от разглядывания перстня, он попросил Нинуччу постучать в дверь. Она постучала. Тут Де Филиппо очень резко вздрогнул и внезапно стремительно сжался, спрятав где-то у живота руку с перстнем. Это было очень страшно, так мог сделать только вор, когда стучат к нему в столь неподходящий момент. Мы пропускали эти секунды.

Затем Де Филиппо медленно разгибался, приходил в себя, понимая, что испугался напрасно, так как стучит, по всей вероятности, не полицейский, а девушка. Уже окончательно придя в себя, он неожиданно резко повернулся к

двери и, выбросив руку, крикнул что-то Нинучче. По тексту мы знали, что крикнуть он должен слово «входи!», но мы не знали, что это можно сделать столь остро, столь гневно, столь драматично!

Так кричат человеку который вас только что сильно напугал.

В течение полуминуты для нас было несколько открытий, нам продемонстрировали острый и точный психологический рисунок.

Затем мы показали Де Филиппо еще одну сцену. Он снова замахал на нас руками и вышел на площадку.

Это была сцена, в которой Винченцо разговаривает со статуей святого. Он просит статую помочь ему и обещает ей поставить за это свечку. У нас был итальянский текст пьесы — Де Филиппо взял его и начал читать. Он быстро-быстро говорил что-то, поглядывая на статую, подмигивая ей, и снова что-то быстро-быстро говорил. Потом он упал на колени и заговорил еще быстрее, еще жарче и стал делать статуе какие-то знаки. Он просил, умолял, обещал, старался подкупить святого, затем, повернувшись, попросил Толмачева позвать его.

Толмачева крикнула: «Винченцо!». Де Филиппо повернулся так резко и крикнул какое-то слово. Может быть, «не мешай!», или «сейчас!», или «отстань!». Он крикнул так, как кричат люди, которые в течение долгого времени стараются добиться чего-то исключительно важного для себя, еще секунда — добьются, но в этот момент их кто-то перебивает.

Винченцо почти договорился со святым, он подыскал к нему какой-то ключик, вот-вот — и святой сдался бы и согласился, а Нинучча срывала, нарушала этот возникший с таким трудом союз Винченцо и святого.

И он молниеносно поворачивался на ее зов, столь же молниеносно и резко бросал ей «сейчас!» чтобы не сорвалась беседа со статуей.

Де Филиппо столь же стремительно исчез, как и появился, а мы минут сорок расхаживали в молчании по нашему репетиционному залу, подавленные остротой артистического восприятия, смелостью и точностью его актерской манеры.

Даже острота сценических реакций актеров «Современника» казалась в сравнении с показом Де Филиппо недостаточно пружинной.

Разумеется, мы не только ссорились с Ефремовым. Мы и дружили. По обоюдному согласию мы заказали дерзкое по тому времени условное оформление спектакля.

Однажды в Перми в музее я видел выставку народной деревянной скульптуры, изображающей Христа. В разных деревнях Христа представляли по-своему. Это был в большей или меньшей степени Христос-мужичок, но и трагический образ в то же время. Асимметричные тело и лицо. Подслеповатые глаза. Вытянутый нос и трагический, мученический изгиб шеи. В нашей декорации статуя итальянского святого была сделана в духе этой народной деревянной скульптуры. Это был очень неожиданный святой. И лавка, и лестница, и сад на заднике — все было неожиданно и остро, реально и условно в одно и то же время. Представители постановочной части смотрели на наш макет саркастически. Мы старались удержать на своих лицах выражение независимости...

Как и следовало ожидать, перед выпуском спектакля стал надвигаться скандал. На сцене филиала МХАТ нельзя было вешать столь «абстрактный» задник. Задник попросили снять. Характер декорации не изменился, она просто стала хуже.

Сегодня подобное оформление, мне кажется, ни у кого бы не вызвало возражений. За эти годы мы прошли большой путь по части расширения своих художественных

понятий. Тогда, например, считалось недопустимым сочетание психологической игры и условного оформления.

Некоторым критикам казалось, что мы недодумали или ошиблись, и не приходило в голову, что мы так хотели.

Период выпуска спектакля был мучителен.

Очень трудно работать, когда вокруг многие смотрят на тебя с осуждением. Мы ссорились друг с другом и объединялись при спорах с посторонними. Мы храбрились и трусили. Мы боялись, что студию просто закроют, не дав ей по-настоящему открыться. И из-за всего этого, конечно, не доделывали многого до конца.

День первого прогона со зрителями был драматичным днем. Нашему музыканту, который играл за кулисами, не выписали вовремя пропуск и никак не хотели впускать его в здание МХАТ. Мы заупрямились и сообщили публике, что не по нашей вине прогон задерживается. Затем, когда спектакль уже начался, во всех драматических местах слышна была громкая игра на рояле. Это наверху что-то репетировали. Я побежал наверх и попросил играть тише — мне отказали. МХАТ давно не переживал периода студийности и отвык от таких моментов. Нам было очень тяжело. Правда, была и другая сторона в отношениях МХАТ к нам. Я знаю, что нас поддерживал тогдашний директор театра А. Солодовников, за нас «болел» директор Школы-студии В. Радомысленский. Наконец, в МХАТ мы получали деньги, и наши декорации изготовлялись в его мастерских. Все это так...

Спектакль нам, однако, в МХАТ больше играть не пришлось, и тогда мы решили принять любезное приглашение дирекции Государственного литературного музея; на их маленьком помосте размером в четыре метра мы показали пьесу Де Филиппо. Утром мы собрались на репетицию. На помосте этом, конечно, никакая декорация не поместилась бы, и потому мы притащили с собой только статую святого и кровать, на которой должен был спать Винченцо. Все

были в нервном состоянии, и через час, уже поссорившийся со всеми, я выбежал из музея и пошел домой. Но меня догнали и вернули обратно.

Половину репетиции мы все не могли прийти в себя, а потом как-то успокоились и с грехом пополам отрепетировали. Вечером маленький залик оказался битком набит народом. Я вышел на сцену, чтобы объявить место действия, а от волнения стал острить. Затем под самым носом зрителей разместились актеры, и спектакль начался. Он шел удивительно слаженно. Ефремов и Толмачева играли с такой неподдельной натуральной силой, что зал подчинился. Убитый Винченцо Де Преторе падал прямо к ногам сидящих в первом ряду зрителей, Толмачева кричала и плакала, стоя над ним на коленях в полуметре от зрительских лиц. У меня сохранилась фотография зрительного зала в этот вечер. В первом ряду, напряженно подавшись вперед, сидит профессор Г. Н. Бояджиев. А на других фотографиях — радостные лица актеров и зрителей — после спектакля. Жмут руки, дарят цветы, просят надписать афишу.

Это был один из самых счастливых моих вечеров. Когда бывает плохо, особенно когда кажется, что за свои почти пятьдесят лет я ничего путного не сделал, когда чудится, что тебя никто не любит, я раскрываю альбом с этими фотографиями и долго их рассматриваю.

Больше в «Современнике» мне, к сожалению, не пришлось работать.

Но я постоянный их зритель. Как и прежде, я уважаю, люблю их и ругаюсь с ними, по-прежнему восхищаюсь их творческой энергией и талантом. Насколько было бы хуже, если бы их не было.

Забавно вспомнить, но когда-то я в газетной статье защищал О. Ефремова от обвинения в том, что он и дру-

гие, тогда еще молодые режиссеры будто бы являются противниками реалистического театра. Вот выдержки из этой статьи.

«...Я знал О. Ефремова раньше как артиста Центрального детского театра, который во всем стремился быть реалистичным. Его партнеры просто стонали от него — такой он был дотошный в поисках самого правдивого, самого верного решения.

Затем я видел его на всяческих сверхурочных и ночных репетициях с его учениками из Студии МХАТа, когда он решил организовать свой театр, чтобы поставить там современные реалистические спектакли, которые, по их мнению, не удавалось в то время поставить МХАТу.

Возможно, О. Ефремова можно было бы в связи с этим назвать слишком самоуверенным человеком, но не «противником реализма». А в газете «Советская культура» было сказано: «противник реализма». И это как-то не вязалось с Ефремовым.

Но вот театр «Современник» стал выпускать свои спектакли. Они оказывались то хорошими, то плохими, однако все ошибки и успехи лежали в русле все той же реалистической линии.

Тот, кто работал в «Современнике», знает, как сильны его актеры в разработке внутренней психологии своих героев, какая живая у них фантазия. Когда при них какой-нибудь псевдоноватор начинает говорить о быстро идущих машинах и поездах, имеющих якобы прямое отношение к сегодняшним ритмам искусства, они злятся или смеются. Для них прежде всего — раскрытие сложности души человека, которое они осуществляют, конечно, в зависимости от той драматургии, с которой им приходится иметь дело, и, конечно, в зависимости от своей молодости и, возможно, из-за этого — недостаточной мудрости.

Одним словом, по всему этому можно было бы просто

решить, что мнение об О. Ефремове как о противнике реализма является обыкновенным недоразумением».

Однако так считали не все. Приведу еще один отрывок из этой статьи.

«Когда такой мастер, как Вс. Якут, — а именно он написал статью в «Советской культуре», о которой идет речь, — обвиняет О. Ефремова в антиреализме, я начинаю думать, что существует различное толкование реализма и что Вс. Якут придерживается одного его толкования, а, допустим, я или О. Ефремов — другого.

Мне кажется, в этом было бы очень интересно разобраться.

Итак, постановщик спектакля «Два цвета» в театре «Современник» является противником реализма, а, предположим, актер, играющий в Театре Ермоловой «Чудака», является его защитником.

Ну, что ж! Если действительно одно считать не реализмом, а другое — реализмом, то я, пожалуй, присоединяюсь к тому направлению, какое, говоря условно, олицетворяет собой «Два цвета» при всех его слабостях и просчетах. Ибо здесь я вижу реализм жаркий, непосредственный, гражданский.

Я ничего плохого не хочу сказать об исполнителе «Чудака». Я не хочу обвинять его в абстракционизме или символизме. Однако, если уж зашел спор, то нужно сразу сказать, что жаркий, непосредственный, современный, гражданский реализм «Двух цветов» перевешивает несколько холодновато возвышенный, мастерски формальный реализм исполнителя «Чудака».

Говорят, что реализм, которому поклоняется О. Ефремов, мелок, натуралистичен, а существует еще высокий реализм, за который, собственно, и ратует Вс. Якут.

Интересно вспомнить, что в свое время А. Лобанова, одного их учителей Вс. Якута, тоже обвиняли в мелкотравчатости, излишнем бытовизме и прочем.

И вот сегодня Вс. Якут, который, с одной стороны, необыкновенно солидарен с А. Лобановым, а с другой — безусловно несколько отошел от него в сторону этой самой формально мастерской декламации, присоединяется к хору, поющему о «мелкотравчатости» «молодой» режиссуры.

Нет, это реализм не мелкий; нужна только соответствующая пьеса, и когда такая пьеса появляется, то тот же «Современник» показывает, на что он способен.

Больше того, бывает так, что «Современник» показывает то же драматическое произведение, что и театр, афиширующий свою любовь к высокому реализму. Глядя на это соревнование, многим становится понятно, где действительно мелкий и где подлинный реализм. Так было, в частности, с постановкой в двух театрах розовской пьесы «Вечно живые».

Вс. Якута необыкновенно шокируют всяческие молодые люди, которые на сцене объясняются в любви своим девушкам «через плечо». Его шокируют и другие приметы так называемого современного реализма, которые он считает мелкими.

Снова вспоминается, как А. Лобанова обвиняли в жанровости, в излишнем пристрастии к современной внешней характерности.

Должен сказать, что я лично не очень любил у А. Лобанова стремление к жанровой характеристике персонажей. Он часто злоупотреблял всяческими деталями, которые сами по себе тем не менее были чрезвычайно выразительны и характерны.

Мне больше нравится почерк Художественного театра, свободный от жанровости.

Однако было ясно, что А. Лобанов не может обходиться без этого. В такой жанровой, бытовой наблюдательности была одна из сторон его таланта, и, когда его взгляд на

искусство совпадал с теми задачами, какие ставила пьеса, результат получался замечательным. Были, конечно, и неудачи, но ведь о художнике надо судить по его сильным вещам.

Да, в спектаклях О. Ефремова парень объясняется в любви девушке «через плечо». Но что же делать, если очень часто сегодня в жизни он действительно так объясняется?

Однако совсем не это главным образом интересует О. Ефремова. Вспоминается, как однажды один писатель был недоволен фильмом «Летят журавли» за то, что там большая и важная сцена проводов на фронт была снята через железную ограду. Писатель увидел в этом подражание неореализму. Он остался равнодушным к содержанию картины, к ее удивительному темпераменту и правде, к ее человечности, к ее гражданскому пафосу, он был поставлен в тупик только этой оградой.

Так некоторые люди видят часто в спектаклях только объяснения «через плечо» и больше ничего.

Конечно, бывает и так, что на этой внешней современной манере дело и кончается. Но ведь не только А. Лобанова надо судить по удачам.

Когда я смотрю, допустим, те же, пусть не вполне совершенные, «Два цвета», я меньше всего замечая эту внешнюю манеру. Я вижу глубокую внутреннюю похожесть героев и событий на жизненных героев и жизненные события. Я слышу гражданский, а не актерский пафос. Я вижу иной, чем в некоторых «классических» спектаклях, реализм, темпо-ритм всей постановки, иную смену кусков, иные паузы — и во всем узнаю жизнь.

Я вижу, наконец, стремление к свежим постановочным приемам, к той новой, живой театральности, без которой можно просто умереть со скуки на некоторых гордых своей непогрешимостью спектаклях».

Но довольно... Теперь уже Олег Ефремов главный режиссер Московского Художественного театра.

Что еще нам предложит время?

Но вот Ромео и Джульетта познакомились, и Джульетта осталась в глубокой задумчивости: «Что я пожну, когда так страшно сею?» А выйдя через какой-нибудь час на балкон, под которым стоит невидимый ею Ромео, она сама с собой рассуждает о том, что имя человека, как и принадлежность его к тому или иному роду, достаточно условны. Она задумчиво обращается к воображаемому Ромео с просьбой отказаться от своего имени. Начало их любви строится на том, что Ромео, внезапно выступив из темноты, кричит ей, что согласен остаться без имени. Но Джульетта, после мгновенного испуга и радости от его неожиданного появления, переходит к лукавым, но острым и серьезным вопросам, желая новых подтверждений готовности Ромео отречься от своего рода. Впрочем, в противном случае она сама готова отречься от своего.

Уже самой завязкой своей любви они бросают вызов. Вызов своим семействам и всему устройству Вероны, живущей враждой родов.

В замечательном итальянском фильме «Ромео и Джульетта» любовь представляется как удивительно чистое, почти детское чувство. Первая любовь! Жаркая целомудренность! Играют совершенно юные паренек и девушка. Это прекрасно, но это, наверное, еще не все. Это ведь не просто экранизация книги Фраермана «Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви». В фильме совершенно выброшена история любви к Розалине. Просто сказано, что был влюблен в одну, теперь — в другую. Просто — мальчишка вроде Олега из «В поисках радости» Розова, который был влюблен и в Фиру и в Веру.

Но у Шекспира Ромео, увидев Джульетту, не просто влюбился в ее молодость и чистоту, не просто увидел в ней однолетку. В Джульетте Ромео увидел существо, отличное от других! «Как голубя среди вороньей стаи, ее в толпе я сразу отличаю». Белотелая Розалина со своей «непорочностью» и неприступностью тоже, вероятно, относилась к «вороньей стае». И эта драка, и вражда, и кровь, и гости у Капулетти, и сам старик Капулетти, и Тибальт — это тоже стая.

Истинная любовь — это ведь не только физическое влечение, но и ощущение того, что эта женщина тебе тождественна и по существу. До Джульетты и ненависть и нежность казались Ромео разными сторонами одного и того же чувства. Любовь к Розалине была для него частью того быта, который его мучил, той жизни, какую он не принимал. Любовь в Розалине была, как та драка, последствия которой он видит, разговаривая с Бенволио: «...и ненависть и нежность — тот же пыл слепых, из ничего возникших сил».

Джульетта не из этой стаи — вот в чем дело. Однако он решил к ней «пробиться и посмотреть в упор». Но и «в упор» она показалась ему родной и близкой, знакомой, понятной, способной на такие же чувства, взгляды и поступки, на какие способен он сам.

И эта *глубинность* их знакомства мне интересна.

Мне интересен некий больший, чем первая любовь, смысл.

Когда Ромео приходит к Лоренцо на следующее утро после первого свидания с Джульеттой, он говорит, что вчера был ранен на балу, но не помнит зла. Он, правда, несколько шуточно, но вместе с тем достаточно серьезно говорит Лоренцо: «Как заповедь твоя мне дорога! Я зла не помню и простил врага». В этом несколько шуточном поэтическом обороте — его серьезные мысли.

Лоренцо вначале очень недоволен ветреностью Ромео. Но в конце концов задумывается. Я согласен обвенчать вас, говорит он, так как в этом союзе я вижу возможность для более серьезного объединения.

Через любовь этих юнцов Шекспир все время проводит мысль гораздо большую, чем та, что лежит в одном сюжете.

Он рисует влюбленных не только способными к первой искренней самоотдаче, но и как людей, умеющих что-то сопоставлять, как-то серьезно мыслить и сознательно к чему-то стремиться.

Как все это вытащить и как все это сделать значительно, мощно, заразительно?!

Как заставить людей волноваться мыслями и характерами, а не только внезапно изменяющимися ситуациями?

Держать внимание на внутреннем, часто глубоко скрытом содержании, а не на внешнем движении — вот задача.

Добиться эмоционального магнетизма всех внутренних пружин — вот цель.

Но отчего все-таки так трудно сегодня в молодом, достаточно сильном театре поставить Чехова?

В Англии Шекспир переставлен слева направо и справа налево, в современных костюмах и в шекспировских, в модернистском духе и с прекрасными «старомодными» идеями.

Иногда кажется, что английскому артисту так же просто выйти в новой шекспировской роли, как нашему артисту Броневому сыграть еще одного «добродушного» злодея.

Пьеса Шекспира рассматривается англичанами как необыкновенно близкая, современная пьеса, только, может быть, более значительная, чем все остальные.

Когда английские актеры или режиссеры берут Шекспира в свои руки, они знают, что с ним делать.

Я не ставлю здесь себе цели дать оценку «модернистским» или «старомодным» толкованиям классики в английском театре. А говорю лишь о том, что у английских актеров, в частности у молодых, большой и разнообразный опыт работы над Шекспиром. *Опыт.*

У нас же не так часто молодому артисту приходится играть Чехова, и когда наконец этот артист берет в руки, допустим, роль Треплева, то держит он ее, как бриллиантовый глобус, который ему дали только подержать и при этом предупредили, что, разбив его, он не расплатится всю свою жизнь. Можно себе представить, каким «уверенным» и «смелым» чувствует себя в этом случае художник.

А мы хотели попробовать по-другому, хотели обратиться к Чехову без всякого страха.

Не переиначить Чехова хотели мы, а освободиться от штампованных традиционных представлений. Подойти к нему свободнее, непосредственнее, что ли, не теряя самих себя.

Однако вот что странно. Остаться самим собой в искусстве — тоже чрезвычайно трудно. Хотели отказаться от трафарета, забыть традиционные трактовки и разговоры, но впали в какую-то суетливость, нервность и при этом все равно во многом оставались в рамках хрестоматийного прочтения.

Как бы хотелось поставить «Чайку» еще раз, заставив свой мозг и свои руки работать более последовательно и смело!

Мы начали с того, что решили построить на сцене деревянную стену и чтобы вначале два человека перед этой стеной шумно играли в крокет. Шары мощно стучали бы о стену. Так начиналась бы «Чайка», одна из самых резких пьес, толкующая о трагической несовместимости человеческих желаний, идей и характеров. Но затем — перешли к

спокойной, вялой игре, даже на четверть не выдержав в спектакле того накала и ритма, который предполагали.

Но шары шарами, скажете вы, а как же перевести в такой же план диалоги? Взять хотя бы первый разговор Медведенко и Маши.

« С этого, как вы помните, начинается пьеса. Ну, кто не знает, как она должна играть? Маша в черном, нюхает табак, Медведенко в форменной тужурке учителя, маленький чеховский человечек, смешноватый своей какой-то безнадежной обыденностью и приземленностью.

Оба гуляют перед началом треплевского спектакля. Ему хочется говорить о любви — он ухаживает. Она томится и ждет спектакля. Пошли по сцене в одну сторону, может быть, под ручку или просто так, рядом. А потом вернулись и пошли назад. Гуляют. Никакого нарушения бытовой и психологической правды. Она пару раз нюхает табак, как раз тогда, когда это полагается по ремарке. Хотя я видел не так много «Чаек», мне казалось что так играют всегда.

Между тем хотелось обострения смысла, хотелось найти какой-то иной, свежий психологический поворот чтобы все на сцене заново зажило и стало восприниматься ярко и сильно.

«Нужды новые формы. Новые формы нужны, — говорит Треплев, — а если их нет, то лучше ничего не нужно».

Разумеется, можно под словами «новая форма» видеть пустое формотворчество, но это ведь, согласитесь, слишком просто, чтобы не сказать — примитивно. Да и Треплев подразумевал под этим нечто более существенное. Так вот, хотелось новых форм!

Медведенко ухаживает — это так. Но тем не менее он как бы предлагает некий принципиальный спор о том, может ли быть несчастлив человек по причинам духовным, моральным.

Он понимает, что несчастным можно быть от отсут-

ствия денег, оттого, что нужно покупать чай и сахар, но почему нужно ходить в трауре, имея достаток, он не понимает.

Захотелось чуть ли не по-брехтовски оголеть смысловую сторону этого спора.

«Отчего вы всегда ходите в черном?» — должен спросить Медведеenko с некоторым даже вызовом, предлагая некий диспут, тему, требующую почти публичного разрешения.

Впрочем, впоследствии я сильно разочаровался в этом своем жестком, «брехтовском» взгляде на Чехова.

И все же опыт приобретался.

Улица. Входят Ромео, Меркуцио и Бенволио с пятью или шестью ряжеными, факельщики и мальчик с барабаном».

«Прочеть ли нам приветствие в стихах

Или войти без лишних предисловий?»

Действие происходит, видимо, где-то совсем вблизи от замка Капулетти. Бал там уже начался, там уже и синьор Мартино с супругой и дочерьми, там и граф Ансельмо с его прекрасными сестрами, и вдовствующая госпожа Витрувио, и синьор Плаченцо с его милыми племянницами, и дядя самого Капулетти с женой и дочерьми. И прелестная племянница Розалина, и Ливия. Синьор Валенцио с его братом Тибальтом и Лючио с его резвушкой Еленой. Все, все, кто был перечислен в той самой записке, которую слуга Петр не мог прочесть, ибо был неграмотен. И которую ему перед тем прочитал Ромео, бывший тогда где-то неподалеку.

Из этой сцены в фильме замечательно сделана процессия ряженных. Какие цвета и какие маски, какая музыка! И какое движение, движение, движение! Все куда-то течет,

переливается, перестраивается и гремит какими-то странными инструментами. Синяя ночь, синие здания, и синие маски, и факелы. И смеющиеся мальчишеские лица, терпящиеся за спинами других и возникающие снова. И танцуют и как-то стелются по стенам домов, а потом все выскакивают на площадь и снова все группируются в кадре. Как легкая лента, которую колышет гимнастка во время своих фигурных упражнений. Потом вдруг, внезапно, из этой колеблющейся массы более рельефно вырисовывается странное лицо Меркуцио. Само лицо — как маска какого-то паяца, и болезненное и кривляющееся. Он что-то говорит, говорит. Это — монолог о королеве Маб. Его лицо мелькает среди других лиц, потом Меркуцио отделяется, он бежит куда-то на площадь и стоит уже один и говорит все с большим жаром как бы в забытьи. Как актер в «Гамлете», когда рассказывает о Гекубе.

Меркуцио тоже актер по натуре. Что королева Маб для других? Для него же она — реальность, он погружен в эту реальность, ему почти дурно от всех привидившихся кошмаров, так что кто-то из ребят, то ли Бенволио, то ли Ромео, даже легонечко бьет его по щекам и обнимает, чтобы привести в чувство. И снова бьют в барабан и играет какая-то дудка, опять замелькали лица, и все краски опять смешались в движении. Действительно, прекрасная сцена.

Обычно во многих спектаклях тоже брали за основу маскарадное зернышко, заложенное еще в начальной ремарке этой сцены, но столь мощно его, кажется, никогда не развивали. Меркуцио не доводили, мне кажется, до подобного трагикомического гротеска. Я помню десяток стоявших на авансцене мужчин, помню плащи и маски, и Меркуцио декламировал что-то, но казалось, все это лишь для того, чтобы сзади на сцене успели приготовить бал. Самостоятельного значения эта картина не имела.

Впрочем, в чем ее самостоятельное значение? В рас-

крытии Меркуцио? Или в той маскарадной стихии, которая сама по себе прекрасна и интересна?

В этот момент в фильме Ромео не виден. Но и на той авансцене, в театре, когда все в меру веселились и чинно стояли вокруг Меркуцио, Ромео виден тоже не был. Он просто стоял среди всех.

На самом же деле у Шекспира вся суть тут именно в поведении Ромео. Он все оттягивает зачем-то момент своего появления на балу. Может быть, раньше прочесть какое-либо приветствие, а потом уже войти?

«Прочесть ли нам приветствие в стихах
Или войти без лишних предисловий?»

Бенволио не просто мимоходом отвечает Ромео на эту реплику. Не так, как отвечают в общем беге, не придавая значения тому, что сказал рядом бегущий. Бенволио отвечает на реплику Ромео обстоятельно и подробно. Он весело и задорно, исчерпывающе отвергает необходимость приветствия перед входом. Возможно, Ромео своим вопросом неожиданно задержал шествие и все были тоже вынуждены остановиться. И даже натолкнуться друг на друга, так как Ромео, идущий первым, столь внезапно остановился. А кто-то проскочил по инерции дальше, но, увидев, что остальные внезапно остановились, обернулся удивленно и ждет. А Ромео почему-то вдруг побледнел. И судорожно схватился ладонью за что-то, как бы боясь ступить дальше, но для того, чтобы не выдать себя, улыбнулся и спросил: может быть, нужно прочесть раньше стихи, чем войти? И тогда Бенволио, который в предыдущей сцене настоял на том, что пойти на бал надо хотя бы ради возможности сравнения Розалины с другими женщинами, вдруг увидел, что Ромео испугался чего-то и дрожит и что нужно к нему подойти и как-то его успокоить. И Ромео, может быть, вновь пошел вперед после спокойных слов Бенволио, и все снова пошли за ним. Но Ромео опять остановился, и все тоже остановились. «Тогда дай факел мне.

Я огорчен и не плясун. Я факельщиком буду». Ромео, чтобы не очень привлекать к себе внимание, натянуто улыбнулся и ушел в конец этой маленькой процессии. Все, конечно, остановились, обернулись и недоуменно поглядывают на него и на Бенволио и Меркуцио. Тогда Меркуцио подошел к Ромео и, шутя взяв его за руку, попытался вытащить из глубины, но Ромео вырвался и опять ушел назад и вежливо попросил, чтобы его не трогали. Так часто расстраивается все дело, когда компания идет-идет куда-нибудь и вдруг кому-то становится плохо или вдруг кто-то передумает, и тогда разноречивой в рядах, и все ждут, удастся друзьям уговорить того, из-за которого остановка, или нет. И вот Меркуцио начинает уговаривать Ромео, он шутит и предлагает Ромео тоже принять этот шутливый тон. Но Ромео отказывается шутить. Болезненно улыбаясь, он уходит в угол и стоит в темноте. Он и стесняется своего состояния и не хочет быть в тягость другим.

«Я ранен так, что крылья не несут. Под бременем любви я подгибаюсь». Возможно, он даже как-то беспомощно сел при этих словах на землю, окончательно смешав все шествие. И снова шутит Меркуцио, и снова Ромео отвергает его шутливый тон, и снова Бенволио хочет его расшевелить и забирает у него факел, и снова Ромео просит отдать ему факел и разрешить или остаться тут, или идти сзади. Меркуцио даже начинает сердиться. Надо же, наконец, объяснить, что происходит, нельзя же останавливать всю компанию! И может быть, только для того, чтобы отстали от него, Ромео говорит, что видел плохой сон. И тогда Меркуцио начинает сочинять балладу о королеве сна, о королеве Маб. И Ромео прислушивается, и даже бледность постепенно сходит с его лица, и он успокаивается, как испуганный ребенок, которого наконец кое-как сумел уговорить отец. А успокоившись, он вдруг с жаром объясняет причину своего поведения. С жаром и доверчивостью протягивая руки к другим, он говорит о

том, что его охватило дурное предчувствие, что ему привиделась смерть, но что, вероятно, уже все пред-
решено, и поэтому он согласен идти. И Бенволио, помед-
лив, говорит, наконец, чтобы били в барабан, и, посте-
пенно оправившись от столбняка, все уходят навстречу
чему-то.

Когда я, давно уже, видел в одном из театров «Чайку», Треплев, немолодой уже человек (актер был немолод), меланхолично выходил на сцену с ружьем и уби-
той чайкой. И то, что он был немолод, и его меланхолия, и это ружье, и чайка — все для меня было бутафорией. При-
чем бутафорией трафаретной и потому не говорящей бук-
вально ничего ни уму, ни сердцу. Мне тогда было столько же лет, сколько Треплеву, и я представил себе, что моя девушка так же предала меня, как Нина Треплева. Меня, неизвестного, неудачливого, она променяла на писателя с именем. К тому же еще не очень молодого. И вот я мечусь по лесу в ожидании встречи с ней. Она пришла полчаса назад. Я видел, как она стояла и смотрела, как он удит рыбу. Она кружилась там, среди всех этих знаменитостей. Но наконец осталась одна. И я стремительно пошел навстречу ей. Чего я хочу от нее?

Чтобы она узнала, увидела, поняла, что сделала со мной!

Чтобы она узнала состояние человека, который проснулся и ему показалось, что это озеро вдруг высохло! Чтобы она узнала, что такое в голове гвоздь! Пусть хоть знает, что она наделала! Я убил сегодня чайку, но когда-нибудь таким же образом я убью самого себя! Нет ничего страшнее предательства. За него хочется мстить хотя бы тем, что показывать свои раны! Нет, я не был бы в меланхолическом состоянии. Я не держал бы в руках элегичес-

кую чайку! Я бы вообще не мог говорить — так стучало бы у меня сердце. И изредка какие-то раны-образы вырывались бы из моей груди. «Женщины не прощают неуспеха». Я хотел бы изранить ее! Я хотел бы оставить ее растерзанной видом моих страданий!

Сказав все, я побежал бы по лесу, вертелся бы и стрелял вверх и в стороны, падал бы и рыдал.

Я бы выстрелил в себя в минуту этого страшного нервного потрясения.

Как сложно от литературно-традиционного восприятия отойти к натуральному, к личному. И какой нужен темперамент, чтобы сыграть эту сцену.

И какая нужна внутренняя поэтичность!

Мы научились играть современные пьесы, но чтобы сыграть «Чайку», нужно по крайней мере суметь сказать такую фразу: «У меня в мозгу точно гвоздь, будь он проклят вместе с моим самолюбием, которое сосет мою кровь, сосет, как змея».

Ее не так трудно произнести в современном рваном, нервном стиле, но ее адски трудно произнести округло, крупно, выпукло, «стихотворно». Для этого нужно не только перестать быть просто мальчиком с Арбата, который хорошо понимает песни Окуджавы, но еще нужно стать и Блоком.

Но как стать Блоком, если ты им не родился? Мы часто живем слишком импульсивно. Допустим, волна современного искусства нас захлестнула, и вот мы уже купаемся в ней, а тем временем дни идут, и мало кто замечает, как наступает время чего-то совсем иного, незнакомого. И вот я все думаю — как же стать Блоком?

Может быть, непрерывно думая о том, что им необходимо стать?

...А что значит сыграть Тригорина? Актеры, играющие у нас эту роль, настолько умны и сообразительны, что с первой репетиции схватывают ее смысловое решение. Но Тригорин не удается. Потому что даже Тригорин, человек, которого мы далеко не идеализируем, по уровню своей мысли выше, чем иные из художников, собирающихся его воссоздать. Даже он больше поэт, даже у него больше мыслей о жизни и об искусстве, чем часто бывает у актера.

Тут одним современным наброском рисунка не обойдешься. Тут нужен багаж, ломка собственного «жаргонного» уровня, тут нужно количество дней, истраченное на обдумывание и вынашивание. В «Снимается кино» схватил с вешалки почти любой костюм и вышел на сцену. Была бы правда сегодняшних переживаний. А тут с одной бородой Тригорина замучаешься — какая она должны быть? Но времени нет, и все — от бороды до произнесения монологов — остается на уровне приблизительности.

Не только Блоком, но даже Тригориным не станешь за один репетиционный период. Нужна иная степень культуры. Арбатский парень, прекрасно понимающий и поющий песни Окуджавы, должен учиться играть Треплева или Гамлета. А после Гамлета может снова возвращаться к песням Окуджавы. Они от этого не страдают.

Удивительный, однако, секрет в этом часто повторяемом слове «традиции».

С одной стороны — их вечно ломают, чтобы пробиться к чему-то новому. С другой — оставшись без них теряют почву.

Кажется, для того, чтобы поставить классическую пьесу, надо смести все до тебя там наслоившееся. Вспоминаю беседу Вл. И. Немировича-Данченко перед постановкой классических спектаклей в МХАТ. Идти от себя от

своего жизненного опыта, мыслить свободно, непредвзято, забыв, что пьесу когда-то играли. Исходить из своего собственного восприятия пьесы, потому что только тогда вдруг откроются в ней простейшие вещи, ускользнувшие от прежних постановщиков. Именно простейшие, потому что на этих простейших вещах в искусстве многое строится. Традиции часто ослепляют, и тогда не видишь простейших связей, простейших первопричин. Тогда чужой, уже освоенный опыт тебя подавляет.

Тогда не улавливаешь живой процесс, живое начало начал. И в итоге производишь копию вместо оригинала.

Как замечательно об этом пишут импрессионисты. Надо изучать старых мастеров, но не для того, чтобы слепо повторять их, а чтобы создавать новое.

Вот ведь в чем дело: не слепо повторять, но *изучать*, и они изучали. И как еще изучали! Как один из этих художников, совершенно не похожий на Делакруа, восхищался именно этим Делакруа. И как изучал его. Как он берег, как впитывал его традиции. Для того, чтобы потом как бы порвать с ними. Если, конечно, это было в его силах!

Я утверждаю, что огромное количество сегодняшних молодых актеров не знают Станиславского. А про Мейерхольда продолжают думать, что он надевал на актеров цветные парики из чисто формальных соображений.

Я не понимаю тех, кто выходит на репетицию чеховской пьесы, имея за душой только современную телевизионную постановку детектива.

Впрочем, нелепо становиться в позу осуждающего, ибо и себя нередко ловишь на этой же пустоте.

Меркуцио впервые появляется в пьесе, когда он направляется на бал с Ромео и Бенволио. Шли, шли — и вдруг как бы у косяка двери Ромео как вкопанный остано-

вился. Даже руками ухватился за что-то, чтобы дальше не занесло, побледнел смертельно, задрожал. Его остановило и заставило дрожать внезапное предчувствие — предчувствие смерти, предчувствие несчастья. Что-то внезапно кольнуло, ударило, испугало. Что-то показалось, померещилось, послышалось. Одним словом, стал белый, чуть-чуть обморок не упал, напрягся, сжал зубы, чтобы пересилить это состояние страха, состояние надвигающегося несчастья, и потом, чтобы скрыть все это от друзей, чтобы отсрочить приход на бал, он стал придумывать всяческие сложности.

Меркуцио и Бенволио заметили состояние Ромео, встревожились и осторожно стали как бы освобождать его от страха.

Я уже говорил, что часто эта сцена кажется ненужной, только тормозящей действие. Надо зачем-то выслушать огромный монолог Меркуцио о королеве сна, чтобы потом, наконец, прийти до первой встречи Ромео и Джульетты. И вот мужчины остановились зачем-то перед дверью и витиевато болтают, и даже не очень понятно бывает, что стоят они потому, что с Ромео случилось нечто и что двое других это заметили и забеспокоились.

А потом Меркуцио стал сочинять что-то, поскольку он поэт, а когда слушаешь поэтическое сочинение, то уже невольно перестаешь думать о всякой всячине и начинаешь опять себя чувствовать полным сил, и возвращается к тебе юмор, и можно жить дальше.

А потом, после бала, они опять выбежали за Ромео, увидев, что он снова готов совершить какую-то глупость. Какими только шутками не старается Меркуцио вернуть скрывшегося где-то Ромео. Но Ромео возвращается только утром, и сразу возникает ссора между ним и Меркуцио. Но потом они мирятся. Помирившись, балагурят и задирают прохожих. Их общение с Кормилицей построено на бесконечном озорстве — шутки, нелепые розыгрыши и счастье

любви, любви, которая так внезапно возникла и так удачно пока что развивается. Все эти переходы надо играть подробно, потому что это жизнь, это среда, это мир, на котором строится начало второго акта.

И затем перед новой вспышкой ужаса, как апофеоз мира — знакомство Лоренцо и Джульетты. Будто Ромео привел свою будущую молоденькую жену к отцу.

И наконец куда-то на солнечную площадь являются Меркуцио и Бенволио, чтобы отдохнуть.

Они привычно шутливы, хотя тревога уже разлита в самом воздухе. Но стоит ли к ней прислушиваться? С тревогой надо бороться как раз тем, чтобы научиться не слышать ее. С тревогой надо бороться покоем, и потому постелем вот здесь, снимем рубашки и будем загорать!

Но появляется Тибальт, как бы для того, чтобы напомнить, что не все так прекрасно на белом свете...

Шумный Меркуцио затихает и только безнадежно тоскливо выдыхает последние свои проклятия по поводу людской вражды.

А Ромео, обезумевший от ощущения своей вины, вдруг наливается свинцом, становится столь же страшен и мрачен, как и Тибальт. Они дерутся как два бешеных животных, а потом начинается кутерьма и вопли родственников над трупами Тибальта и Меркуцио. Люди теряют разум, они звереют, начинается какая-то паника: кричит герцог, и кричат женщины, и колокол начинает звучать, будто война.

Один из критиков однажды сказал, что Треплев — это «неудачный искатель новых форм, якобы затравленный окружающей средой». Вы обратили внимание на это удивительное «якобы»?

Не на самом деле затравлен, а будто бы... Иначе

говоря — парень занимается черт знает чем, возомнил о себе бог знает что, а друзья распустили слух, будто среда во всем виновата. На самом же деле просто плохой характер. И застрелился потому, что разочаровался в своем формотворчестве, как сказал этот же критик.

Современный человек, оказывается, может рассуждать о Треплеве почти так же, как Аркадина!

Как говорил персонаж одной из володинских пьес: «Жизнь богаче выдумки».

А вот в гражданских и писательских раздумьях Тригорина, оказывается, есть нечто ценное. На него можно положиться. В них есть что-то основательное, существенное, а в Треплеве — нет. И нервен чересчур и монолог непонятен: «люди, львы, орлы и куропатки», а в конце — этот выстрел в голову «якобы» пострадавшую от среды.

И эта концепция тоже претендует называться чеховской! Впрочем, почему ей так не называться? Чехов писатель действительно не такой уж простой. И если кому-нибудь по недомыслию захочется увидеть в его пьесе крах пустого формотворчества, он, пожалуй, сможет это увидеть. Да еще сумеет преподать урок современным молодым людям. Вот, мол, к какому краху могут привести ненужные художественные искания.

Тогда вдруг показалось, что необходимо отстаивать иную концепцию, доказывать, что симпатии Чехова лежали на стороне Треплева, не Аркадиной или даже Тригорина, а Треплева. Причем эта концепция, в сущности такая понятная и естественная, показалась мне даже смелой, раз есть люди, думающие иначе.

Оттого, возможно, Чехов и был Чеховым, что он сострадал Треплеву, хотя сострадание это, вероятно, не исчерпывало всего его отношения к нему.

А не Чеховы, возможно, оттого и не Чеховы, что их безудержно тянет к точке зрения Аркадиной. Как и у Арка-

диной, у них есть только одно слово по адресу Треплевых — «декадент». Они «стреляют» им направо и налево, как только видят перед собой фигуру «неосновательную» и «неустойчивую». И когда молодой театр показывает свой новый, не вполне удавшийся опыт, они тут как тут.

— Серой пахнет, это так нужно?

— Да, это эффект!

Умудренные опытом, они острят. Их раздражает, что кто-то хочет столкнуть их с привычной точки зрения, хочет, пользуясь словами Аркадиной, поучить их, как надо писать и что нужно играть.

Итак, Треплев *якобы* затравлен средой.

Но что же такое — деревня, в которой Треплеву приходится жить безвыездно? Что же такое — отсутствие денег? Не только за границу невозможно поехать, но даже и в свой родной город. Тут даже у старика Сорина «мозг прилипает к черепу». А Треплев, быть может, и в самом деле Блок. Кто знает?

А старый пиджачок, в котором стыдно появиться среди знаменитостей, окружающих его мать?! А непрерывное ощущение себя киевским мещанином? А сами эти знаменитости, захватившие первенство в искусстве? Да и все их искусство, их театр, откуда хочется бежать, «как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью». Театр, где изображают, «как люди едят, пьют, ходят, носят свои пиджаки, театр, в котором из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль, мораль маленькую, удобопонятную...»

Но как быть с теми, кому Эйфелева башня не кажется пошлостью, а среда, окружающая Треплева, не кажется способной задушить?

— Дания тюрьма,— говорит Гамлет, после того как «якобы» встретился с тенью своего отца.

— Дания не тюрьма,— говорят Гильденстерн и Розенкранц.

В противовес Треплеву в Тригорине иным, обращающимся к Чехову, мерещится иногда некая, так сказать, гражданская основа. Нельзя принижать его гражданские и писательские раздумья, считают они. Бесспорно. Но что это за раздумья?

Раньше Тригорин мне тоже казался очень простым. Правда, не гражданской опорой, а просто-напросто сибаритом. Он и Аркадина — два сапога пара — так мне казалось вначале. Но в процессе работы я усомнился в этом. Его монолог о собственной жизни — страдание! Это не сытый рутинер и не сибарит. Это усталый, измученный литературным трудом человек, мечтающий только о том, чтобы хоть на время освободиться от тяжелых мыслей. Ему известен долг писателя и гражданина, но он страшится этого долга, чувствует себя лисицей, загнанной волками. Он измучен, надорван, слаб, противоречив. Таков Тригорин.

И поняв это, быть может, те, кто свято верили в его однозначность, быстро от него отрекутся, и останется им — о ужас! — одна только Аркадина.

Наша работа — это работа большого коллектива, это не то, что сидишь один, пишешь, а потом твои слова напечатают.

Перед тобой Тенин, или Раневская, или кто-то другой. Они активно живут, соглашаются или протестуют, и тебе приходится в очень большой степени учитывать их точку зрения. А их много на репетиции — человек пятнадцать. И с ними нельзя поступать, как в кино — поставить в кадр, сказав лишь самое необходимое.

В театре с актерами вступаешь в странные для почти что чужих людей близкие отношения. Чтобы оказать на них действительное влияние, а не секундное. Но и сам

испытываешь их влияние на себе. И увлекаешься ими. Хотя в голове своей все время держишь собственную задачу. А в итоге получается то, что ты хотел, хотя и не совсем то. Впрочем, я редко жалею о том, что ранее насочиненное претерпевает некоторое изменение.

Потому что люблю этот вольный процесс самой работы, самого общения с актерами.

Но иногда все же бывает досадна разница между тем, что вышло, и тем, что задумал.

Вот, например, Меркуцио. При всей яркости и красочности многих исполнителей этой роли в других спектаклях, мне всегда казалась недостаточной смысловая сторона их исполнения.

Между тем, думал я, после герцога и Лоренцо Меркуцио, может быть, третий человек, который так сознательно жаждет мира.

Он не Монтеки и не Капулетти. Ему чужда их мрачность и их воинственность. Но он не просто весел, дурашлив и бесшабашен. Он озабочен.

Озабочен этой воинственностью и этой мрачностью своих друзей. Ему хочется научить их радоваться, научить их смеяться, научить любить жизнь и поэзию. Сам по себе, возможно, он не так уж и весел. С чего веселиться? Но он, если можно так сказать, воюет именно за веселость.

Веселость, бодрость и стойкость нужно, по его мнению, противопоставить вражде и мрачной ненависти. Нельзя расслабляться, нельзя хныкать, нельзя превращаться в баб.

Ромео, влюбленный в Розалину, «мертв от черного глаза белой лиходейки». Да и весь склад мышления Ромео не по душе Меркуцио. Ромео для Меркуцио — нытик. И Бенволио, при всей своей чистоте, — человек чересчур нежный и робкий. Так считает Меркуцио.

Его общение с друзьями построено не на пустом веселье, но на идее.

Схватив все это, можно Меркуцио сыграть не только ярко, но и умно.

Есть актеры, которые заражаются от одной общей идеи. И потом, вместе с вами, они строят роль сообразно ее смыслу.

На других же зерно содержания не производит большого впечатления. Они его растворяют в жизненности, причем часто растворяют до полной невидимости.

И я поддался милому обаянию В. Смирнитского, вместо того чтобы строго выстроить смысл.

И получился наш Меркуцио недостаточно точно очерченным.

И с Тузенбахом получилась, возможно, некоторая неувязка. Вначале предполагалось, что по соседству с Вершининым, человеком достаточно усталым и скованным множеством обстоятельств, будет в спектакле Тузенбах — свободный, совершенно раскованный, любящий жизнь, веселый и простодушный.

Однако победила жесткость нашего насмешливого Л. Круглого. Впрочем, я и не особенно сопротивлялся его трактовке, ибо незаметно для самого себя ею увлекся.

Если бы теперь мне пришлось посмотреть какой-нибудь из своих первых спектаклей, то во многих местах мне было бы, вероятно, стыдно.

Но спектакли эти давно не идут.

А вот первую статью под названием «Бедный Станиславский» я могу перечитать в любой момент, хотя и напечатана она в театральном журнале много лет назад.

Какая уверенность в этой статье! Ах, какая уверенность! Тогда модным словом было «многообразие». Впервые после долгого периода, когда кроме школы Станиславского почти ничего в театральном искусстве не хотели

признавать, вновь появились воспоминания и статьи о Мейерхольде, Таирове... стали знакомиться с Брехтом.

Многообразие было лозунгом многих театральных работников, почувствовавших необходимость новых поисков и проб, чтобы как-то расширить рамки возможностей показа жизни на театре.

Конечно, я тоже чувствовал эту необходимость, но мне казалось, что некоторые мои товарищи слишком уж легкомысленно ударяются в другую крайность. Они, думал я, просто начинают *играть* в театр. Театральность становится в их преломлении какой-то пустой, бессодержательной. Чисто развлекательной. И хотелось защищать от них Станиславского. Потому что в противовес этой поверхности — в школе Станиславского содержалась глубина и правда.

«Я не знаю, хорошо или плохо делают сейчас те товарищи, что пускают в сторону Станиславского свои критические стрелы,— писал я.— Может быть, это и хорошо, так как освободит людей от зажима, в котором они находились долгие годы («это не Станиславский», «Станиславский так не сделал бы» и прочее). Или плохо. Потому что собьет людей со столбовой дороги в искусстве. Каков будет результат — не знаю, знаю только, что для меня не было и нет ничего прекраснее в искусстве, чем режиссерское творчество Станиславского».

Что я теперь, по прошествии стольких лет, могу сказать об этом?

Действительно, нет для меня ничего прекраснее в искусстве, чем режиссерское творчество Станиславского.

Оно было для меня долгое время единственно прекрасным.

Но проходят годы, и что-то другое для тебя становится тоже известным и понятным.

«Через многие спектакли ты сам уже что-то пробуешь, отказываешься от чего-то или что-то принимаешь.

Художественные взгляды Станиславского продолжают казаться тебе прекрасными. Но только теперь — это не единственный источник твоих размышлений.

И потом — столбовая дорога в искусстве! Что это значит?

В отношении искусства, по-моему, вообще лучше не говорить «столбовая дорога», а то найдутся люди, которые станут эту дорогу так расчищать!.. И я тогда тоже пытался ее «расчищать».

Хороший образ — *родословное древо*. Что-то такое надо говорить и об искусстве.

Одним словом, я теперь думаю, что полемика вокруг наследия Станиславского не была плохим делом. Правда, многие «критиканы» были, возможно, сами по себе мизерны и ошибались, но рядом с другими, менее мизерными, рядом с третьими, совсем не мизерными, и четвертыми, уже вовсе и не критиканами, они создавали общую нестатичную картину. А если бы не это, я, может быть, до сих пор полагал бы, что прекрасное — это только что-то одно.

Но все же я и теперь, как прежде, думаю, что некоторые только лишь балуются театром. Придумывают все, что угодно, только бы не говорить ни о чем серьезном. При этом мастерство многих из режиссеров этого толка огромно. Они научились так хорошо развлекать, что публика аплодирует одной этой их способности. Она отдыхает, получает удовольствие от размаха, широты, красок.

Но, боже мой, какая часто пустота в этом размахе и этих красках...

И снова хочется написать о Станиславском.

Однако вернусь к той статье. Вот что я писал дальше:

«Переживать роль, по Станиславскому, значит, каждый раз, при каждом ее повторении по-настоящему мыслить и

чувствовать в ней, а представлять роль — значит, однажды пережив ее, заметить внешнюю форму естественного проявления чувства, а заметив ее, научиться повторять эту форму механически, с помощью приученных мышц. Вот чем отличается искусство переживания от представления.

Конечно, можно соединить вместе эти два направления в искусстве. Больше того, они и так всегда бывают вместе. Они просто не существуют порознь на практике, потому что редко какой актер только переживает свою роль. Это было бы слишком роскошно. Но допустим, что этого не было бы на театре, и вот появилась новая мысль о соединении этих двух искусств. Я не понимаю, однако, почему от соединения подлинного чувства, подлинной жизни на сцене с механическим мышечным повторением этого чувства искусство вдруг шагнуло бы вперед. Ах, если бы это было так! Как легко было бы сейчас двигать вперед театры!

Нет, не надо скрещивать искусство переживания с представлением, чтобы первое стало ярче и богаче. Оно и так, если его понимать, как понимал Станиславский, необычайно мощное, широкое искусство.

Когда я смотрю, например, итальянские фильмы, то мне кажется, что это по Станиславскому.

Когда в «Оптимистической трагедии», поставленной Г. Товстоноговым, матросы в один из драматических моментов вдруг начинают кружиться в грустном вальсе,— то это тоже по Станиславскому.

Даже глядя на Чарли Чаплина, мне не кажется, что Станиславский здесь ни при чем!»

Ну, а что бы я сказал тогда про спектакль «Добрый человек из Сезуана»! Он весь построен на смеси театрального показа, театральной демонстрации и переживания. Я трактовал понятия «переживание» и «представление» с точки зрения терминологии Станиславского. Под этими

понятиями он подразумевал некоторые производственно-методологические качества. Представление — мышечное, механическое актерское повторение. Ну, а если подразумевать под этим словом показ, чисто театральную демонстрацию смысла, игру? Зачем от всего этого отказываться?

Но все-таки я и теперь думаю, что искусство переживания мало всеми нами осваивается. Театральная игра — это хорошо. Но без внезапных, глубоких психологических озарений, без натуральности чувства, без эмоциональной преданности роли — самая прекрасная игра может скоро наскучить.

Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, для того чтобы создать на сцене игру, нужно быть талантливым. А чтобы сегодня *пережить* что-то на сцене, надо иметь и талант, и знания, и художественную культуру. Надо многое изучить, многое понять в нашей профессии, уловить ее законы.

Впрочем, и для создания одной только театральной игры тоже, конечно, нельзя быть просто талантливым невеждой.

Я видел однажды на сцене вот какого Лоренцо: высокого и сухого, с крепкими икрами ног, как у спортсмена. При встрече с Ромео он обхватил его и стал кружить вокруг себя, а затем они сделали отметки и начали прыгать в длину с места, кто прыгнет дальше. И смеялись. Потом, когда Ромео погиб, Лоренцо, вспоминая его, опять что-то чертил на земле и присел так, будто хотел прыгнуть, но передумал.

Конечно, Лоренцо нужен Ромео не только, чтобы обвенчаться с Джульеттой.

Но разве это просто — прийти к *такому* и про все сказать, если еще вчера вечером ты плакал тут же возле него

и кричал, что ты убьешь себя из-за совсем другой женщины. Надо прийти и сказать не только затем, чтобы потом иметь возможность попросить о венчании. Еще надо найти *понимание* у этого человека, который вроде отца, даже вместо отца, ибо с отцом нет той связи, как с ним. Надо свой груз передать ему, надо быть понятым им. Вчера любил одну, сегодня другую! Да еще — полюбил Капулетти. Как сказать обо всем?

А потом, в другой сцене, оба они ожидают Джульетту. Пришли и сели рядышком и смотрят в ту сторону, откуда должна появиться она. Ромео обеспокоен: он не знает, какое впечатление произведет на монаха Джульетта. Тот рассматривает ее как понимающий толк в красоте, еще далеко не старый мужчина. Ромео от счастья прыгает, как мальчишка, и хлопает себя по бедрам.

В последний раз Лоренцо видится с Ромео, когда приносит ему известие о ссылке. Монах сначала не знает, как объявить о решении герцога, но вдруг понимает: нужно объяснить Ромео, что ссылка для него — исход не худший, раз он ожидал известия о казни.

Как будто парадоксальный трагический этюд разыгрывается перед нами.

Ромео не обрадовался.

Он не почувствовал никакого облегчения.

Смерть, к которой он уже приготавлился, кажется ему исходом более легким, чем долгие муки ссылки.

Он воспринимает известие о ссылке не как милость, а как еще более страшную месть. К тому же месть злобную. А монаха, который хотел только что выдать эту кару за милость, Ромео считает низким предателем, человеком мелкого компромиссного взгляда. Лоренцо внезапно кажется ему мельче и ниже того Лоренцо, который всегда учил его всему высокому и бескомпромиссному.

Ужас перед ссылкой и неизбежностью разлуки с Джульеттой выливаются у Ромео не в гнев против самого

факта, против герцога или самого себя, убившего Тибальта, и даже не против монаха, который эту весть принес, а против того, что монах мог подумать, что это — милость! Один из самых злобных моментов вести монах может принять, может ему даже обрадоваться и может другого убеждать, что это радость!

Тогда к черту его философия, тогда к черту его учение, тогда ни к чему его дружба!

Тогда он таков, как все. Тогда с ним и разговаривать не нужно, и слушать его не нужно.

Тщетно монах силится пробиться с каким-то оправданием и объяснением. И уже непонятно, что страшнее — сам факт ссылки или потеря взаимопонимания между столь близкими людьми!

В это время приходит Кормилица. Ее стук воспринимается Лоренцо как приход стражи. Ромео же совершенно обессилен и раздавлен.

Но Кормилица прибежала сюда по просьбе Джульетты. Ее женский опыт подсказывает ей верные ходы. Она усаживается рядом с Ромео и, обняв его, начинает разговаривать с ним, как нянька, как мамка, качая и гладя его. И измученный Ромео поддается этому, он, как ребенок, обхватывает за шею свою няньку. После криков, слез и стонов он устал и затих. Тогда Лоренцо тоже подсаживается к ним, он как бы вплетается в их объятия и уже совсем в другом тоне старается объяснить Ромео абсурдность его обвинений. Он ласково и мудро обрисовывает обстановку. Его слова звучат, как тихая проповедь, потом она крепнет, ширится. Лоренцо говорит о возможности и необходимости жизни. И о том, что, имея мужество, можно все-таки победить.

И Ромео постепенно обретает себя. Спокойствие, мужество и сознание возвращаются к нему.

Они прощаются. Ромео уходит. Живым монах его больше не увидит.

Я как-то не думал раньше, что из-за спектакля можно специально поехать в другой город. Но все приезжающие из Ленинграда, и ленинградцы и москвичи, с такой восторженностью и с таким негодованием (были и такие) рассказывали о спектакле «Пять вечеров» у Товстоногова, что просто нельзя было не поехать.

Оказалось, действительно замечательный спектакль.

Для каждого из нас что-то из того, что нас окружает в художественной жизни, является как бы дополнительной школой. «Пять вечеров» среди других прекрасных спектаклей того времени послужили для меня школой.

Я с восхищением наблюдал, как необычайно простыми средствами достигался высокий эмоциональный и смысловой эффект.

Это было настоящее тонкое психологическое искусство.

Это было прекрасное искусство актеров того направления, которое называется искусством переживания.

Это была режиссура, в которой я ощутил истинное продолжение заветов Станиславского.

Но это еще было и по-настоящему современное искусство, в котором люди чувствовали и думали именно так, как думали и чувствовали сегодня очень многие. Во всяком случае, мне так казалось.

Эта пьеса и спектакль рассказывали о любви двух уже немолодых людей, которые несколько поздно нашли друг друга и, может быть, поэтому так боятся друг друга потерять. За простенькими разговорами в каждой сцене скрывалась такая боль, такая тоска или такая радость, что невозможно было оставаться спокойным.

Это был спектакль о том, что человеку невозможно быть одному, что нужен друг, нужна любовь, нужно взаимопонимание. И нет ничего хуже, чем отсутствие друга и любви или отсутствие взаимопонимания.

...На последнем курсе Театрального института мы жили спорами вокруг наследия Станиславского и вокруг итальянского неореализма.

Несколько лет назад я прочел дискуссию советских и итальянских кинематографистов. Наши упрекали итальянцев в отходе от неореализма.

Теперь неореализм стал признанным, классическим этапом итальянского искусства. Тогда же, когда это течение только возникало, его принимали далеко не все.

Для многих само слово «неореализм» было ругательством.

Когда хотели обругать, говорили: ты — неореалист. Это было синонимом «бескрылого натурализма».

Тем не менее многие молодые люди, заканчивавшие тогда институт, находились под большим впечатлением от знакомства с искусством неореалистов. Для многих неореализм был примером истинности, безыскусственности, подлинности страсти.

Кроме института мы занимались в вечерних театральных студиях, кружках, говорили о необходимости достоверности и естественности, о необходимости изучать репетиционный метод Станиславского, помогающий созданию натуральности актерского поведения. Это было возрождение интереса к Станиславскому именно *на основе нашего стремления к правде.*

И вообще к Станиславскому и к его открытиям последнего периода, которые как раз тогда усиленно стали пропагандировать его ученики. Правда, я лично был в числе тех, кто относился к этой пропаганде критически, поскольку весьма часто сами пропагандисты бывали далеки от истины. Но мы прочитывали все, что возможно, о методе Станиславского и сами пытались испробовать его на практике.

И тем не менее только в Детском театре, столкнувшись с М. О. Кнебель, О. Ефремовым и другими, я по-настоящему, практически понял, что такое этот метод.

Прежде всего меня поразило на репетициях в Центральном детском театре отсутствие литературной болтовни.

Актеры умели точно определять суть сценического происшествия импровизационным способом; еще даже не зная текста, вступали в игру. Приходя на репетицию, мы рассказывались, но вскоре же вставали — актер должен анализировать в действии.

Что там происходит? Мольер должен побить Бутона? Пожалуйста.

Даже самые сложные сцены мы перекладывали на действенный и игровой язык.

Мы анализировали как бы по дороге на сценическую площадку. И ритм и стиль наших репетиций создавали какой-то особый стиль и ритм и в наших спектаклях, как нам казалось, более созвучный времени.

Мы безусловно становились более легкими на подъем и более подвижными. Мы боролись против сценической рутины, против окаменелости, против *чтения ролей* со сцены.

Мы чувствовали себя бойцами определенного художественного направления, в котором наши взгляды и наш метод работы отвечали друг другу.

Конечно, мы не исчерпали школу натуральности, естественности и правды до конца.

Между тем время шло, и импровизация, дающая столько неожиданных и непосредственных красок, мне лично постепенно перестала казаться пределом мечтаний. Захотелось и большего накала смысла и более острой, своеобразной формы.

Возможно, когда-нибудь удастся сочетать и этот смысл и эту форму с живой и натуральной игрой. Тончайшая пси-

хологическая вибрация актерской игры, острая, уникальная для каждого спектакля форма и подлинный накал гражданского смысла — вот, вероятно, к чему нужно стремиться.

И через все это выразить свое время, его трудности и его радости, его мечты, выразить время и всего себя, потому что без этой личной отдачи искусство, по-моему, всегда недостаточно индивидуально и сердечно.

Люди то и дело в течение жизни открывают для себя давно известные истины. Я вдруг тоже неожиданно открыл одну из таких истин: все течет, все меняется! Во всяком случае, мои мысли о театральном искусстве на протяжении довольно короткого времени сильно изменились. И вот как.

Вначале — огромное влияние, которое оказал на всех нас Художественный театр.

Если пользоваться старым сравнением насчет камня, который, падая в воду, образует вокруг себя круги, то можно сказать, что Художественный театр образовал вокруг себя в искусстве множество таких кругов. Он охватил своим влиянием не одно, а несколько поколений.

Точно так же, как и многие другие, пришедшие в искусство в определенные годы, я был полностью под влиянием спектаклей Художественного театра.

«Три сестры» стояли перед глазами со всеми подробностями и мелочами.

Мне хотелось «Собаку на сене» поставить так, как поставлена «Женитьба Фигаро». А в своем спектакле «Горячее сердце» (я поставил его после института в Рязани) хотелось буквально повторить рисунок Художественного театра.

Я в это время выучивал Станиславского наизусть, мог бы определить, когда, где и что он сказал.

Я интересовался методом физических действий, методом действенного анализа и пр. и пр.

Одним словом, был поглощен всем этим абсолютно, старался все это постичь и теоретически и на практике.

Потом мне показалось, что наступает, и не только для меня, какой-то новый период. Для некоторых это, может быть, давно уже было открытым, но мне лишь начинало казаться, что между настоящим Художественным театром, которому мы поклонялись, и тем, каким он тогда становился,— огромная разница.

Иногда казалось, что в практике этого театра будто бы осталась только форма правды, а самой правды не хватало. Осталась как бы форма бытового спектакля, одна только форма бытовой игры.

С некоторой досадой я относился к тому, что вот выходит итальянский фильм, такой живой, такой натуральный, такой резкий в своей жизненности. И я думал: обидно, что наша школа иногда превращается в какую-то академическую, скучную творческую манеру!

В это время очень многие, и я в том числе, начали строить свою работу в полемике с этой традиционной бытовой манерой.

Но эта полемика была своеобразной. Хотелось ставить сегодня такой же спектакль, как «Три сестры», чтобы была вот такая же правда, такая же точность психологии, такая же достоверность, как в «Трех сестрах»,— но только про новое.

Одним словом, метод Художественного театра оставался для нас незыблемым, надо было только вдохнуть в него какое-то новое содержание, новые образы, новые характеры!..

Но и этот период прошел.

Я лично вдруг почувствовал радость в том, к чему раньше относился недоверчиво. Я говорю о чувстве театра, о бесконечных возможностях формы, о новых взглядах на художественность.

Об этом одно время много говорили, но дело в том, что театров столько, сколько режиссерских художественных индивидуальностей.

Мне хотелось бы сочинить свой собственный театр, свою художественность, которая будет являться плодом моих наблюдений, плодом моих собственных рассуждений. Но это так трудно. Это почти невозможно. Мне кажется, что в искусстве должна существовать правда, самая что ни на есть подлинная правда, и полная свобода стилистических и жанровых, постановочных, режиссерских приемов.

Но мы бываем в своей форме аляповаты, а в содержании далеко не правдивы. От этой лжи и аляповатости необходимо отучаться.

Я как-то смотрел по телевизору Москвина. Сядясь перед экраном, я думал: вот сейчас сяду и постараюсь заметить у него фальшь. Но это оказалось глупой затеей. И тогда снова всплыла старая мысль: каких высот достиг Художественный театр!

А много актера смотришь и удивляешься тому, как все у него получается грубо! Возможно, для того, чтобы играть, как Москвин, нужно, чтобы нервная система была такой же восприимчивой, как у Москвина. Эту нервную систему и надо воспитывать, а не просто актера обучать мастерству.

Ну, и, конечно, непрерывные опыты в области художественной формы!

У нас в театрах часто работают на старых приемах, на приемах архаичного бытового искусства. Я говорю —

архаичного, потому что бытовое искусство, как и все в жизни, не есть что-то раз навсегда установившееся. Оно меняется, и надо поспевать за его развитием.

Об игре С. Юрского можно рассказывать часами. Каждый психологический переход интересен, каждое приспособление.

Я видел, как Юрский играет профессора Полежаева в «Беспокойной старости».

Вначале на сцене долго ждут Полежаева. Он за границей и по непонятным причинам задерживается.

Его жена идет в темную-темную переднюю, кажется, для того, чтобы позвонить по телефону.

Она не слышит, что в этот момент Полежаев входит в парадную дверь. Глаза еще не привыкли к темноте, оба выставили вперед руки, чтобы не натолкнуться на вещи, и маленькими шажками движутся по передней. Полежаев тоже не видит жены. Но потом каждый вдруг слышит шаги другого, и тогда оба несколько раз вскрикивают по-стариковски, а Полежаев внезапно бросается на колени перед женой и быстро-быстро говорит что-то, кажется, просит не пугаться и извиняется, что опоздал. Это происходит так молниеносно, что даже опомниться не успеваешь. А волнение тем временем уже охватывает тебя. Ибо в одну секунду с силой раскрыта вся их долгая совместная жизнь.

Какое замечательное соединение профессиональной смелости и душевной тонкости!

Жена Полежаева, когда потом оба они оказались без гостей за большим праздничным столом, неожиданно заплакала. Гости бойкотировали Полежаева. А он провозгласил какой-то замечательный тост в честь жены, и тут-то она и заплакала. Полежаев молча несколько секунд вглядывался в жену, потом недоуменно-резко спросил,

почти прокричал несколько раз: «Что?! Что?!» — и снова замолчал, всматриваясь, стараясь как будто уловить что-то скрытое.

Затем, внезапно придвинувшись к жене, мягко-мягко, почти нараспев сказал: «Ты замерзла, моя милая».

Публика общим вздохом встретила эти удивительные человеческие переходы.

А потом оба старика сели за рояль и запели какой-то французский романс. Но как? Будто сами актеры с детства жили в такой же семье, как Полежаев. Такого сочетания современной смелой игры с прочной старой культурой я не видел за последние годы, пожалуй, ни у кого другого.

Я стоял однажды за кулисами и наблюдал, как у известного французского шансонье испортился микрофон. Мужественно допев до конца свою песню, хотя в огромном зале ее совершенно никто не услышал, он пошел за кулисы. А в кулисе в это время его радист, сидя на корточках перед каким-то радиоящиком, что-то крутил и вертел. Видимо, испортилось именно в этом ящике.

Публика все же аплодировала артисту. Это был очень известный и всеми любимый певец. Он всегда пользовался микрофоном, и публика это знала. И хотя сейчас было всем очень неловко, так как слышно ничего не было, публика хлопала из уважения к певцу, к его мужеству и к тому, что он сейчас держался так, будто бы ничего не случилось.

Но ему, конечно, этот номер стоил дорого, так дорого, что когда он, улыбаясь в ответ на приветствия, наконец добрался до своей кулисы, мы все увидели, что он абсолютно измучен.

Секунду он стоял, как-то рассеянно глядя по сторонам, потом сильно размахнулся и ударил радиста. Но не попал,

так как тот увернулся. Тогда певец побежал за ним по коридору и широкими взмахами обеих рук наотмашь стал его бить, а тот увертывался и прятал голову в руки. Это было довольно страшно и неожиданно.

Мольер, видимо, точно так же бьет своего слугу Бутона. Мольер ведь играл спектакль для короля! Но Бутон совершенно ни в чем не был виновен, так как свечу он не тушил, да и дело-то было не в свече, а в том, что Мольер очень много пережил, выступая перед королем. От каждого такого выступления зависела его *судьба*, король ведь был, как известно, человек своенравный, его власть была безгранична, именно он сказал однажды кому-то, что Франция — это он, король, Мольер же был писатель, и ему стыдно было унижаться, но ему *надо* было унижаться и *надо* было льстить, и само это животное волнение за кулисами было противно ему. Потому что, когда ломаешь комедию в театре, то всем должно быть легко — и тем, кто на сцене, в частности. Когда же вместо этого сковывает страх и охватывает дрожь, то это очень унижительное чувство. Все это, только в гораздо большей степени, ощущал Мольер, потому что он был человек гениальный, а значит, в тысячу раз более чувствительный!

Мольер медленно снял парик, лицо болит от улыбки, и пока улыбка сходит с лица, глаза наливаются злобой и кровью, и хочется что-то разбить, или кого-то ударить, или, быть может, сломать собственную руку, чтобы боль отвлекла. Мольер бьет Бутона до тех пор, пока сам не выдыхается. И пока его не оттащат актеры, которые бегут из своих гримерных, потому что невероятно, что во время спектакля в присутствии короля на сцене может возникнуть драка.

Его оттаскивают, но он здоров, как буйвол, и поэтому двум женщинам приходится навалиться на него всем телом. Потом дают мокрую тряпку, чтобы он положил ее

себе на сердце или на голову и отдышался, так как через минуту ему снова надо идти на сцену.

Все это ведь происходит в перерыве между двумя выходами!

Когда опасность физической расправы несколько миновала, Бутон, который до этих пор, подобно тому радисту, лишь защищался, разглядел свою разодранную рубаху.

Мэтр сидит на стуле и дышит, как дышит на песке рыба. Бутон снимает с себя тряпье и начинает скандалить. Дышать и ему трудно, предыдущая сцена была нешуточной, но она была настолько несправедливой, что теперь его не может остановить даже страх перед мэтром.

А Мольер тем временем отдышался и успел к тому же понять, что бил невинного. Он идет поправить грим, потому что через минуту надо выходить на сцену и, кроме того, так гораздо удобнее замаскировать свое извинение перед Бутоном, которого он при всех обстоятельствах все-таки любит.

Извинение принято, потому что и Бутон любит хозяина и всегда понимает его состояние.

И после сложной и остроумной, но все более добродушной репалки каждый идет по своим делам.

И вот я играю Мольера.

Я знаю смысл и знаю порядок развития сцены: драка, потом я устал, затем мне нужно завуалировать извинение.

А другой актер играет слугу, у него свой смысл и свой порядок. Когда я его буду бить — он будет защищаться!

Эту часть текста мы положим сюда.

Но Мольер задохнулся. Его удержали. И дали мокрую тряпку. Пускай теперь слуга «качает свои права», а я, Мольер, посижу, отдышусь — надо прийти в себя.

Сюда — вот этот текст!

Но скоро новый выход на сцену, надо поправить парик, а заодно незаметно пойти на попятный. Остаток текста — сюда!

Но текст будет выучен позже, а пока что можно пользоваться своими словами.

Но драться надо на совесть, и на совесть дышать, а потом как можно хитрей извиниться.

Живые зигзаги из плоти и крови!

Эти зигзаги надо понять, а потом из своей же плоти и крови заново сделать.

А вот еще сцена.

Мольер бросает свою жену. И женится на Арманде. Но Арманда — дочь жены, а может быть, и его. Мольер не знает об этом. Арманда тоже не знает. Знают жена Мольера и регистр — Лагранж.

Последний как раз и встречается теперь у гримерной Мольера с Армандой.

— Мне нужно туда проскочить,— говорит молоденькая актриса.

— А мне нужно ее не пустить,— говорит исполнитель Лагранжа.

И режиссер говорит:

— Давайте! — Он помнит, что главное — действие.

Но попробуйте сыграть эту сцену в том непосредственно действенном плане, как только что репетировали драку между Мольером и Бутоном, и вы увидите, что у вас ничего не получится!

То есть, конечно, получится, так как ничего нет легче, чем «пытаться проскочить» и «не пускать». Но ваше чутье вам тотчас подскажет, что в пьесе написано что-то иное.

Во-первых, Арманда ведет себя не столь простодушно. И если бы ей надо было просто пройти, она не стала бы терять столько времени на разговоры. Незаметно проникнуть к Мольеру было бы для нее достаточно просто. Но она не уходит.

Подняв кверху лицо, она будто дурачит Лагранжа и танцует, как бабочка, и держится гордо и недоступно.

Она любит Мольера. Это ее право. Разговор с Лагранжем ей нужен.

Она хочет узаконить свою любовь в глазах летописца мольеровской труппы.

А летописцу тоже приходится держать эту девчонку не руками. Руками ее и не удержишь: уйдет сейчас — придет потом. А если придет и брак состоится, можно ставить большой черный крест в регистре. Но открыто сказать обо всем нельзя — не проверено, да и неудобно. Можно только намеком. Но не мелким намеком, а таким, за которым «целая вечность».

И вот он пытается это сделать, не глядя в глаза, величественно, как история.

— ...Стоп!.. Я жду вас... Сюда нельзя!.. Уходите!.. Не могу вам сказать... Не то будет несчастье!..

А потом вдруг скисает, узнав, что она беременна, и становится старым. Закутывается в плащ и уходит.

Возможно, именно так простое действие становится сложным.

Кто бы мог подумать, что с такой потрясающей силой именно во МХАТе будет прочтено прямо в зрительный зал письмо Бернарда Шоу и что это полное трагизма письмо прочтет артист, никогда или почти никогда, кажется, не выступавший в драматических ролях!

Еще не было слышно по поводу спектакля «Милый лжец» ни похвал, ни осуждений, это было, кажется, первое или второе представление пьесы. Мы, признаться, ждали открытия занавеса с некоторым предубеждением. В течение целого вечера слушать, как два актера будут читать со сцены письма! Какая, вероятно, предстоит нам скука!

А потом, думал я, рискнут ли на сцене МХАТа сделать условное оформление, необходимое, вероятно, для такой пьесы?

Мы знали, что любят экспериментировать Охлопков или Акимов, но за Раевским мы не знали такого качества.

То, что игралось на сцене, оказалось совсем не пьесой в обычном смысле этого слова. Это были составленные в определенном порядке письма Шоу и актрисы Кэмпбелл. Два мхатовских актера читали эти письма то в виде непосредственного диалога, то в виде диалога более сложного, когда разговаривающие находятся как бы на очень большом расстоянии друг от друга.

Впрочем, трудно даже перечислить все вариации чтения этих писем.

Все это создавало спектакль совершенно необычный, незнакомый, своеобразный. И заставляло думать об огромных возможностях сценического реализма, о поисках все новых и новых жанров.

Это был жанр, не похожий ни на чеховский, ни на горьковский, ни на шекспировский. Сколько еще, вероятно, существует возможностей на театре! Как интересно сочеталось в этом спектакле психологическое мастерство двух превосходных артистов с условным решением всей пьесы!

Кто бы мог подумать, что можно в течение нескольких часов сидеть, то затаив дыхание, то смеясь, то плача, слушая великолепный текст пьесы, в которой нет обычного для театра сюжета и внешнего действия.

Все же как крепки в нас штампованные представления! Дон Жуан — это в общем-то лишь повеса. Так считают. И мольеровский Дон Жуан — любитель наслаждений. И пушкинский Дон Гуан — таков же. Мольеровский «Дон Жуан» у нас, по-моему, не ставился со времен

Мейерхольда. Относительно недавно эту пьесу привозил Жан Вилар. Его трактовка, для меня во всяком случае, была совершенно нова. Это был совсем не молодой человек и совсем не привлекательный. В общем дело было не в том, что он бессовестно ухаживает за женщинами и обманывает их. Нет, конечно, эта тема тоже существовала, ее ведь никуда не выкинешь, там по сюжету по крайней мере три женщины обмануты, и все же дело было не в этом.

Это было какое-то определенное и довольно страшное мировоззрение. Холодная и циничная уверенность, что жизнь строится только на подлости. У Мольера есть огромный монолог на эту тему, и Жан Вилар подходил к самой рампе и как бы абсолютно бесстрастно, что называется, «через губу», поносил все на свете.

Причем это делалось очень долго и так спокойно, что не по себе становилось.

Он дошел как бы до самого главного и уже не торопился никуда, и никакой сюжет его больше не интересовал.

Он просто очень неторопливо и обстоятельно отводил душу. Причем он никому и ничего не доказывал. Он говорил то, что было как бы всем известно и что не могло вызывать возражений. Он просто холодно и немножко брезгливо констатировал общеизвестное.

Я впервые представил себе, что Мольер не милого ловеласа решил заклеить в комедии, а что-то совсем другое. Кстати, в пьесе Дон Жуан не только с женщинами имеет дело. И с отцом он не ладит, и кредиторов обманывает, и со слугой не в ладах и т. д. и т. п. Жан Вилар показывал человека, который совершенно *на все плюет*. Ему не нужны эти женщины, он и не знает, что такое увлеченность женщиной. Это не то, что — увлекся одной, а потом, совершенно неожиданно, влюбился в другую и из-за этого расстался с первой. Ему, Дон Жуану, уже не нужно ничего от женщин. А просто сидит в нем уверенность, что ничего святого ни у кого нет и единственный способ общения

между людьми — это делать зло. Причем не от злобы, а от равнодушия и цинизма, походя. Как возникает у некоторых желание обязательно бросить камнем в собаку, если она проходит мимо. Тоже не от злобы, а как-то механически, от нечего делать.

Вот такого человека, который только и гадит другим от цинизма, от физиологической уверенности, что на том стоит мир, и играл, по-моему, Жан Вилар. И я тогда еще подумал, что Мольер, вероятно, именно против человека этого типа написал свою пьесу, а не против какого-то просто ветреного мужчины. Как ни странно, это тогда показалось открытием. И, я уверен, не только для меня.

Потом уже, спустя много лет, когда я ставил булгаковского «Мольера», я представил себе, как Мольер, прошедший такую тяжелую жизнь, когда ничто ему не прощалось, болезненно ненавидел тех, кому позволено было все и кому все с рук сходило. По Булгакову, Мольер влюбился в Арманду, и тут началось такое!.. Вообще Мольер у Булгакова показан человеком тяжелым, в том смысле тяжелым, что каждый поворот в отношениях с другими людьми стоил ему крови. Он не умел легко жить. Он жил мучительно. Мучительно переживал каждую мало-мальски драматическую ситуацию.

Дон Жуан, напротив, не придает значения ничему, живет, что называется, как хочет.

Мольера жизнь карала на каждом шагу за все: за творчество, за любовь, за человеческие привязанности. Дон Жуану, напротив, все позволялось. И Мольеру так хотелось верить, что есть все-таки некий суд, способный покарать таких, как Дон Жуан.

Теперь говорят, что «Дон Жуана» не ставят потому, что в этой комедии мало смешного с точки зрения сегодняшних вкусов. Что смех в этой комедии устарел и потому — скучно. Но я-то думаю, что там и нет никакого смеха. Или не в нем, во всяком случае, дело. Это притча о

человеке, который плохо живет и поэтому плохо кончит, ибо есть же, в конце концов, на земле справедливость, черт возьми.

По Пушкину, может быть, Дон Гуан лучше Командора, которого он убил на дуэли. Я, впрочем, не знаю.

Но у Мольера наверняка Дон Жуан не лучше.

О Командоре мы не знаем ничего, кроме того, что его убил Дон Жуан. О Дон Жуане мы знаем, что он изрядный подлец, хотя, быть может, в чем-то и обаятельный. Но это не меняет дела.

У Мольера Командор — это как бы олицетворение всего, что Дон Жуан обидел. Впрочем, обидел — это очень мягко сказано.

Командор еще и некая мистическая сила, имеющая, так сказать, больше возможностей, нежели любой живой обиженный Дон Жуаном человек. Умерев, Командор как бы приобрел некую возможность отомстить, и не только за себя. Недаром Дон Жуану в конце пьесы являются тени многих обиженных им людей.

И вот хотелось бы поставить такую притчу.

В начале ее — большой монолог Сганареля о табаке, а потом о Дон Жуане. Почему-то всегда тут ищут смешное. Раз Сганарель слуга — значит, должно быть смешно... На самом же деле у Сганареля чуть ли не истерика, когда он рассказывает о своем хозяине. Его трудно успокоить, так он трясется. Почти нервный припадок у Сганареля. Конечно, публика, может, и засмеется, но Сганарель сам бы очень удивился, если бы ему сказали, что его муки вызывают у кого-нибудь смех.

Дон Жуан впервые появляется на сцене после того, как Сганарель на наших глазах бился чуть ли не в эпилептическом припадке, рассказывая о характере своего господина (насчет эпилепсии я, разумеется, говорю ради большей ясности). И вот выходит Дон Жуан. Теперь он может предстать перед нами даже симпатичным. Не-

кий крепкий мужчина, может быть, не очень красивый, но крепкий. Который любит и поесть, и выпить, и покурить (впрочем, тогда только нюхали табак, кажется. Не помню).

Мужское обаяние есть, чего не отнимешь, того не отнимешь. Впрочем, скорее тут дело в спокойной уверенности. В уверенности, что все на свете ему известно.

Хорошо бы выпустить его не разодетым, как обычно полагается, а что называется — «в neglige». Ведь это утро, и он дома, да еще от жены убежал. Поздно встал, а теперь вышел, чтобы поесть. Зевает, чешется, а может быть, даже сморкается. Насморк.

Сганарель при нем — ниже травы. Интересен контраст тех предыдущих протестов и криков Сганареля и этой мирности, этой его робости при самом Дон Жуане. Но мы не должны его осуждать. Робость должна быть понятной — ведь Сганарель зависим.

А Дон Жуан с виду очень мирный, «панибратский» даже, компанейский. Ведет себя демократично. Говорит просто и тихо и сидит размягченно, даже как-то сонно. А когда настигнет его жена, когда она с укором будет смотреть на него — ведь он недавно бросил ее, то Дон Жуан будет даже смущаться от ее слов и пытаться надеть на себя что-то, чтобы не показаться невоспитанным перед женщиной.

Но только на самом деле ему в высшей степени будет плевать на все это, и вся драма тотчас же выветрится у него из головы, как только жена уйдет за порог. О, я понимаю Мольера и его ненависть к подобным типам! И его собственную неспособность выветривать все из головы! А у Дон Жуана нет наслоений одного на другое, ибо ему *все равно. Он привык.* Может быть, когда-нибудь и у него что-то щемило, теперь же — не щемит.

Пока жена стояла тут и плакала, он сидел понурившись, а когда она ушла, он на мгновение так и остался

сидеть. И Сганарель решил даже, что хозяин задумался. Но нет, он лишь переждал.

Впрочем, у Дон Жуана бывают моменты, когда ему чудится или слышится что-то.

Он и сам не смог бы объяснить, что это.

Он секунду прислушивается к чему-то, даже обернется, а потом стряхнет с себя это секундное наваждение.

Однако с каждым разом оно будет длиться на мгновение дольше.

И в конце концов вырастет в Командора, который сам по себе должен быть человеком мирным и грустным и по натуре не мстительным. Но ведь и таким хочется справедливости.

Сганарель должен изо всех сил трясти умирающего в муках Дон Жуана и кричать ему прямо в лицо, в уши, которые уже ничего не могут услышать.

Он должен кричать ему о деньгах, потому что тот даже смертью своей подвел его, оставив без копейки.

Нужно в один вечер поставить мольеровского «Дон Жуана» и пушкинского «Каменного гостя». Это будет замечательный контраст. Только что перед нами погибнет первый Дон Жуан, как явится второй. Противоположный первому.

Пушкин сидел в Болдине, выехать в Москву не мог из-за холеры. В Москве находилась Наталья Николаевна. Свадьба откладывалась. Доходили всякие тревожные слухи. Пушкин тосковал, терзался. Пытался вырваться и проехать через карантин, но его возвращали обратно в Болдино. Между ним и Москвой была стена. Хотелось какого-то дерзновенного поступка, чтобы оказаться там, где Наталья Николаевна.

Разумеется, связи художественного произведения с

непосредственной жизнью автора весьма условны, но и прочны в то же время.

Дон Гуан у Пушкина — человек дерзновенный, и, даже в бездну проваливаясь, он кричит о Доне Анне. И потом — он полон жизни и поэзии. В начале пьесы речь идет о какой-то Инезе, которой теперь уже нет в живых. Видимо, муж Инезы из ревности убил ее. А Дон Гуан вскоре влюбился в другую женщину. Все это нехорошо, конечно. Но, боже мой, как он об этой Инезе вспоминает! Какой грустный и нежный образ рисует он в нескольких словах, беседау -с Лепорелло.

Женщины, вероятно, не обманывались в нем. Они прекрасно знали, с кем имеют дело, и принимали его таким, каков он есть. Лаура, к которой, презрев опасность смерти, пробирается теперь Дон Гуан, тоже и не думает, конечно, что он ей будет верен. Но его дерзновенность, его горячность и нежность по душе ей, и она любит его. А Дон Гуан любит Лауру, несмотря на то, что утром уже высматривал Дону Анну.

Вся красота речей его, обращенных к Доне Анне, не на обмане строится, не на хитрости. Подобно Самозванцу, Дон Гуан готов рассказать все, с головой выдать себя, потому что, полюбив, он забывает о всяком расчете.

Что это за удивительное счастье, когда, воротившись из ссылки, он вновь попадает в Мадрид. Какое бесстрашие и какая ребячливость.

Когда над трупом Дон Карлоса Дон Гуан обнимает Лауру, то, страшно подумать, мы не воспринимаем это как кощунство. Хотя Дон Карлос ничем в наших глазах, в общем-то, не скомпрометирован. Но Дон Гуан живет его и богаче душевно — вот и все. За эту живость, за эту, может быть, чрезмерную (?) буйность природы он и поплатился.

Иногда ужасно смешивают краски. Под видом сложного отношения к образу, под видом всестороннего его

раскрытия создают картину туманную, даже какую-то бессмысленную.

Выходит в «Каменном госте» актер и играет все, что он только о Дон Гуане слышал.

Смысл пьесы остается в таких случаях непонятным и подменяется какой-то всеобщностью, которая совершенно запутывает дело.

В сопоставлении двух Дон Жуанов яснее проступят совершенно разные версии, две трактовки одного и того же старинного поверья о Дон Жуане.

Впрочем, можно поставить эти вещи и отдельно, сохранив в каждом случае точность и ясность трактовки.

А еще можно поставить две «Свадьбы» — чеховскую и брехтовскую. Вот будет потеха!

Или хотя бы поставить их порознь.

Между прочим, в мольеровском «Дон Жуане» можно выразительнейшим образом сделать приход Командора. Он должен прийти и сесть за стол с Дон Жуаном и Сганарелем. И долго и грустно слушать пение Сганареля, которому Дон Жуан приказал петь для гостя. Песня грубая, резкая (Высоцкому надо ее петь), Дон Жуан ест и пьет слушая, а Командор низко-низко над столом опустил голову. Песня уже пропета, а Командор все сидит с опущенной головой и молчит. И Дон Жуану в эту минуту жутко становится, потому что он чувствует, что Командор и про эту грубую песню и про него, Дон Жуана, думает.

А потом, как обычно, Дон Жуан все сомнения свои отбросит и станет жить, как жил.

Я представляю себе, как страшно должен умереть мольеровский Дон Жуан.

Теперь бы еще придумать «страдальческий» финал для пушкинского.

Хорошо Пушкину было написать:

«Я гибну — кончено.— О Дона Анна!.. (Проваливается.)»

Это было совсем особое театральное наслаждение.

А как это сделать на сцене?

Подобно человеку, который хорошо знает лес, луг, море, но никогда, допустим, не видел степи и вдруг увидел ее,— подобно ему, многие, и я в том числе, взирали на особенности постановки и актерской игры «Доброго человека из Сезуана» в Театре на Таганке.

Конечно, есть люди, которые станут тотчас иронизировать: они скажут, что я, вероятно, просто мало видел, если способен так удивляться на этом спектакле.

Они приведут десятки подобных спектаклей и у нас (прежде) и за границей (теперь). Ну что же, возможно, я видел действительно не так уж много, не больше и не меньше сотен других людей, но для меня этот спектакль был удивительным.

Разумеется, меня поразила не только малознакомая театральная манера. Я был весь вечер в каком-то незнакомом мне ранее остром нервном напряжении.

Я знал, что такое эмоциональное и умственное напряжение «Трех сестер» и «Горячего сердца», «Гамлета» и «Короля Лира», но подобного качества напряжения мысли я еще не испытывал.

Это был спектакль одновременно философский, почти вульгарно-театральный и эмоционально насыщенный.

Он был какой-то сказочный, что ли. Смесь иронической и патетической сказки или притчи, как об этом говорилось в начале спектакля.

Я читал самого Брехта и о нем. Видел «Берлинский ансамбль», но, может быть, впервые до меня «дошел» Брехт. И я уверен, что не только до меня.

Будучи студентом, я так увлекался Вахтанговым, всем, что написано о нем или им о самом себе, о его творчестве и о театре. Но, может быть, в первый раз я представил себе современный вахтанговский спектакль.

Искусство должно воспитывать людей. Так вот, «Добрый человек» меня *воспитывал*.

Он заставлял меня думать, он заставлял меня уметь в процессе самого спектакля, он расширял мои познания в искусстве, заражал меня своей любовью к правде и ненавистью ко лжи, он приучал меня к всесторонней оценке сложных фактов, звал меня к добру и справедливости и восстанавливал против жестокости и зла.

А кроме всего прочего, он доставлял мне редкое эстетическое наслаждение.

Я раньше думал, что истинное эстетическое наслаждение можно доставить публике только тончайшей психологической игрой, но тут играли очень грубо, если судить с точки зрения хотя бы товстоноговских «Пяти вечеров»...

Одним словом, было о чем поразмыслить!

В спектаклях хорошо соединять серьезное и смешное — это дает часто большой эффект. Хороши пьесы — где озорство, хулиганство, но внутри заложено серьезное начало.

Часто в спектаклях без озорства чувствуется скованность человеческой индивидуальности.

Конечно, надо знать серьезный метод анализа и опираться на него. Но кроме этого нужно озорство, даже какая-то несерьезность — серьезность пусть будет внутри.

Студентам надо «дурачиться» все четыре года, чтобы избежать «ученического реализма», который действует удушающе. То, что студенты делают веселые этюды, — интересно, и надо это поощрять. Многие этюды, правда, имеют слишком длинную подготовку к смешному. Надо уметь сделать короткий смешной этюд.

Я видел один смешной спектакль. Там была сцена, где супруги ругаются с вечера до утра. Слуги приносят двуспальную кровать, супруги раздеваются, ложатся — ругаются, потом меняется свет, супруги одеваются, пьют кофе — ругаются, уходят. Конечно, в тексте всего этого не было. Просто был длинный и даже довольно скучный диалог мужа и жены.

Все можно довести до резкости или оставить на полутоне. Но, по-моему, строить надо выпукло и только изредка давать полутона. Надо, чтобы литература находила в театре не просто глухое, иллюстративное решение. Наши мозги все время работают как бы под пеленой, а надо ее рвать! Но я тут же оговариваюсь: иногда бывает такая выпуклость и такая острота, что противно.

Тем не менее я думаю, что надо все-таки пытаться «пробовать переходить все грани». Когда я учился, распространено было выражение: «Искусство — это чуть-чуть». А искусство — не «чуть-чуть», а «чересчур». Впрочем, наверное, искусство — это и «чуть-чуть» и «чересчур».

Нельзя все сбивать, как масло. Многие боятся незаполненного кусочка. Хотят, чтобы был нерв, и потому все уплотняют до невозможности, а, видимо, надо давать покой, воздух.

...Уникальная, только для данного спектакля найденная форма, тончайшая психологическая вибрация и сила смысла — такой спектакль я хотел бы сделать.

Смешно сказать, но актер должен быть чувствующим человеком.

Режиссер, даже очень хороший, чаще всего намечает лишь общее направление. Он говорит: «Вот это А, а потом будет Б». Дальше — начинается область актерского чувства.

Впрочем, один так и остается в пределах рисунка. Другие же как бы ощущают пространство между заданными точками — и заполняют его.

На одного актера, может быть, именно поэтому, интересно смотреть, а на другого — нет.

Актер должен уметь чувствовать... В одной пьесе женщина приходила в детский дом, чтобы взять на воспитание ребенка. Характер у этой женщины вздорный, вроде того, который на эстраде придумала себе Миронова. Эта женщина из пьесы не могла иметь своих детей, и хотя сама она и была вздорная, но подоплека сцены оставалась драматической, и когда с передачей ребенка в детском доме происходила задержка, следовало обнажить не только смешную, но и горькую сторону происходящего. Наша артистка А. Дмитриева умеет понимать такие вещи, и потому сцена эта не теряла драматичности, хотя и оставалась смешной. Но другие актеры из-за этого самого «неумения чувствовать» остаются часто поверхностными.

Кто-то из хороших актеров полшутя говорил, что если в роли есть слово «мама», то он уже может играть эту роль.

Но сколько артистов не замечают ни слова «мама», ни слова «смерть», ни слова «любовь», ни слова «война».

Они не умеют чувствовать, их организм как бы спит, они выполняют только то, что им скажут.

Или что подскажет им их здравый рассудок. Между тем, опять-таки это смешно говорить, но кроме рассудка надо иметь еще и сердце.

Что же касается рассудка, то он должен быть таким, который способен понимать, почему фунт лиха.

Поверхностное толкование роли всегда связано с какой-то душевной сытостью, с душевной нерастреванностью.

Иногда актеры знают обо всем понемногу, но ничего не знают толком.

Ни одну из проблем они в жизни не пережили глубоко. Их психика находится на уровне обыкновенности, ординарности. Но тогда почему они актеры? Непонятно.

Перечитав недавно «Мастера и Маргариту», я понял, сколько Булгаков должен был передумать, чтобы написать такую книгу. Но вот, допустим, нужно найти исполнителя на Мастера, или на Воланда, или на Маргариту. Найти эту нервность, и эту боль, и эту способность чувствовать несправедливость.

О, сколько непосильного труда придется вложить, если актриса не будет понимать, допустим, что такое критик Латунский...

Но что значит понимать? Это значит чувствовать, говорил не кто иной, как Станиславский.

А это в свою очередь возможно тогда лишь, когда те или иные вопросы в той или иной степени уже наболели. Когда творческая природа еще до самой репетиционной работы была растревана.

Нельзя, как я уже говорил, за один репетиционный период стать ни Тригориным, ни Треплевым, ибо даже Тригорин, над которым мы привыкли почему-то чуть-чуть подшучивать, является человеком с куда более разработанным сознанием и психикой, чем иной актер.

Впрочем, очень многое зависит и от того внимания, которое актеру уделяется. От атмосферы, которая или делает актера раскованным или не делает.

Раскрыть самого себя актеру чаще всего бывает так трудно! И все же... И все же...

Со Смоктуновским я работал в кино всего один раз. Бывают актеры, которых и не вспоминаешь после окончания работы. Смоктуновский, разумеется, не таков.

Во-первых, он меня поражал своим безмолвным подчинением. На все, что я говорил ему, он кивал головой, едва я успевал начать фразу.

Затем он шел на место и делал все с такой тонкостью, на которую я даже и не рассчитывал.

Я говорил ему: «Пожалуйста, подойдите к кабинету матери, просуньте руку в дверь и постучите с той стороны, чтобы мать этот стук не только услышала, но и увидела и сразу узнала вас в этой шутке».

Ей-богу, только Смоктуновский может с такой элегантностью выполнить столь простое задание. Только руки Смоктуновского, мне кажется, могут стать такими длинными и гибкими.

Затем я попросил его медленно разматывать шарф, когда в ночь под Новый год герой опять-таки входит к матери. Стоит посмотреть эту нашу плохую картину («Високосный год») лишь для того, чтобы увидеть, как он это делает. Сколько, черт возьми, изящного смысла может быть в одной немудрящей мизансцене.

И еще — надо было сделать этакий беззаботный проход героя на фоне парковых увеселительных аттракционов. Я попросил Смоктуновского нацепить кепочку и пройти гуляющей походкой. Во время съемки возникла какая-то

ссора в саду, я отвлекся и вообще даже не видел, как сняли эту сцену. Увидел я ее уже в зале, когда смотрел материал. Удивительно было не только то, как Смоктуновский сосредоточился тогда в столь неподходящей обстановке. Какой-то врожденный, тончайший артистизм и тут подсказал ему почти неуловимые краски.

Вообще он человек удивительно, что ли, размягченный, мягкий, как кошка, как воск, но при этом такая воля, такая собранность!

Все удивлялись, как он может в секунду заснуть, свернувшись на куске железного листа, а просыпаясь, не казаться заспанным или несобранным.

Стоя рядом с ним и глядя почти в упор на то, как он шесть дублей подряд повторял одну и ту же сцену, я почти не улавливал различия. Но когда смотрел на экране, все шесть дублей казались разными. Это были не просто дубли, но варианты. Почти незаметным движением глаз он достигал такого изменения.

Ставя «Чайку», я гордился тем, что как бы по-брехтовски пытался оголить ее, так сказать, смысловой узел. Но потом оказалось, что мы несколько *со стороны* и к тому же достаточно недружелюбно посмотрели на героев. Тригорин получился тряпкой. Аркадина — плохой матерью и плохой провинциальной актрисой. Медведенко — заносчивым, *демонстративным* «маленьким человеком». Репетируя, мы не предполагали, что получится именно так. Но, по-видимому, замысел в основе был схематичен, обнажились все тенденции, и это придало спектаклю сухость, жесткость. Жизненная пыльца с пьесы улетела. Получилось необъективно, непоэтично, раздраженно. Теперь бы я не стал так ставить «Чайку».

В первой сцене Сорина и Треплева я увидел бы теперь

не только нервный разговор перед представлением, но и дружбу старика и молодого.

Треплев, улыбаясь, говорит, что у дяди растрепанная борода, и руку запустил в эту бороду. Обняв Сорина за шею, он перед его глазами обрывает лепестки ромашки, гадая. Вообще, вероятно, не нужно преувеличивать страх и нервность Треплева перед спектаклем. Потому что сюжет моментально начинает преобладать над сложностью жизненных проявлений каждого из находящихся на сцене людей.

И треплевская фраза насчет того, что мать его не любит и что она волнуется и ревнует потому, что на этой маленькой сцене будет играть не она, а Нина Заречная, тоже, вероятно, не должна быть буквальной.

Одно дело сказать, что мать не любит и ревнует, нервно бегая по подмосткам маленькой эстрадки в предчувствии драматической судьбы своей пьесы; другое дело — сказать то же самое, теребя бороду своего милого дяди.

И нельзя говорить с такой злостью, что мать скупа. Это надо произнести, допустим, лежа на спине и подбрасывая ветку так, чтобы она попала в дядю. Ей-богу, серьезный смысл от этого не исчезнет. Я, правда, уж чересчур «навалился» тут на дядю, но если не дядя, то что-то другое должно усложнить или, если хотите, упростить ход мыслей и чувств Треплева, придав им более повседневный и менее чрезвычайный характер.

Интересно было бы сейчас ту, прежнюю мою «Чайку» «размагнитить», освободить ее от прямолинейности, от несколько однозначной напряженности.

А еще интереснее в одном и том же театре играть обе «Чайки» — одну прежнюю, напряженную, нервную, предельно осовремененную, другую — объективную, поэтическую, более мудрую, более человечную. Но это, как говорится, уже излишняя роскошь.

Медведенко нужно было бы трактовать тоже не так жестко. «Отчего вы всегда ходите в черном?» — говорил он Маше, почти ненавидя Машу за ее интеллигентские муки, за ее страдание по чисто духовным причинам. Он думал, что можно мучиться только по причинам материальным. Такой взгляд на Медведенко был не лишен смысла, но рожден он был раздражением против подобных людей. Теперь я такое раздражение, пожалуй, снял бы. Ведь живется человеку действительно скверно, чего на него за это злиться.

У нас он был таким, что его заведомо и дети в школе не любили. А почему он должен быть именно таким?!

Был он внутренне немолод, скучен, вернее, как-то принципиально ограничен. «Пишите пьесы об учителях, которые плохо живут, а не о бесплотном духе», — говорил у нас Медведенко зло и волево на треплевском спектакле. Это точно, что такие учителя есть, и их очень много, но Бог с ними!

На этот раз пусть будет другой Медведенко — и помоложе, и добрее, и помягче.

А что такое фраза Маши насчет своего черного платья: «Это траур по моей жизни»? Неужели это тоже так бесповоротно серьезно? Нет, честное слово, это надо чем-то осложнить или, если хотите, опростить.

Итак, вот как должно выглядеть новое начало.

Еще по дороге Маша увидела, что возле самодельной треплевской эстрады висит Ниноно белое платье, приготовленное для выступления.

Маша быстро идет к этому платью, чтобы разглядеть его.

(Каждый из нас так бы вошел, чтобы рассмотреть платье актрисы, которая будет сегодня выступать.)

Медведенко же, неумелый ухажер, отстал, какими-то кругами пошел вглубь, перепрыгнул там зачем-то через скамейку, потом перегнулся через какой-то барьер и на

большом расстоянии как бы вновь *коснулся* своей возлюбленной.

— Отчего вы всегда ходите в черном? — спрашивает он нелепо. Сам угловатый, длинный, нескладный.

Маша отвечает вскользь, продолжая рассматривать платье.

А Медведенко там, в глубине сцены, серьезно воспринимает ее фразы. И вертит их в голове.

— Отчего? Не понимаю... Вы здоровы, отец у вас хотя и небогатый, но с достатком... Я получаю всего двадцать три рубля в месяц...— Он даже издали на пальцах показал ей, как это мало — двадцать три рубля.

Маша опять отвечает ему вскользь, занимаясь по-прежнему Нининым платьем.

А он, чтобы доказать ей, как трудно жить в большой семье, натыкал в песок веток — мать, две сестры и братишка, потом обвел все чертой и повторил: «А жалованья всего двадцать три рубля!»

Маша тем временем закончила рассматривать платье и, улыбаясь тому, как он забавно рассказывает ей о своей бедности (потому что она все-таки его краем уха слушала), пошла ему навстречу, говоря, что скоро начнется спектакль.

И он, тоже улыбаясь, стал говорить ей, что любит ее, но встречает с ее стороны один лишь индифферентизм.

Но Маша, посмеиваясь и отмахиваясь, стала протягивать ему табак.

Он неумело взял и даже хотел попробовать, но передумал.

Она же взяла умело, втянула табак в нос и с удовольствием чихнула, но тут же рассмеялась этой своей глупой привычке.

Он тоже тихо засмеялся, но только неуверенно, и пожал плечами. Никак ни поймет он ее характер!

Маше вообще с ним неплохо, но скучновато и говорить не о чем. Поэтому она отошла, уселась где-то поудобнее и стала смотреть в небо и по сторонам.

— Душно, должно быть, ночью будет гроза.

Он тоже хотел подсесть, но тут вбежал Треплев и, прыгнув на свою эстрадку, стал проверять, хорошо ли она сколочена и удобно ли Нине будет играть тут.

А Сорин, испытывая, по его словам, некий кошмар от долгого сна, вошел, отмахиваясь от чего-то палкой.

Треплев закончил свой хозяйский осмотр, спрыгнул вниз, и подойдя к Маше и Медведенко, вежливо попросил их уйти.

А затем, в ожидании прихода Нины, улегся где-то рядом с дядей, и пошла та дружеская болтовня, прерываемая всякими шутками, о которой я говорил уже выше.

Сейчас стала модной игра в «брехтовском стиле». Все чересчур изображается, а не переживается. У меня возникает поэтому замысел постановки Брехта «наоборот».

В пьесе «Что тот солдат, что этот» интересно то, как из человека делают зверя. Хотелось бы проследить процесс превращения в животное. Началось с нуля, а стал убийцей!

Брехта надо ставить на наивности — на наивности Чарли Чаплина. Поставить бы Брехта совершенно без «брехтовских» штампов! Проследить от звена к звену наивную тончайшую логику превращения. За основу взять простейший смысл и сделать *притчу*. Начинается пустяково, а кончается пятнадцатью трупами.

Это трагедия безыдейного простодушия, превращения пустого человека черт знает во что в течение одних суток. Простодушие и сверхнаивность — у всех действующих лиц. Передавать самые гротескные вещи через наивность! И очень просто, даже аскетично, без уже ставшей навязчивой «брехтовской театральщины».

...Вначале в своем монологе Нина перечисляет уйму живых существ. Она перечисляет их на первый взгляд как-то беспорядочно. Она по собственному усмотрению вытягивает из всего живого мира то или иное насекомое или зверя и составляет из всего, что она вспомнила, одну довольно длинную цепочку. Нина будто стремится этим перечислением подчеркнуть, что-то, о чем она хочет сказать, касается не только какой-то одной стороны жизни, а всего, всего живого, куда входит и какой-нибудь жук, и рогатые олени, и лев. И человек, конечно. Она называет, называет, называет все эти живые существа, чтобы в конце концов сказать, что наступило будто бы то время, когда все эти существа вымерли. Она потом, после всего этого перечисления, так и скажет, что речь идет о том, что не осталось *никого!*

Декаданс треплевского спектакля часто видится как бы в *форме*, в некоей *нереалистической форме*, то есть монолог звучит как-то напевно-абстрактно. Некая женщина в белом стоит на подмостках в лунном свете и декламирует что-то малопонятное. Но упадничество как таковое, если вообще речь здесь может идти об упадничестве, заложено в самом *содержании*, которое, быть может, необходимо выразить совершенно просто, демонстративно, предельно прозаично, и тогда, возможно, дойдет весь его ужас. И мы *услышим* его, а Аркадина будет лишь раздражаться *формой* и тем, что пахнет серой!

Может быть, Нина обратится к публике совершенно просто, вполне «реалистично». Она объяснит, что речь идет о том времени, когда на земле все так же вымерло, как вымерли мамонты. Даже простого жука не осталось. И что луне светить уже незачем, так как никто не видит ее.

Нет, никогда я не слышал, признаюсь, чтобы об этом

было понятно сказано. Подобно Аркадиной, я видел здесь «нечто декадентское», и только. Разумеется, первой постановки МХАТ я просто по возрасту не видел.

А там было как?

Но вот, допустим, я услышал бы об этом. И увидел бы эту вымершую землю. И тогда представил бы себе все это, и, поняв бы все, я услышал бы страшный Нинин крик о том, что «холодно, холодно, холодно!» И что — «пусто, пусто, пусто!»

Теперь бы это уже вырвалось, как боль по поводу случившегося.

Между тем это «холодно, холодно, холодно» есть обычно лишь красивое продолжение предыдущего «пения».

Итак, почти спокойно: случилось то-то, то-то и то-то. А потом, после паузы, страшная боль: «холодно, холодно, холодно!»

А что, действительно будет через миллион лет такая пустая земля или не будет? Кто знает! Ведь была же она когда-то такой, возможно, и будет такой. Конечно, не обязательно об этом думать, но Треплев, во всяком случае в начале монолога, написал именно про это. Разумеется, Аркадина не станет вдумываться в это. Да и какая вообще актриса вдруг, ни с того ни с сего, будет об этом думать, тем более что привыкла к театру, где «люди едят, пьют, носят свои пиджаки...» Но Треплев — поэт иного склада, и вот он предлагает *такую* пьесу. Что делать?..

А затем Нина начнет развивать свою мысль о «мировой душе».

Исчезла материя, а «мировая душа» осталась. И эта душа — она, Нина! А в ней — вся память про все, от Наполеона до последней пивки!..

...Придется ли мне еще когда-нибудь поставить «Чайку»?..

Дон Жуан выходит не сразу. Вначале — диалог двух слуг. Его слуги и слуги его жены.

Сганарель, слуга Дон Жуана, дает своему хозяину убийственную характеристику. В мире трудно представить себе человека отвратительнее Дон Жуана, если верить этой характеристике.

Самое опасное после нее — выйти и лишь проиллюстрировать то, что про тебя тут было сказано.

Это будет очень плоско. Зачем еще играть что-то, когда из монолога Сганареля уже все ясно? Стоять на одной этой позиции скучно и статично.

Но не только из соображений разнообразия или внезапности надо найти в выходе Дон Жуана что-то противоположное характеристике, которую дал ему Сганарель.

Не только для разнообразия! А потому, что даже если мы и придем в конце спектакля к заключению, что Сганарель прав, то прийти должны *сами*, через собственный анализ и, конечно, куда более глубокий, чем тот, на который способен Сганарель, хотя само по себе то, что он сказал о своем хозяине, возможно, и верно.

Так или иначе, а ясно одно, что Дон Жуану выходить на сцену не стоит лишь таким, каким его только что описали. И не интересно, и не объемно, да и слишком просто для такой личности, как Дон Жуан.

Хотя и говорят про Мольера, что его Скупой только скуп, все же, даже если это и так, современный спектакль по Мольеру — это уже не просто Мольер, вернее, *не только* Мольер.

Вот почему Дон Жуан не только бессовестный обольститель. Хотя и у самого Мольера все, конечно, посложнее! Может быть, Скупой и впрямь лишь скуп, но и там, уверяю вас, заложено нечто посложнее, чем просто скупость.

Итак, он выходит на сцену после страшной характеристики, данной ему слугой Сганарелем. Он — Сарданапал, он — негодяй, безбожник; он повинуетя только своим

прихотям. Он, например, женится каждый день! И готов жить с горожанкой, и с крестьянкой, и со служанкой горожанки.

Но, прочитав внимательно первый диалог Дон Жуана со слугой, можно прийти к заключению, что на сцену Дон Жуан выходит, в чем-то сомневаясь. Его что-то тревожит. Он не уверен, что прав. Его что-то терзает. Он чего-то боится. Ведь он неглупый человек и знает, что натворил.

Ему требуется для душевного спокойствия какое-то самооправдание. Именно для этого самооправдания, возможно, и заводит Дон Жуан со слугой свой первый длинный разговор.

Ему нужна серьезная дискуссия или по крайней мере видимость, но очень тонкая видимость серьезной дискуссии. С кем угодно, хоть со слугой!

Чтобы ему возражали, чтобы говорили, что его образ жизни не верен и т. д., а он бы искал для слуги и для себя самого аргументы, и такие притом аргументы, чтобы почетному стать и для себя и для других убедительным.

Тогда придет опять душевный покой. И можно будет забыть хотя бы брошенную при трагических обстоятельствах женщину.

Вот какой это диалог со слугой. И если он во всех деталях и во всех разнообразных переходах получится, то основа для спектакля станет куда более объемной.

Актеры хорошо знают режиссеров, прекрасно рассказывающих новые идеи о той или иной пьесе и ставящих при этом штампованные спектакли.

Но я уверен, что их так называемые новые идеи только чудакам могут показаться новыми.

В штампованном спектакле есть всегда отголосок столь же штампованных идей, имеющих лишь видимость новых.

Спектакль — это как бы проверка действительной ценности новых или старых *слов* режиссера.

Но даже действительно хорошая общая мысль ничего не стоит без тончайшей профессиональной способности как бы совершенно непосредственно извлечь ее из хода самих событий, из диалогов, столкновений, переходов и множества как бы мелких характеристик.

Если твой разбор сцен не рождает в другом человеке ясности в отношении общего смысла пьесы, то грош цена и этому разбору и этому общему смыслу.

Господи! Кто не может вычитать в одной из сотен существующих книг какую-либо знакомую или даже малознакомую идею, допустим, о Гамлете?

Но только истинный режиссер сможет извлечь идею из собственного, личного, профессионального разбора сцены.

Сказать что-то по поводу пьесы или сцены — это ничто, даже если сказанное до эффектности верно. А вот произвести *профессиональный анализ сцены*, да так, чтобы из этого анализа извлекался *общий смысл*, — это уже что-то. Трактовка — не в словах «по поводу». Она в *структуре*, в *логике* самого анализа.

Даже записывая, мне кажется, не следует преувеличивать значение результативных формул. Но у читающих анализ должен рождать идею. Из этого не следует, что структура сцены всегда прямо ведет к основной мысли. Мысль прекрасного, даже очень знакомого произведения всегда сложна. И структура любого из диалогов не должна быть упрощена.

И как потом интересно выкристаллизовывать из сложной структуры, может быть, не столь уж простую, но объемную мысль.

Брехтовское начало теперь, пожалуй, не выветришь из режиссерских голов. Да и зачем его выветривать?

Если, конечно, оно действительно брехтовское, а не какая-нибудь ерунда! Теперь как-то ничего не получается, если не разберешься в *структуре* вещи! Если не нащупаешь все углы, все ее *ребра*. Впрочем, может быть, это и не называется брехтовским началом. Какая разница! Ясно одно: чтобы не затеряться во всем лабиринте произведения, надо хорошенько *нащупать каркас*. «Отелло», например, тотчас же расплывется и развалится без ощущения прочного *каркаса*. Шекспир будто ставит какой-то опыт на наших глазах. Он берет мужчину с душой ребенка. Хотя мужчина этот полководец. И помещает рядом с этим военным другого военного. Грубого и земного. Практичного. И знающего человеческую природу и человеческие слабости. И умеющего играть на этих слабостях.

Шекспир будто ставит опыт по изучению механики разрушения гармонии.

Подробное изучение этой механики и даст крепчайшую структуру.

Мне очень хочется однажды начать спектакль (хотя я и знаю, что это не ново), чтобы, входя в зал, зрители уже как бы попадали на идущий спектакль.

Сцена открыта, идет действие, и публика тихонечко, без некоторого благоговения, усаживается на места. Я говорю, что это не ново. Где-то даже читал или кто-то мне рассказывал про это. Но это не имеет значения, ведь дело в нюансах.

Кстати, ужасно забавно, что люди театра до сих пор еще возмущаются тем, что где-то играют без занавеса и т. д. Для них это штучки и лженоваторство. Когда-то, когда, вероятно, появился занавес, старики то же самое говорили и о нем. Вот, возможно, говорили они, и в этом спектакле у вас занавес и в другом занавес, ох, эта моло-

дежь, что она о себе думает! Розов то ли в шутку, то ли всерьез, но очень часто говорит, что каждый день с утра надо задавать себе один и тот же вопрос: а не стал ли я уже обыкновенным старым чудачком, которому нравится только то, к чему привык? Не пора ли мне поэтому отдохнуть от трудов или по крайней мере не мешать трудиться другим?

Впрочем, может быть, как раз эти чудачки и задают себе ежедневно такие вопросы и, абсолютно уже ничего не понимая, отвечают так: нет, я не постарел, нет, я еще все, все понимаю!

...На сцене — сероватая стена полукругом. И такая же бело-серая каменная скамья, как бы вделанная в основание этой стены. (Все это выслушает потом художник и сделает что-то другое, очень похожее на то, что было изложено в моей просьбе, только гораздо лучше.)

На этой полукруглой скамье сидят рядышком несколько человек. И черный мавр между ними и Дездемона рядом, прислонившись к его плечу. И Яго, и Кассио, и Родриго... Все сидят, как на «Тайной вечере», только стола нет, а скамья полукруглая.

И вот когда зритель уселся и осветились на сцене и эти костюмы и эти лица, Яго встанет тихонечко и поманит к себе Родриго. Они оба выйдут вперед, и Яго тихо, чуть кивая назад, на сидящих на этой самой скамейке, расскажет о том, как он *ненавидит* Отелло.

Мейерхольд говорил где-то, что эта пьеса — трагедия интриги. И вот оно — начало этой интриги!

Механизм уничтожения гармонии.

Вот он пришел в действие, этот механизм.

У Станиславского есть режиссерский план к спектаклю «Отелло». Он пишет там, что значит создать у дворца сенатора шум. Он пишет, как надо уйти от вранья в этой

сцене. Он учит, как вместо «будто бы» сделать «на самом деле».

Только до этого шума важны его причины! И они должны врезаться в память с не меньшей силой, чем поднятый шум.

Принято думать, что не стоит слишком вслушиваться в то, о чем Яго говорит с Родриго. Яго дурачит Родриго и плетет невесть что. Но как раз именно тут Яго говорит откровенно.

Они совершенно просты, эти причины. Но в ненависти таких людей, как Яго, к таким, как Отелло, роль играют именно такие простые причины.

Будучи опытным солдатом, участвующим уже не в первом сражении, Яго ждет повышения в чине. Повышать, он считает, надо по старшинству.

Несколько влиятельных людей тоже ходатайствуют перед Отелло об этом.

Однако Отелло назначил своим лейтенантом Кассио — мальчишку, который и не нюхал пороха.

Назначили Кассио, видимо, только потому, что тот более образован.

И вот Яго развивает целую теорию о людях, которым, видимо, суждено находиться лишь в услужении у других. Одни при этом действительно служат искренне, а другие, такие, как Яго, помнят и о себе. И во всякой службе видят и *свою* выгоду.

Именно таких людей Яго склонен считать людьми умными. Философия его проста, и он не скрывает, что она проста, — нужно помнить о себе и не давать себя в обиду.

Теперь он обижен, но горячиться не стоит, горячатся лишь дураки, не способные себя отстаивать. Яго же человек простой и практичный. Он просто дождетя нужного часа и уничтожит обидчика. Разумеется, не очень задумываясь о своей правоте или неправоте.

Яго будет придумывать такую обстановку, при которой Отелло можно будет уничтожить.

Он даже и не станет его сам уничтожать, он только создаст *обстановку*.

Когда-то Белинский писал, что нет ничего страшнее ущемленной посредственности. Сколько прекрасных людей в этой пьесе будут стерты с лица земли только оттого, что не учли этой страшной силы — униженного самолюбия грубой натуры.

Пятью страницами позже Яго снова будет откровенен. Оставшись один, он станет изобретать дальнейший план действий, и снова ему потребуется некоторое оправдание своим поступкам.

Яго вспомнит былые свои подозрения о будто бы существовавшем романе его жены и Отелло. Конечно, подозрения чепуховые, и Яго отдает себе отчет в этом. Впрочем, это не имеет значения — были бы подозрения! Они существовали — значит, больше ничего не требуется. Раз подозрения есть, рассуждает Яго, значит, это так.

Затем он думает о всегдашнем доверии к нему со стороны Отелло. Кажется, Яго может смутиться от этой прошедшей ему мысли, однако он спокойно переходит к ее завершению: мавр доверяет мне, рассуждает Яго, тем лучше, — легче действовать!

Яго ненавидит Отелло за то, что тот — *другой*, не такой, как он, Яго. Он ненавидит Отелло за то, что тот выше его, умнее, чище, сложнее, за то, что тот много знает, способен любить, способен быть простодушным.

Яго же умеет только подозревать и ненавидеть.

Кассио целует руку Дездемоны и говорит с ней нежно — Яго смотрит, и ему представляется, что эта нежность притворна, что где-то там, в глубине души, все равно мысли грязные.

А если и не грязные — тем хуже, значит, Кассио иной, чем Яго, и этого достаточно.

Сам он грубоват, даже показно, подчеркнуто грубоват, чтобы не было и тени, будто он сентиментальный притвора, хотя он и есть притвора, потому что всегда играет роль товарища, товарищем никогда не являясь.

Отелло не станет пить с Кассио, это трудно представить, и не потому, что Отелло занимает высший пост, а Кассио — низший. Отелло не станет пить с Кассио потому, что это просто не его стихия. А Яго — будет пить, но именно Отелло для Кассио товарищ, а Яго товарищ лишь на словах, а на деле он хочет, чтобы Кассио, напившись, совершил какую-нибудь оплошность, за которую был бы смещен. Но все это под прикрытием совершенно товарищеского тона.

Отелло человек наивный — он может поверить навету Яго на Дездемону, но он и убьет себя тут же, как только узнает, что ошибся. Он покарает себя сам. В Яго же нет и тени наивности. Простодушие Отелло или чистосердечие Кассио раздражают его, как у Пушкина Сальери раздражал Моцарт. Но Сальери был человеком интеллигентным, под свое раздражение он подводил чуть ли не философскую основу. А Яго — человек совершенно простой и достаточно грубый. Свет, исходящий от таких, как Отелло, раздражает его просто так, без всякой философии. Отелло раздражал бы его даже и в том случае, если бы место заместителя досталось ему. Но это была бы неосознанная неприязнь, а теперь, благодаря конкретной обиде, она стала оформляться в нечто конкретное.

Какой интересный конфликт доверчивости и недоверия... Чистосердечность, несмотря на большие заслуги и тягу к знаниям. И отсутствие чистосердечия из-за отсутствия всяческих интересов, кроме одного: я должен быть в порядке, то есть я должен быть хорошо устроен, должен уметь постоять за себя и не должен класть пальцы в рот всяческим умникам и грамотеям.

В Яго есть убежденность, что все, на чем он стоит,—

вечное, а все остальное — дым, который рано или поздно рассеется и останется земля. И на этой земле прочно стоит только он: «Я — Яго, а не мавр и для себя, а не для их прекрасных глаз стараюсь».

Отелло тайно женился на Дездемоне, и теперь Родриго обижен, что не был предупрежден об этом. Яго не только с целью оправдания, но и потому, что ему самому необходимо открыться перед кем-либо, рассказывает о своей ненависти к Отелло. Ненависть к черному генералу — это та тяжесть, та тайна, которую нужно время от времени превращать в какое-то дело: хотя бы сказать приятелю об этой тайне, выговорить ее, отточить ее словесно и тем самым, с одной стороны, несколько облегчить душу, с другой — в какой-то степени превратить эту тайну хотя бы в подобие дела. Но вслед за этим достаточно эфемерным занятием тут же возникает другое, более действенное; оба они, Яго и Родриго, решаются разбудить сенатора, чтобы сообщить ему о похищении его дочери. Так практически начинается интрига против Отелло.

Я говорил уже, что Станиславский замечательно описал сцену криков Родриго и Яго под окнами дворца Брабанцио. Но что делать, если на сцене теперь не хочется делать ни стен этого дворца, ни окон, ни даже дверей с дверными ручками, о которых тоже с такой заразительностью писал Станиславский.

Однако дело в том, что каждому, разумеется, известно, что реализм в конце концов не в ручках дверей и не в окнах, а в способности к психологическому анализу. И поэтому что может быть лучше, чем сыграть эту сцену, как советовал Станиславский, но притом еще и на голой площадке. По мне, отсутствие стен и дверей лишь обнажает прелесть всей внутренней жизни. Разумеется, если достичь этой прелести.

Яго и Родриго будут Брабанцио. Но у Шекспира каждая сцена имеет свою законченную в самой себе драматургию. Тут всегда необходимо понять, с чего началось, как видоизменилось, во что вылилось.

Ну, покричали, ну, разбудили... Затем скрылись. И вот на пустую сцену вышел Брабанцио. Сцена фактически только начинается с его выхода.

У Шекспира всегда целая история заключена в том, как человек воспринимает какое-то драматическое сообщение.

Как, в какой последовательности, через какие нюансы приходит к нему осознание драмы.

Брабанцио начинает совершенно спокойно — оглянулся, покричал в темноту и позвал тех, кто будил его. Он спокоен, именит, ничто не предсказывает ему того несчастья, какое через минуту ему откроется. В городе ночью, возможно, частенько бывает беспокойно, надо только понять, чего хотят эти люди.

Но это какой-то бред, Дездемону будто бы похитили и прочее, это сердит его, надо слегка пригрозить, но люди упорно толкуют о похищении. Их бесстрашное упорство рождает внезапный страх.

Только что к тому же нечто подобное видел во сне.

Шекспир всегда как бы растягивает момент, предваряющий бурную драматическую реакцию. Он будто оттягивает минуту, когда придется убедиться в чем-то трагически непоправимом.

Брабанцио уже почти уверен, что услышал правду, но все еще тянет и тянет из какого-то, может быть, чувства самосохранения.

Затем, наконец, идет проверить.

Теперь механизм запущен, и Яго надо убираться.

Он знает, что через минуту снова выйдет Брабанцио и будет уже не тем, чем был.

Брабанцио действительно выходит другим: нет цельности, он совершенно внутренне раздроблен, растерян. Он

не может сосредоточиться ни на чем. Он то выкрикивает что-то по поводу случившегося, то обращается к Родриго со сбивчивыми вопросами, то с болью оплакивает грустную участь несчастных отцов.

Люди в подобных случаях внезапно, катастрофически стареют, теряют устойчивость, уверенность. Горе сбивает с них привычную манеру вести себя. Они становятся неузнаваемыми. Яго изучил это. Нужно только попасть туда, где всего больнее, и человек разрушается. Больше его не собрать.

Возможно, не будь этой внезапности, Брабанцио впоследствии как-то постепенно привык бы к мысли, что Отелло и Дездемона — муж и жена, но внезапность и неожиданность сообщения подкосили его.

Правда, в сенат он придет все еще с некоторой надеждой на то, что события можно повернуть вспять, что можно аннулировать этот союз, запретить его, наказать виновника.

Но тут происходит вторая сцена, драматургия которой не менее напряжена. Опять есть начало, опять есть что-то, что переливается в нечто иное, опять есть то, во что все в конце концов превращается. Без этой, если так можно выразиться, диалектики нет, по-моему, Шекспира, нет шекспировской сцены, а есть только простой результативный значок, есть мешок, в котором должно было бы быть что-то, но вместо этого — нет ничего.

Брабанцио в конце концов смиряется с тем, что случилось, но *как и в какой последовательности* поступков это смирение наступит — вот в чем вопрос!

Вначале Брабанцио уверен, что дож вмешает его страданиям. Брабанцио делится с сенаторами своим горем открыто, как с родными. Но дож и сенаторы плохо воспринимают драму Брабанцио, ибо для них существует другое несчастье — война. Они живут этим *великим* несчастьем, и его *маленькое* несчастье для них лишь помеха.

Они обещают все, что ему угодно, чтобы его успокоить и перейти вместе с ним к обсуждению государственных дел.

Они обещают покарать любого, кто окажется обидчиком Дездемоны.

Но этим обидчиком оказывается Отелло, который нужен сейчас для войны.

Теперь надо как-то затормозить это дело и выбраться из создавшегося положения.

Послали за Дездемоной, стали выслушивать Отелло. Бранцио все еще надеется на что-то. Но когда сама Дездемона отказалась от него, Бранцио стих, замолчал и, только собрав последние силы, резко что-то ответил дожу.

Затем, уже в другой картине, от какого-то приезжего из Венеции мы узнаем, что очень скоро после этого случая Бранцио умер.

На курорте иногда гораздо лучше смотрят плохие фильмы, чем хорошие.

Отдыхающим нужны развлечения. Наверное, поэтому хорошие фильмы там показывают редко. И правильно делают, так как невозможно слушать реплики, которые отдыхающие бросают во время серьезных картин.

Однажды я смотрел там неплохую картину и слышал негодование по поводу всех кадров, которые были не открыто сюжетными.

Говорили даже, что фильм растягивают ради заработка, так как артистам и режиссерам платят, как поэтам, за строчку.

Ругались как раз во время тех кадров, когда следовало бы полностью ощутить то, что произошло в предыдущих.

Признавался только сюжет, все остальное не признавалось.

Конечно, есть очень много и таких картин, которые следовало бы сократить, но на этот раз была не такая. Дело было не только в одном сюжете, а и в том, как этот сюжет излагался.

Я участвовал в съемках трех картин, и мне, к стыду моему, тоже раньше казалось, что надо гнать и гнать сюжет. Сюжетный кадр к сюжетному кадру, как к кирпичу кирпич. И — ничего лишнего. Хорошую картину, вероятно, можно сделать и таким способом. Но я слишком поздно понял, что и не только таким.

Теперь мне уже не удастся снять заново, например, фильм «Двое в степи». Сколько я там упустил возможностей!

Я гнал и гнал вместо того, чтобы думать, чувствовать и давать думать и чувствовать другим.

Сколько могло войти в этот фильм добавочных мыслей и чувств, и главная тема могла бы так напитаться всевозможными соками...

Но я не снял как следует даже степь, потому что торопился.

Я, видимо, не понимал, что глаз и ухо способны превращать в мысль не только главные, но и служебные кадры.

Конечно, я знаю много картин, где сложный поэтический способ съемки грубо эксплуатируется, но что же из этого?..

А в театре с некоторых пор я, кажется, ощутил, что такое *разреженный воздух*.

И все-таки каждый раз тороплюсь, загоняю и делаю какой-то концентрат.

Не хватает мужества быть не моторным.

В «Судебной хронике», например, *быстро* вошел суд, *быстро* объявили, кого будут допрашивать, *слишком быстро*, хотя в общем и правдиво, стали пререкаться судьи и подсудимый. *Быстро, плотно, еще быстрее*, чтобы не вошло ничего лишнего, только то, что нужно по существу.

Правда, мы решили после одного допроса прервать действие и показать, как в суде пьют чай. Не уверен, что именно это было необходимо, но я чувствовал, что надо как-то ослабить, остановить мотор.

Но и этот чай тоже, в общем, сделали «в моторе», стесняясь и как бы извиняясь за свою неуместную выдумку.

А в другом месте пьесы Лицо от автора сообщало зрителям, что после заседания все шли в ближайший ресторан обедать и садились вместе за столик, а судья садилась отдельно, потому что, видимо, ей так полагалось.

Помню, как на меня, когда я читал пьесу, произвел впечатление этот нюанс, потому что я тогда ясно представил себе это вынужденное служебное одиночество.

Но в момент сценического перехода от «заседания» к «ресторану» я тоже так стыдливо спешил, что, конечно, ничего не успел выразить.

Но не только от сцены к сцене, а и в рамках одного диалога можно столько найти воздушных прокладок! Не обязательно бытовых, даже именно не бытовых, а поэтических. Воздушных прокладок, удивительных и причудливых.

Но, конечно, их надо *искать*, а чтобы начать эти поиски, видимо, прежде всего нужно приучить себя к простой мысли, что это *важно*.

Действие одного спектакля, который я видел, начиналось с операции. Кто-то ранен, кажется, в ногу, и в условиях, непригодных к операции, ему должны ее все-таки сделать.

Но спектакль начинался с того, что комната была темна, видимо, все еще спали. Затем появлялась заспанная женщина, она причесывалась и зажигала свет. Потом уходила. Опять было пусто.

Потом она входила вновь и клала на стол клеенку. Потом еще кто-то вносил табуретку, на которой стоял таз. Затем трое, четверо или даже пятеро людей все время вносили что-то и уходили. Так продолжалось довольно долго. Они подготовляли все, что нужно для операции.

Наконец внесли больного и положили на стол.

И тогда кто-то с большим шумом бросил металлические инструменты в таз, где, видимо, был спирт, потому что в следующий момент зажгли спичку, и из таза вырвалось сильное пламя.

Это как бы завершило долгую увертюру перед спектаклем, за время которой все притихли, сосредоточились и заинтересовались.

Это было сделано замечательно.

Но, конечно, то же самое могло быть сделано и ужасно.

В другой, например, пьесе, действие начиналось с того, что мальчик, видимо после свидания, приходит под утро домой и укладывается спать. А спектакль начинался не так. Перед той комнатой, куда парень должен был вернуться, висел на первом плане занавес с нарисованным ночным городом. И парень с девушкой прощались, а потом занавес поднимался, и парень приходил домой.

Это тоже вроде бы воздух, только *углерод*.

Потому что ни пространство сцены, ни само прощание не были решены так, чтобы они что-то давали уму и сердцу. Просто это была еще одна плохая сцена, к тому же лишняя.

Нет уж, если воздух, так чтобы в нем, как говорится, благоухали розы.

А потом — как интересно чередовать «концентрированные» сцены с «воздушными»!

...Как соединить первые четыре сцены второго акта «Трех сестер»?

Как построить сами эти сцены?

Какое сделать начало акта, когда Наташа разговаривает с Андреем?

Ведь не одним залпом проводят они свою сцену. Чего могут стоить молчаливые переходы от одного момента этой сцены к другому. А почти непрерывное молчание Андрея — как, вероятно, прекрасно оно может быть найдено.

А затем смена сцен — это целая история.

Не просто — одни пришли, другие ушли: поговорили и уступили место другим.

Впрочем, все достаточно сложно, и, написав это, вспоминаешь таких «фантазеров», чьи фантазии доставляют только одни мучения, потому что грубы, потому что построены на шуме, на ритме.

И уходишь со спектакля с головной болью.

Но зачем я говорю о *ком-то*, когда столько раз ловил себя на подобных вещах?

Я и пишу об этом, может быть, затем, чтобы самому правильно настроиться.

В киосках всегда продают красочные фотографии киноактеров. Я с интересом их разглядываю, но прихожу к выводу, что почти никого не знаю, хотя и смотрю фильмы. Просто я не запомнил актера настолько, чтобы узнать по фотографии. Очень много людей снимаются в кино, не имея на это никакого права. Конечно, они в этом не виноваты, потому что сниматься актеру хочется, и если кого-то пригласили, то он счастлив, но те,

кто приглашает, ужасно нетребовательны! И вот — появляется новая фотография, а почему она появилась — неизвестно.

Артистом вообще очень трудно быть, так как за тобой что-то должно стоять, ты что-то должен выражать собой, а это дано далеко не каждому. Раздражают «знаменитости» со стертými лицами и трехкопеечным багажом смысла и чувств.

Вот почему я с необычайным уважением — нет, это даже не то слово — с восторгом смотрел на игру Рода Стайгера в роли Наполеона («Ватерлоо»).

Когда-то Вахтангов писал, что актер должен быть режиссером своей роли. Он, конечно не думал при этом, что актер вообще заменит режиссера. Он просто хотел сказать о большой актерской инициативе, о широте взгляда, о степени мастерства. Так вот, Стайгер в роли Наполеона — таков! Он — умен, и он знает, что делает! Он не просто *играет*, он *трактует*, он выражает свой взгляд на вещи, на образ. И он умеет свою трактовку *выстроить*. Он — глыба. Его можно смотреть отдельно, без всякого монтажа. Там есть что смотреть. Там все продумано и все дышит самостоятельностью. И в то же время мудро и спокойно подчинено общему.

Когда он прощается с солдатами и знаменем, его очень долго снимают, а он просто *живет, существует* в кадре, и начинает сильно биться сердце — так это здорово.

А потом он корчится ночью от боли, а утром выходит чисто выбритым, и я вижу во всем такую почти математическую продуманность. А эта продуманность затем выливается эмоционально и — покоряет. Да, действительно хорошо, когда на огромном экране такое лицо, в которое не устаешь вглядываться. И все ловишь и ловишь новые нюансы, полные смысла.

Как прекрасны большие актеры и как ужасны статисты, которые, как я уже сказал, сами, возможно, и не виноваты,

а виноваты те, кто ставит их перед всеми в неловкое положение.

Хорошего артиста всегда можно распознать по его оценке мельчайших событий. Вот молчит Жан Габен, молчит и просто слушает, как за кадром его, допустим, оскорбляют или смеются над ним. Снимают, так сказать, только его восприятие, его оценку происходящего.

У статиста понять ничего нельзя или можно понять только грубое очертание сюжета. А у Жана Габена такая высокая или, если хотите, такая «хитрая» гамма. Или, скажем, Спенсер Треси! Как он молча слушал в «Нюрнбергском процессе». А мы все всматривались и всматривались в его лицо и глаза.

Говорят, что хорошие актеры не возникают сами. Им надо помочь стать такими. Да, те режиссеры, кто ради простого движения урезают все моменты оценок, конечно, не помогают такому рождению. Впрочем, этот момент оценки надо еще, конечно, найти, еще придумать его, открыть, изобрести, а тогда уже снимать.

А затем — момент действия! Он тоже должен быть *выражен*, несмотря ни на какие условия съемки. Не обязательно пространственно, может быть, только во времени. И нужно добиться *полной и окончательной выраженности* действия. В кино как бы легче, чем в театре, этого добиться. Не получается актерский всплеск — его заменяют монтажом. В театре этого сделать нельзя. Но, может быть, в частности, поэтому там воспитывается больше хороших актеров.

В «Дяде Ване», например, все прекрасно построено по линии кадра. Но ведь это не фотография. И вот — сидит Зельдин в кресле, зажатый двумя другими актерами, и позирует. Или — бежит Бондарчук за Смоктуновским, чтобы забрать у последнего склянку с ядом, а потом оба уселись «в кадр» и забыли про действие. И пошла риторика, и мы уже не верим ни в какую опасность.

Кстати, тоску, которая владеет чеховскими героями, не обязательно выражать через буквальную скуку, через статику, через вялость. Это очень прямые краски. Лучше, допустим, если ночь провели в движении, в панике, в суете, а потом — оказалось, что все это чушь.

И в конце эпизода — крупный план не как игра светотени, а как оценка, как восприятие. Бондарчук и Смоктуновский замечательные актеры, но они в этом фильме закованы в рамки той или иной картинки. И тут приходит не новая мысль о необходимости воспринимать жизнь как движение, как изменение, как процесс. Но это как раз самое трудное. Иногда думают, что статика или окостенелость формы — это новая находка. Нет, это, по-моему, просто неспособность овладеть чем-то более высоким.

И теперь еще одно. Актеры чаще всего снимаются у самых различных режиссеров. Это, конечно, неизбежно, но при этом что-то очень важное теряется. Когда-то я знал: это актер, допустим, Герасимова. У всех у них, вместе с их «шефом», было что-то еще дополнительное, что отличало их от других. Была своя художественная «компания». Теперь же, в основном, «компания» как-то не ценятся. И я не всегда связываю того или иного актера с тем или иным режиссером. И теряется какая-то существенная ниточка, какая-то тема не развивается, не мужает. А блеснет и исчезнет.

А между тем личность актера вызревает лучше в долголетнем *содружестве*. Разумеется, если это содружество стоящее. Тогда в глазах актера с годами начинает светиться *тема*. Она, конечно, бывает и у одиночек. Но тогда одиночки эти должны быть уж очень сильными. Хуже нет пустых, бестемных, случайных артистов. Да, случайных — несмотря даже на свою «большую» биографию.

Я уверен, что и из простенькой вещи можно кое-что сделать, если подойти к ней с собственной темой. А без этого и замечательный сценарий провалится. Между тем с

этим, мне кажется, у нас обстоит не очень хорошо. Работающие в кино, скорее, охватывают формальную, техническую сторону дела. Они начинают овладевать всеми последними достижениями монтажа, съемки, света и т. д. Схватывают даже какие-то стилистические новости — допустим, некоторую театрализацию природы и т. п. Но ко всему этому надо еще иметь тему и уметь чувствовать. А что значит уметь чувствовать? Это значит принимать чужие страдания как свои собственные. А не просто смотреть со стороны и уметь запечатлеть.

Настоящее умение чувствовать — это уже некоторая основа для темы.

Но что же это значит — уметь чувствовать? И иметь тему?

Наверное, кто-то сможет это хорошо и легко объяснить, но я не берусь.

Итак, начать с очень большой паузы. Пьеса началась, но никто ничего не говорит.

Маша лежит на диване лицом вниз, читает.

Рядом лежит на спине Ирина. Смотрит в потолок.

Вдали за столом одна Ольга. Проверяет тетрадки.

Очень долгая пауза. Все замерло. Томительно, надолго. Одиночество.

Наконец, Ольга положила карандаш и откинулась. Говорит так, будто мысль только что пришла ей в голову. Говорит, как бы впервые ощущая и взвешивая смысл, который заложен в словах. Медленно. С остановками. Вода в воздухе пальцем.

Ирина репликой прерывает ее, но продолжает без движения лежать на спине.

Потом медленно поднялась и медленно пошла к граммофону.

Бодрый марш-вальс.

Под эту музыку Ирина не торопясь пошла в глубь сцены. Руки за спину — как бы разминается.

Возвращаясь назад, подхлопывает музыке, начинает чуть-чуть танцевать. Потом увлекается танцем.

Улыбаясь, входят мужчины. Шуточно пристраиваются к танцу. Все танцуют до конца музыки и расходятся. Тишина.

Мужчины в глубине разговаривают. Ирина снова легла.

Наконец, Ольга опять положила карандаш, потянулась и снова сказала одну фразу, медленно, как бы анализируя ее. Потом — другую, третью... А между ними долго молчит, закинув руки за голову и глядя вверх.

Внезапно резко сорвался с места, убегая от Чебутыкина, Тузенбах. Балагурия, бегают по комнате. Запыхались, смеются, устали.

Когда все стихло, засвистела лежащая на тахте Маша.

Ольга потянулась за конфетой в центре стола и резко бросила ее в Машу через всю сцену, чтобы та не свистела. Свист замолк. Тишина.

И тогда Ольга внезапно и «разговорно» обратилась через стол к сестрам. О поездке в Москву.

Рывком села на тахте Ирина, с увлечением подхватив этот разговор.

Мужчины смеются, а женщины бурно продолжают строить планы. А потом, так же как внезапно начали, внезапно и прекратили. И Ирина снова легла на спину. Тишина.

Затем Ирина перевернулась и устроилась на тахте по-иному, запустив руки в волосы, и стала говорить, что она чувствует себя, как в детстве.

А Ольга, продолжая сидеть на том же стуле в глубине сцены, так же закинув руки и глядя вверх, вторит ей мечтательным монологом.

Тузенбах отделяется от компании мужчин с какой-то резкой репликой. И для женщин шутя танцует. Танцуя же, сообщает и о предстоящем визите Вершинина. Не придает значения тому, о чем говорит. Шутя и дурачась, танцует.

Соленый идет с Чебутыкиным на передний план, что-то увлеченно ему рассказывает.

Чебутыкин не слушает, громко читает газету. Сел, что-то записывает за столом.

Тузенбах продолжает шуточный танец.

Чебутыкин оборачивается к стоящему теперь у портала Соленому и говорит через всю комнату о том, как сделать пульверизатор.

Ирина, продолжая сидеть на диване, громко задает вопрос Чебутыкину, но на самом деле самой себе. Говорит серьезно, озабоченно.

Тузенбах, который теперь сел к роялю, перебирает клавиши и чуть нараспев декламирует свой монолог о труде.

Чебутыкин и Соленый весело и непринужденно вступают в разговор.

Стук в пол. Сюрприз Чебутыкина. Он уходит, подняв палец.

Первые именины без отца.

Полтора человека.

Тихо, как в пустыне.

К уходу Чебутыкина все отнеслись равнодушно и, не вставая со своих мест, перебросились незначительными фразами.

А Маша сказала что-то резкое и, неожиданно поднявшись, пошла в глубь сцены.

Все смотрят — куда это она? Видят — она там одевается. Это так странно — уходить с именин, что никто даже не реагирует. Просто вопросительно смотрят и ждут.

Маша, не торопясь, надела шляпу и, возвратясь к Ирине, медленно, по складам, не глядя ей в глаза, задумчиво объясняет, почему она уходит.

Ирина вяловато сопротивляется. Ольга отвернулась, отошла.

Соленый вслед Маше говорит малопонятную реплику, но смысл ее можно уловить — это замечание Маше. За то, что она так бросает сестру. Маша остановилась и вызывающе повернулась — что вы хотите этим сказать? Соленый пожимает плечами, не хочет расшифровывать.

Маша чувствует себя несколько виноватой и идет к Ольге, которая плачет. Утешая, по-мальчишески постукивает ее по плечу.

Внезапно входит Анфиса, торжественно сопровождая Ферапонта, который принес пирог от Протопопова. Для нее это подарок важный.

Сестры снимают эту «важность» молниеносной механичностью. Быстро взяли, передали, поставили, не посмотрев, отошли. Ирина снова легла. И уже нет ни Анфисы, ни Ферапонта, а пирог где-то там стоит.

Тузенбах перебирает клавиши.

С заговорщической физиономией появляется Чебутыкин. Манит к себе кого-то. Из глубины появляется денщик с самоваром.

Все вначале повернулись, но не реагируют. Потом до всех дошла абсурдность подарка. С одного какого-то возгласа постепенно начинаются шутки, разрастающиеся до баловства. Так что и Чебутыкин смеется. Подходят к самовару, щупают, рассматривают, машут руками, возмущаются, но, поскольку все это делается преувеличенно шутливо, Чебутыкин не обижается.

И никак не может перейти к серьезному душевному поздравлению. Улучив минутку, Ирина теперь уже серьезно делает ему замечание.

И тогда Чебутыкин сильно обижается. Потом Ирина долго-долго пристает к Чебутыкину, тормозит его, смешит, чтобы он перестал обижаться.

Шутки, мелочи, ожидание чего-то...

Настроение людей, выброшенных из жизни, их шутки, их дружба...

Быстро через всю сцену проходит Анфиса, объявляя приход Вершинина.

Тузенбах сорвался с места, идет встречать. Входит Вершинин.

И вот — оживление, и пошли воспоминания. Подробности. Где кто жил в Москве, что было за углом и как называлась та или иная улица. И всякая мелочь доставляет удовольствие. То было — в Москве! То было — при отце! Узнавание друг друга — настоящее, не деланное, натуральное узнавание. Этот человек в дни их детства приходил к отцу! И вместе с ним вспоминается то время, воздух, дом, комната, отец, шутки, влюбленный майор без бороды... Целая тема — узнавание прошлого. Для людей, чувствующих себя оторгнутыми, это очень много. Вершинин был в Москве — значит, ходил по *тем* улицам, возле *тех* домов. Они же уехали оттуда одиннадцать лет назад! Он им помогает, подсказывает, напоминает и сам старается пробиться сквозь толщу времени. Во всем большая внутренняя активность. Мгновенная пауза — и вновь взрываются подробностями воспоминаний. Не просто интеллигентский лирический разговор, а разговор событийный, имеющий внутреннюю цель: *соединить время*.

Нужна «компактность» — узнать, помочь друг другу узнать, попросить помощи, если сам не узнаешь, напомнить.

И не в одной скучной мизансцене — стоят друг против друга, — а в легком, непрерывном перемещении, в каком-то тихом колебании. Сестры все время бесшумно меняют места, и Вершинин оказывается то спиной, то лицом, то боком к кому-то. С одной говорит, а другую обнаружил где-то за спиной. Только все легонько и незаметно. И никому не надо пялить глаза и говорить лобово реплики.

Но такое узнавание не бывает бесконечным. И вот оно

как бы находит остановку. Люди начинают обобщать. Судьба. Время. Всех забудут. Интересно, всех ли? Кого-то будут помнить? Интересно, что вообще скажут об этом времени? Это — остановка. Итог сцены. Шли, шли, шли — и дошли до этого.

Андрей в это время заиграл за сценой на скрипке. Мелодия резкая, внезапная. И сразу размышления прервались. Брат в эту пору — мишень для шуток. Его целыми днями разыгрывают. Он влюблен. И сейчас разыграем. Что бы такое устроить? Надо его торжественно представить. На полном серьезе.

А потом — снова остановка.

Вот шутим, смеемся, столько языков знаем, а к чему все это? Никому не нужно, живем, как в изгнании.

...И еще, в конце, когда все будут садиться за стол, Ирина уйдет от всех и так одиноко, так мучительно будет о чем-то думать, что Тузенбах, решивший, что что-то случилось, начнет ее успокаивать. Но нового ничего не случилось. Просто хочется выскочить из этого колеса, и неизвестно как.

Вот такой странный, почти бессобытийный акт, так сказать, акт предварительный, акт почти описательный. Им нельзя потрясти, взволновать, но можно *заворожить*. Долгими, подробными отступлениями, ходьбой, сидением, всякими шуточками. И побольше «случайного воздуха». И чем подробнее и неторопливее вся эта жизнь, тем тревожнее.

Обычно декорация к «Дон Жуану» — это что-то пышное, «королевское».

Но лучше решить спектакль как притчу, как библейскую притчу. И тогда на сцене поставить старый, очень старый сарай, древний сарай. Из темных, старых досок.

А в центральной стене (так придумал художник Д. Боровский) кто-то когда-то будто бы пробил дыру вместо окна и вделал в нее большое колесо от телеги, а между деревянными спицами вставил цветные стекла, которые давно уже наполовину высыпались. Старый, разрушенный самодельный витраж. А на земле, поближе к авансцене, лежит что-то причудливое, похожее на деревянную гробницу. Но на самом деле это верхушка от каких-то деревянных ворот, которую когда-то бросили за ненадобностью в этот сарай. На этой штуке можно сидеть и лежать, а, вытащив одну из досок, можно положить ее так, чтобы было удобно обедать.

Все это очень просто, грубо и вечно, как придорожные деревянные, уже черные от времени распятия или часоуенки. Этакое надтреснутое от времени, но еще крепкое дерево.

Макет Боровского всегда ошарашивает и пробуждает фантазию. Сидишь дома, а в голове завтрашняя репетиция, но уже мысленно одетая во что-то очень существенное,— жесткое, земное, серьезное. И очень простое.

Сганарель предупредил слугу Эльвиры, что идет Дон Жуан, и ушел со сцены.

По пьесе уходит не он, а слуга Эльвиры, но лучше, чтобы ушел Сганарель, а слуга Эльвиры под впечатлением всего того, что услышал от Сганареля, еще на мгновение задерживается. Стоит какой-то пришибленный, в той же позе, в какой расспрашивал только что Сганареля.

И Дон Жуан, войдя, как раз на него и наткнется.

И проводит его взглядом, пытаясь вспомнить, где он его видел. Что это за человек, мучительно морщит лоб Дон Жуан, уж не слуга ли это доньи Эльвиры?

Такое начало как бы решает одну трудную задачу — найти первый выход Дон Жуана. А то ведь столько говорили о нем, а теперь ему нужно выйти. И нужно выйти в

какой-то жизненной конкретности, а не с абстрактным ощущением, что я-де Дон Жуан.

А забавная конкретность состоит именно в том, что он где-то видел этого человека, но не помнит где, между тем это не кто иной, как слуга его жены!

Смотреть свои спектакли на премьере или на генеральной репетиции с публикой — мучительно.

Я однажды шел в театр и придумывал, с чем можно сравнить то чувство, что испытываешь на генеральной или на первых спектаклях. И понял, что так, наверное, чувствовал бы себя лоцман, если бы ему пришлось стоять на берегу и следить, как, допустим, его сын ведет корабль сквозь очень бурный, запутанный участок пути.

С суши бы казалось, что корабль все время врзается в берег и тонет, что каждый поворот неосторожен и неточен.

Наконец путь пройден, и лоцман, мокрый и измученный, садится на песок.

Но лоцманы, наверное, люди уравновешенные, а тут смотришь на сцену — и каждый изгиб действия проходит через твой позвоночник.

Вот прошел один момент, за ним второй, третий, переход в четвертый, а сил уже у тебя нет, и каждый случайный кашель в зале кажется тебе взрывом.

Или еще это похоже на езду по камням. Проходит акт, и возникает такое чувство, что ты отбил себе внутренности. Каждый актер отступает на сантиметр от рисунка, все вместе за час отступают от рисунка уже на метр, и тебе кажется, что беду поправить теперь ничем нельзя.

К тому же есть спектакли, как бы похожие на те рисунки Пикассо, что сделаны без отрыва пера от бумаги. Там все дело в непрекращающейся линии. В непрекращаю-

щемся движении. В этом особенность и прелесть целого акта, часто всей пьесы. Но даже от одного волнения, а не потому, что актеры невнимательны, линия рвется, и создается совсем другой рисунок, произвольный, никем не планируемый, гораздо хуже прежнего.

С актерами легче работать в кино, чем в театре. Нет тех сложных «семейных уз».

В кино актера нужно сосредоточить во время съемки лишь на короткий миг. В театре нужна долгая, непрерывная жизненная линия.

В кино многое можно сделать за актера. В театре тоже можно, но не до такой степени. В кино — бескрайний выбор. Вы можете найти исполнителя, очень похожего на действующее лицо. Правда, это не является гарантией успеха, потому что искусство есть акт сознательного преобразования, акт творческой воли.

А в театре преодоление противоречий, всегдашняя мука и ломка как раз, возможно, и определяют серьезный результат.

В кино легче. Хотя, находясь в шумной обстановке киностудии или в совершенно голой степи, когда под палящим солнцем надо было что-то объяснять актеру, я скучал по спокойной, тихой комнате маленького театра, где в течение многих дней я мог подолгу разговаривать с актерами, о чем-то с ними уславливаться. Сидишь себе, беседуешь... как совсем цивилизованный человек...

Но в эту проклятую жаркую степь или в этот павильон, похожий на проходной двор, где с такой удивительной одновременностью чувствуешь себя художником и рабочим, все же бесконечно тянет.

«Чайку» хорошо бы поставить в кино. Заброшенный дубовый парк. Огромные-огромные деревья. Поздняя осень. Лужи покрыты ледком. Треплев с поднятым воротником, без шляпы. Сорин тоже без шляпы. Ноги больные, закрыты пледом, едет в коляске, а сам энергичный, веселый, растрепанный.

Треплев бежит, а Сорин, дурачась, пытается его догнать.

Что есть силы вертит рукой колесо. Хочет наехать, смеется. Развернулся, а Треплев за дерево! Мужская игра. Дурачатся шумно, вспотели. Все это долго, сквозь парк, мимо дубов.

Треплев ждет в смешной позе. Сорин тянется за ним палкой. Вот-вот достанет, но тот отбежал, и снова погоня. Треплев заходит сзади. Схватил кресло за спинку и резко повез. Старик вертится, хочет достать рукой. Дурачатся долго, по-всякому, неутомимо, шумно дыша. И вдруг затихли, обмякли, смотрят куда-то. Треплев уже без улыбки.

Среди деревьев пустая сцена, кулисы, тихо.

Нины нет. Треплев обходит сцену кругом.

Висят занавески. Слегка качается белое платье. А Нины нет.

А потом она будет быстро переодеваться за этими занавесками, ежась, потому что прохладно. Поздняя осень и вечер.

Зрители усядутся на длинную-длинную скамейку у высокой стены из длинных досок. Подняли воротники, натянули шляпы, чтобы не продрогнуть, и тихо переговариваются, глаза их мерцают.

А за кулисами Треплев еще целует и обнимает Нину.

Потом же, когда спектакль сорвется, в темном дубовом парке будут долго ходить и кричать: «Ау-у-у...».

Костя за огромным деревом усядется на землю, согнувшись и обхватив колени.

И видно будет, как постепенно, не находя его, все будут удаляться в то место, где парк редет и проглядывает темная усадьба.

Костя же в полной тишине может возвратиться в пустой театрик. Там будет уже совсем темно, только опять на веревке платье покачивается.

А затем — солнечный и теплый день осени.

Стоя на крыльце, Сорин жмурится, глядя на солнце.

Смотрит по сторонам и вверх и снимает пальто.

Потом заковылял вниз по ступенькам к своей коляске. Сел и поехал.

И вот мы видим усадьбу и большое пустое пространство перед усадьбой, только трава растет и цветы, много цветов.

А потом — большой чистый желтый квадрат — это крокетная площадка.

А музыка должна быть такая, как у Прокофьева в «Пете и Волке».

По площадке расхаживает Дорн, размахивая крокетным молотком...

Посреди площадки качалка, в ней качается Аркадина.

А Маша — в траве. Около нее — столик с кофе и служанка в белом фартуке. А забавная музыка все звучит, и под нее мы разглядываем всю эту компанию. Вернее, это будто бы Сорин ее разглядывает.

Сорин слегка послушал, как Аркадина учит Машу сохранять молодость, и поехал дальше.

Ему видно, как за углом дома показалась Нина и тайно, как девчонка, наблюдает, что происходит тут, на площадке.

Она заметила, что Сорин смотрит, и смутилась. А Сорин махнул ей рукой — давай! — и, развернув коляску, поехал в другую сторону.

Нине с одной стороны, если повернуть голову вправо,

виден пруд, и там сидит с удочкой Тригорин, глядя куда-то мимо поплавка.

С другой, если повернуть голову влево, — прощадка, где Аркадина встала рядом с Машей, чтобы доказать, как она моложава.

Сорин снова поворачивается к Нине и грустно подмигивает ей. Нина тоже грустно подмигивает Сорину и под звуки голоса Аркадиной, читающей французский роман, удаляется в сторону пруда.

Потом уже начнется длинная-длинная любовная сцена, причем *первая* любовная сцена, когда со слов «здравствуй» люди говорят совсем не то, что хотят, задавленные смущением, ощупью находя постепенно какую-то дорожку общения и осторожно по ней продвигаясь к чему-то, что должно когда-нибудь последовать.

Эту сцену, мне кажется, именно так никогда не решали.

Между тем на площадке — скандал. Не дают лошадей. Кричат Аркадина и Шамраев, и Сорин кричит.

И Нина бежит на эти крики.

Она застает лишь финал скандала, когда все уже расходятся.

Взволнованная и напряженная после разговора с Тригориним, она бесцельно оглядывается и устало усаживается в качалку.

И раскачивается.

Вначале перед ней нет никого.

Только дерево ходит то вверх, то вниз.

Затем у дерева появляется Треплев.

Он то уплывает вниз из кадра, то возвращается вверх. Сперва появляется и уходит часто, затем все плавнее и реже.

Наконец качалка остановилась.

Поставив ружье на ящик из-под крокета, Треплев оперся рукой и подбородком о дуло и насмешливо, в упор смотрит на предательницу.

Она смущена.

Он начинает довольно спокойно бить ее фразами.

Но женщины быстро приходят в себя. И вот она уже снова раскачивается, и снова Треплев становится неустойчивым и плывет вверх, а потом вниз и наконец совсем исчезает из кадра.

Прочитав статью Михаила Ромма, в которой он рассказывает о преимуществах кинематографа, я решил так: проснусь завтра утром, надену пальто, выйду на улицу, доеду до театра, в котором работаю, и подам заявление об уходе. Затем поеду на одну из окраин Москвы, туда, где расположились киностудии, и попрошусь в режиссеры кино.

Довольно работать в театре!

Действительно, не хватит ли работать в этом отсталом, архаичном учреждении, в котором техника осталась почти такой же, как сто лет назад, разве только увеличилась сила света (раньше сцену освещали керосиновые лампы)?

Не хватит ли работать в учреждении, которое неспособно сравниться с кино в жизненной правдивости зрелища; в учреждении, не имеющем большого будущего; в учреждении второго сорта по сравнению с кино и т. д. и т. п.?

«В конце концов, все, что можно сделать в театре, — написано было в той статье Ромма, — можно сделать и в кинематографе, причем, с моей точки зрения, сделать в лучшем качестве».

Так зачем же действительно прозябать, когда можно переменить работу и вздохнуть полной грудью?

Но, признаюсь, утром я не подал заявления об уходе.

Задумавшись о техническом прогрессе, я решил, что он не всегда напрямую стимулирует рост художественного

мастерства. Вот, например, у Толстого не было авторучки, а как он писал! И что за беда, подумал я, что техника театра не растет так быстро, как почти всякая другая техника. Может быть, дело не в этом. Был когда-то Кин, а потом появился Станиславский, а ведь Ромм прав, что техника сцены почти не изменилась. Даст бог, и дальше она будет столь же мало мешать театральному развитию!

«...Я не сомневаюсь,— писал Ромм,— что через несколько лет кинематограф даст образчики еще более подробного, еще более точного и более глубокого исследования человеческой жизни. Театр на это не способен, так как он технически примитивен».

Так вот, я, во-первых, усомнился, что примитивность техники помешает театру глубоко исследовать человеческую жизнь.

Правда, в массовости театру не угнаться за кинематографом. Однако и прозу читают больше, чем поэзию, но вряд ли какой-либо поэт из-за этого бросит сочинять стихи. Буду же и я стоек!

И еще я решил остаться в театре потому, что, при всей своей любви к кинематографу, в театре, мне кажется, я ощущаю то своеобразие и ту особую прелесть, какую, видимо, не очень чувствуют многие кинематографисты в своем деле.

«...Все, что можно сделать в театре, можно сделать и в кинематографе, причем... в лучшем качестве...»

Если это действительно так, отчего Артур Миллер написал именно для театра «Смерть коммивояжера»? Ведь, как говорится, Голливуд под боком. И не только Голливуд...

Отчего прославленный Де Филиппо, одной рукой держась за кинематографию, другой цепко ухватился за театр и именно для театра пишет свои лучшие произведения?

Отчего любимый мною Виктор Розов, почувствовавший свою силу и в кинематографе, вновь обратился к театру,

считая новой очередной серьезной своей работой именно пьесу?

Видимо, все не так просто, как представляется некоторым режиссерам кино, которые, встречая кого-либо из нас, режиссеров театра, на улице, удивленно пожимают плечами: «Как, неужели вы еще не ушли работать на киностудию?!»

Итак, все, что можно сделать в театре, можно и в кинематографе, только лучше.

И вот я вспоминаю, например, приезд в Москву французского Национального народного театра во главе с Жаном Виларом. Шел «Дон Жуан» Мольера. Черный бархат. Небольшая площадка на переднем плане и несколько ослепительных лучей света. Я вспоминаю, как медленно подходил к авансцене Дон Жуан и неторопливо бросал в зал холодные, презрительные слова. Затем несколько прожекторов, светящих вертикально, изобразили нам некое подобие колоннады на кладбище — и произошла встреча Дон Жуана с Командором. Одним словом, я вспоминаю весь этот умный, строгий, лаконичный, истинно театральный, философский спектакль и думаю: «А правда ли, что в кино можно сделать все то же самое, только лучше?»

И вообще, что такое «лучше»? Подробнее, натуральнее?

Конечно, театр никогда не сможет быть столь же натуральным и достоверным, как кинематограф, но разве эта кинематографическая натуральность и достоверность — единственный и обязательный критерий отражения жизни в искусстве?!

Да, конечно, в фильме «Дон Жуан» нам покажут и улицу, по которой прошел герой, и землю, на которую ступила его нога. И мы разглядим его лицо, возможно, лучше, чем если бы сидели в театре на галерке. Возможно, все это будет даже очень хорошо, но дело в том, что это будет *совсем другое*. Перестанет существовать то неповторимое,

интереснейшее, тонкое художественное зрелище, каким, допустим, является «Дон Жуан» в постановке Вилара, и родится на свет иное зрелище, пусть тоже великолепное, но *иное*.

Конечно, можно прекраснейшим образом пушкинский стих переписать прозой. Но зачем?!

Ради консервации какого-либо спектакля его, вероятно, можно и нужно снимать на пленку. Но это не заменит театр!

Уйдем, однако, куда-нибудь подальше от виларовского спектакля, в пределы психологического реализма. Может быть, там, в этих пределах, кино будет способно заменить театр?

Я, конечно, тут же вспоминаю чеховские «Три сестры» в Художественном театре. Мысленно перенесем этот спектакль на экран. В кино и березы будут настоящими и комнаты настоящими. А какой пожар можно будет показать в третьем акте! И это, наверное, будет хорошо (конечно, если постановкой займется талантливый кинематографист). Но будет уже совсем другое искусство.

Конечно, вся картина спектакля куда статичнее, чем это возможно сделать в кино. И березы искусственные. И даже чуть нарочито они расставлены на сцене. И актерам иногда приходится форсировать голос и, может быть, даже утрировать мимику. Но и в этой статике, и в этой легкой нарочитости, и даже в этом некотором форсировании чувств и звуков — одним словом, во всей этой милой условности есть своя прелесть, своя поэзия.

Театр — это определенная форма художественного отображения и осмысления жизни.

Есть графика, живопись, скульптура, театр, кино... Теперь уже никто не спорит, что и фотография стала искусством. Вот уж действительно, какой огромный скачок сделала фотография. Появились и цвет и объем. Научились снимать удивительно здорово. А живопись не отменена.

И к чести фотографов надо сказать: они не приравнивают себя к Рафаэлю или Пикассо.

«Великий правдоискатель Станиславский с напряжением всех своих творческих и духовных сил вел театр к предельному сценическому реализму. Ошибаясь, преодолевая огромные трудности, он заложил основы нового театра. Но сам же он очень быстро почувствовал границу этого движения к реализму. Эту границу даже театр, руководимый Станиславским, не мог перейти. Но кинематограф с легкостью преодолел ее», — так писал М. Ромм.

В каком драматическом виде представлен здесь Станиславский!

Это верно, что игра очень многих, даже хороших актеров театра, снятая на пленку, кажется недостаточно натуральной. Однако это столь же не страшно для искусства театра, как для искусства кино не страшно, что даже самые лучшие его актеры, попадая на подмостки сцены, иногда выглядят бескровными и малоинтересными.

Да, актерское психологическое мастерство находится сейчас в театре не на таком уж высоком уровне. Слишком часто актеры играют топорно, аляповато. Чтобы выразить психологию сегодняшнего человека, актеру не хватает какой-то подвижности, восприимчивости, тонкости всего психофизического аппарата. Но я уверен, что рано или поздно театр сделает новый скачок вперед даже по сравнению с высотами Художественного театра.

«Лучшие из театральных актеров, те, которые окажутся достойными представлять человека на экране для всего народа, будут сниматься в кинематографе.

...Лучшие из режиссеров театра, те, которые окажутся способными создавать произведения искусства, интересные для всего народа, придут в кинематографию».

Так представлялось Михаилу Ромму будущее. Но я хотел бы несколько переиначить его мысль.

Те артисты кино, которые сумеют доказать, что снимаются они не просто по принципу типажа, а являются собой истинных художников, получают право работать и в театре.

Те режиссеры кино, которые будут способны доказать, что не одна только техника выручает их в работе, что есть у них и талант и способность художественно мыслить и понимать *специфику других искусств*, может быть, получают право работать и в театре.

У меня есть в кинематографе несколько знакомых актеров и режиссеров. Встречая их на улице, я удивленно пожимаю плечами: «Как, вы еще не перешли работать в театр?!»

Михаил Ромма в живых уже нет. Время идет очень быстро. Кажется, еще не так давно (а прошло уже около двадцати пяти лет) я позвонил ему по телефону и попросил взять меня к себе помощником. Это была бредовая просьба студента театрального института, очень хотевшего поскорее приобщиться к настоящему искусству. Но Ромм, как это ни странно, отнесся к этому серьезно и сказал, чтобы я зашел в Театр киноактера и пока что сидел бы у него на репетициях.

Я сидел на репетициях американской пьесы, в которой некий киноартист, звезда Голливуда, попавший в беду, кончает жизнь самоубийством. Его жена и его товарищ сидят внизу и ждут, пока хозяин дома где-то на втором этаже закончит свой вечерний туалет. Приятель, потеряв терпение, идет наверх, затем — долго никого нет, и наконец — вот уже сколько лет я помню это — приятель с невероятной быстротой спускается по лестнице вниз. Нет, не спускается — слетает, скатывается, чтобы схватить телефонную трубку, и, вызывая «скорую помощь», прокричать о случившемся. Много дней подряд, сидя на этих репетициях, я с дрожью ожидал этого момента и последующей за

этим моментом сцены. Приезжала «скорая помощь», а вместе с ней являлись корреспонденты. Они тянули провода, вносили киноаппаратуру. Включался яркий свет, и, пока по лестнице вверх и вниз бегали какие-то люди, тут, на первом этаже, репортеры расспрашивали о чем-то жену погибшего и снимали свое интервью на пленку. А жена сидела в глубоком кресле, мало что соображая, растерянная и раздавленная. Люди бегали, кто-то сильно кричал, кто-то рвался в дверь, но его не пускали.

Потом я долго не мог унять озноб, даже и тогда, когда шел уже по улице к институту. И теперь еще эта улица мне о чем-то напоминает.

Пальто и шляпа Ромма всегда почему-то лежали рядом с ним, в зрительном зале. Когда начиналась вся эта страшная катавасия на сцене, предвещавшая финал, Ромм быстро одевался и уже в пальто, еле досмотрев прогон, молниеносно уходил. Будто не придавая никакого значения своему творению.

Я звонил ему по телефону и, извиняясь, рассказывал о своих впечатлениях. Ромм просил меня не извиняться, так как человек, говорил он, у которого хватило терпения высидеть столько его репетиций, имеет право по крайней мере не извиняться.

В итальянском фильме «Ромео и Джульетта»: — базар, фрукты, во время драки валяются выставленные продавцами бананы или что-то в этом роде.

Масса народу, площади, парки, лестницы, плющ и цветы, внутренность храмов, праздничные залы, спальни, узкие улочки, пригородные поля и т. д. и т. п.

Капулетти и Монтекки — только какая-то часть города. И вражда их начинает казаться уже не такой страшной.

Просто одна компания каких-то молодых людей задирает другую компанию.

В пьесе же, то ли из-за специфики театрального материала, то ли оттого, что Шекспир сознательно именно так и хотел, ничего другого нет, кроме Монтекки и Капулетти.

Будто весь город — это две части, противостоящие друг другу: что не Монтекки, то Капулетти, что не Капулетти, то Монтекки — и никаких других зрительных и слуховых впечатлений.

Не особенность ли это театра вообще — все подавать несколько более обобщенно, может быть, даже абстрагированно, философично? Есть вражда, есть Ромео Монтекки, полюбивший Джульетту Капулетти, и есть по этому поводу не просто очень жизненная сюжетная разработка, но анализ, существо, извлечение какого-то смыслового корня, философии. А шекспировский фон совсем не означает безбрежности окружения. Точно найденный могильщик в «Гамлете» или великолепный по точному соотношению с главным слуга Петр в «Ромео и Джульетте» — вот истинный шекспировский фон, способный затмить натуральную массовку рынка или достоверное многолюдье бала. Петр должен быть вылеплен рядом с Капулетти и Кормилицей, а не затеряться в толпе.

...Как хорошо было бы поставить в кино арбузовскую пьесу «Мой бедный Марат».

Найти в Ленинграде какой-нибудь интересный балкон, и чтобы под ним была забавная улочка. Под Новый год она вся запорошена снегом, и по ней, как в сказке, бегут люди с покупками, а потом, когда пробьет двенадцать, — улочка опустеет и будет идти по ней один Леонидик и поглядывать наверх. А Марат рывком откроет балконную дверь и, как есть, без пальто, выскочит и резким движением сбросит с перил балкона снег. Леонидик остановится и долго и

медленно будет махать рукой, прощаясь. А вокруг — окна, и в каждом — празднуют, и пляшут, и кричат. И множество мелодий сливается в одну. И Марат, чтобы быть услышанным, кричит прямо в лицо Лики какие-то слова, а она пытается накинуть на него пальто... Вся фантастичность и сказочность арбузовского финала, ей-богу, можно передать только в кино.

Дон Жуан ни во что не верит. Ни в бога, ни даже в медицину.

Его неверие не какое-нибудь пассивное, а агрессивное, настойчивое.

Он оживляется в ту самую секунду, как только находит хоть малейшее подтверждение обманности или бессмысленности бытия.

Он молниеносно схватывает рассказ Сганареля о том, что докторская одежда, в которую тот обрядился, привлекает к нему внимание крестьян, и тотчас заинтересовывается сообщением, что кто-то одной одеждой может вызвать доверие. И тут же подтверждается его догадка, что Сганарель и не стал отрицать, будто он доктор. И что даже прописывал лекарства, не будучи доктором.

Он не сердится за это на Сганареля, а, напротив, со страстью внушает ему, что так и надо! Ибо у докторов столько же знаний, сколько и у него, Сганареля!

Дон Жуан в каких только «формулировках» не рисует Сганарелю всю механику медицины, которая все случайные выздоровления больных присваивает себе. Дон Жуан — проповедник тотального неверия. Все фикция!

Тут можно найти множество интереснейших и противоречивых нюансов, раскрывающих уже всего Дон Жуана.

Сганарель, например, спрашивает его, верит ли он в небо. Дон Жуан ходит недолго, а потом, резко повернув-

пись, с болью отвечает, что не верит. Он, может быть, хочет сказать этим, что если бы что-либо там было, то тогда и жить следовало бы по-иному.

Но ведь надо же во что-то верить, говорит Сганарель. Во что же верите вы?!

И снова Дон Жуан молчит некоторое время и ходит, а потом говорит с перекошенным лицом, что верит он только в то, что дважды два — четыре. Дон Жуан как бы даже осознает, что верить надо, но не во что!

Сганарель же устроен совсем иначе. Он верит, что все устроено как-то целесообразно. Он показывает на дерево, на небо, он сует под нос Дон Жуану свои руки, чтобы продемонстрировать, какие там жилочки и сосуды. Он утверждает, что в человеке все прекрасно пригнано одно к другому и т. д. и т. п.

Дон Жуан, хоть и смеется над Сганарелем, но это единственный его собеседник, всегдашний открытый его оппонент. Ему даже хотелось бы услышать от него что-то противостоящее его неверию, противостоящее, но убедительное! И поэтому он сам подыскивает ответы, он ждет их, но Сганарель в своих забавных доказательствах запутывается в конце концов и даже хлопается об пол.

И тогда победивший, но даже скорбящий от своих побед Дон Жуан удаляется в глубь сцены. А Сганарель все еще лежит на полу.

А когда медленно поднимается, раздавленный собственным неумением доказать что-то своему хозяину, то сквозь зубы бранит себя за глупые попытки вступать с Дон Жуаном в споры, вечно кончающиеся его посрамлением.

Конечно, в планы Яго не входила смерть Брабанцио. Напротив, Яго предполагал, что от Брабанцио пострадает Отелло. И если бы не турки, чье нападение на

Кипр никак не мог предвидеть Яго, то Отелло действительно пострадал бы!

Перед картиной в сенате есть небольшая сцена на улице, когда Брабанцио со своими слугами встречает Отелло. Сенатор разговаривает с ним не только чрезвычайно грубо, но и угрожает расправой, и сенат ни в чем не отказал бы Брабанцио. Теперь же сенат испытывает потребность в хорошем полководце, и потому Отелло спасен.

Его союз с Дездемоной узаконен, и Дездемона тут же едет с мавром на Кипр.

Таким образом, Яго проиграл!

Обычно эту неудачу Яго оставляют как бы незамеченной. Как будто бы никакой неудачи и не было.

На самом деле нетрудно представить себе, какие надежды были у Яго на гнев Брабанцио, когда тот узнал бы о тайном браке своей дочери.

Казалось бы, вот-вот должно развернуться действие, из которого мы поняли бы, что над Отелло разразится сейчас беда, что вот она, эта беда, надвигается, она неизбежна! И вдруг — о чудо! — благодаря стечению обстоятельств Отелло как бы даже выигрывает во всей этой истории.

В сложном построении шекспировских пьес простая логика — не последнее дело.

Одна только простая логика сама по себе превращает вполне знакомую, где-то уже виденную сценическую аморфность в незнакомую, еще не виданную конкретность. А это так много!

После сцены в сенате Родриго и Яго снова оказываются одни. Дездемона — законная жена Отелло. Сам генерал — будущий спаситель отчизны. А Яго и Родриго гораздо дальше от цели, чем были в начале пьесы.

Им нужно какое-то новое усилие, чтобы снова подняться и что-то задумать.

Из бездны, куда оба упали, вновь прийти к какой-то сосредоточенности. Не так-то просто каждый раз придум-

мывать коварные ходы, если это не чисто сценическое, театральное, липовое коварство.

Итак, первый акт — это *неудача* Яго.

И надо подробнейшим образом рассмотреть историю этой неудачи — тогда будет интересно, и тогда откроется некая перспектива.

Второй акт начинается мажорно. Мажорно, потому что в бурю благополучно доплыли до места, а тревожное ожидание еще не прибывших тоже рождает некий подъем. И потому, наконец, что буря погубила турецкий флот. Ехали воевать, а приехали праздновать!

Правда, я вспоминаю что-то виденное в этом плане. Какие-то развевающиеся от ветродуя плащи. И грозное освещение сцены. И музыка, которая поддерживала состояние мажора. И чересчур громкие голоса актеров, старавшихся эту музыку перекричать.

Между тем два артиста, понимающих и хорошо исполняющих только то, что необходимо, способны заменить целый штат бестолковых людей, ложными способами старающихся создать ту или иную обстановку.

На совершенно не загроможденной ничем лишним сценической площадке, при обыкновенном ярком белом свете, ничуть не имитирующем бурю, ночь и прочие ужасы, которые этот театральный свет все равно не может воссоздать,— одни актеры возьмут на себя всю реальную тяжесть смысла. Только реальную, а не нелепо преувеличенную.

У Пушкина в «Борисе Годунове» есть сцена, где три человека разговаривают о том, что видят за оградой монастыря. Они говорят, что даже главы церковей усеяны народом и что вот сейчас толпы людей упали на колени. И т. д. и т. д.

Иногда пытаются довольно-таки жалкими средствами передать сложные жизненные картины. Между тем Пушкин как раз дает нам картину не непосредственно,

а через восприятие всего нескольких человек, которые к тому же еще и говорят замечательным пушкинским языком.

Пушкин, наверное, чувствовал, что будет выглядеть «жалко», а что действительно в средствах театра.

Конечно, возможности театра в какой-то степени ограничены в сравнении с самой жизнью. Зато уж, в совершенстве оперируя этими средствами, можно достичь серьезного эффекта.

— Не видно ли чего в морской дали? — спрашивает один из горожан в «Отелло», а другой отвечает:

— Нет. Ровно ничего. Сплошные волны.

И совсем не нужно об этом кричать, будто бы перекрывающая шум волн. Очень глупо это получается. Скорее всего, один человек только что вошел на сцену, которая в данном случае есть, по Шекспиру, не что иное, как крепостная площадка. А второй, должно быть, находился тут уже некоторое время. Вопрос вошедшего, хотя он тоже смотрит куда-то в сторону зрительного зала, как и первый, носит как бы обобщенный характер, потому что не относится только к этой секунде. А второй, отвечая ему, имеет в виду тоже, может быть, не эту секунду, а последние полчаса, а то и час, в который многие люди все смотрели и ждали, не появится ли корабль.

В этой возвышенной простоте достигается, я уверен, настоящее, а не ложное напряжение.

И Дездемона, вступив на сцену, станет напряженно ожидать приплывтия своего мужа. Однако тоже без лишней аффектации. Она будет шутить с окружающими ее мужчинами, а они будут шутить с нею, но естественное волнение оттого, что Отелло все нет и нет, будет расти, как если бы это происходило на самом деле. Напряжение в зрительном зале ведь растет не от количества *внешнего*, а оттого, что

каждый маленький внутренний переход понят актерами, а через них замечен и публике.

Но вот наконец Отелло приедет, и тогда, после стольких волнений, Дездемона бросится к нему, и, обнявшись, они что-то скажут друг другу.

После показательной бури часто делают и показательный выход Отелло. А как же — гастрольная роль! Сыграть «незаметно» гастрольную роль равносильно провалу. Но Шекспир не писал гастрольные роли, а писал серьезные пьесы. Когда же Отелло появлялся перед толпой наряженных поселян и публично, с размахистыми жестами объяснялся в любви Дездемоне, а толпа умиленно улыбалась, — это ощущалось как нечто противоречащее Шекспиру. И больше подходило бы какому-либо другому писателю, который хотел бы показать героя, уверенного, что подчиненным только потому очень радостно видеть, как он милуется со своей женой, что он начальник.

Но шекспировский Отелло не станет делать этого не только потому, что скромн, а потому, что истинная, а не театральная опасность, только что грозившая ему и Дездемоне, сильно истрепала его нервы. И встреча получилась ничуть не показательной, а, напротив, очень напряженной и *личной*.

Однако бросается в глаза, что Шекспир начинает интригу второго акта как-то не сразу. Он опять подробно описывает все новые и новые обстоятельства. Не торопясь, следит за тем, что вокруг происходит, будто забыв о том, что существует Яго.

Потому, наверное, что замысел Яго в прошлом потерпел крах, а теперь новые его попытки действовать связаны совсем с иной обстановкой, а эту обстановку, хочешь не хочешь, надо рассматривать заново. Голая интрига без пристального внимания к обстановке остается всего лишь интригой.

Шекспир начинает как бы совсем сначала, будто пишет еще одну пьесу.

Но вот все жизненные узелочки завязаны накрепко. Сновой силой представлен нам, через эту внезапную бурю, через ожидание и встречу, прекрасный союз Дездемоны и Отелло. Все счастливы, несмотря на перенесенное потрясение, и как бы заново объединены этим потрясением.

Но даже подобие гармонии есть то, что противопоставлено мироощущению Яго. Случись несчастье, и Яго, может быть, был бы со всеми. Но счастье других людей уязвляет его, делает особенно ничтожным в его же глазах. Счастье других как бы узаконивает, что ему в удел достается лишь тащить с корабля чемоданы Отелло. Это незаслуженное, по его мнению, неравенство надо сломать любым способом. Лучше обломки, чем гармония, которая тебя не касается. И Яго начинает свой новый поход. На этот раз против Кассио. С дальним прицелом.

И Шекспир снова так же подробно, как и историю с Бранцио, рассматривает историю падения Кассио. Подробно рассматривает на этот раз историю первой победы Яго.

Я почему-то с упорством твержу о необходимости осознания простейших вещей.

«Отелло» состоит как бы из трех моментов.

Первый — надежда Яго на то, что Бранцио, узнав о похищении Дездемоны, сам разделается с Отелло. Эта надежда лопнула из-за неожиданно начавшейся войны.

Тогда, воспользовавшись военной обстановкой и некоторыми слабостями Кассио, Яго добивается первого успеха. Это второй момент.

И вот наступает последний этап.

Яго вселяет в Отелло мысль о неверности Дездемоны.

Те, прошлые, этапы служили будто бы «пристрелкой». Теперь же Яго попадает в самую цель и добивается полного успеха.

От тех двух предварительных его попыток тоже возникли всяческие несчастья.

Однако теперь люди попадают будто бы в какой-то ураган или вихрь, они совершенно лишаются спокойствия, лишаются здравого смысла.

Мысль о неверности Дездемоны поражает Отелло неожиданно, сразу. Он еще противится ей как может, но он уже раб этой мысли. Какое-то далеко запрятанное беспокойство молниеносно выходит наружу.

Недаром он что-то бормочет об «уклонениях от природы». «Я черен, вот причина». Когда-то ему даже трудно было представить, что Дездемона станет его женой. Но так случилось, и он уверовал в совсем другой порядок. Но ощущение неправдоподобия случившегося, по-видимому, не покидало его, ибо в противном случае сразу поверить в измену, пожалуй, было бы трудно. Ведь ревность или вера в то, что Дездемона изменила, проистекает *от неуверенности*. Ревность ведь есть ощущение *слабости*.

Однако за темпераментом этой «гастрольной» роли как раз иногда пропадала слабость. Терялась неуверенность. Исчезали сомнения. Уходила утрата веры Отелло в возможность гармонии.

Нет, такое не случилось бы с человеком самоуверенным.

Что может сделать с человеком вероломство, запрятанное где-то среди людей?

Оно *разрушает!*

Заблуждения, идущие от коварных идей, разрушают, ломают все в человеке, рождают смятение и хаос.

Шекспир со стремительностью толкает действие в бездну.

Иногда последние акты «Отелло» играют долго и обстоятельно, как буржуазную драму, со всеми подробными выяснениями семейных дел. Она, эта драма, совсем

не сливается с началом той же пьесы, где война и Кипр, где на улицах стычки и прочее.

Между тем ураган последних трех актов посерьезнее бури первых.

Клевета Яго молниеносно попадает в цель и со страшной стремительностью все отравляет.

И тут, мне кажется, не следует бояться почти что абсурдного нагромождения событий.

Действие начинает сбиваться с определенного, размеренного ритма. Как будто машину пустили без тормозов под откос. Она все развивает и развивает скорость. Чтобы в конце концов, столкнувшись с чем-то, вдребезги разбиться.

И только когда Дездемона уже мертва, наступает медленный и долгий финал прозрения.

Теперь, в абсолютной неторопливости, нужно сделать анализ происходившего.

Чтобы понять — отчего так внезапно рождаются беды.

Режиссер,— писал о наших «Трех сестрах» один из критиков,— решил поспорить со спектаклем Художественного театра, противопоставить позитивной сути его замысла негативную позицию примирения с жизнью пошлой, мелкой, ничтожной».

Все очень просто: позитивная, негативная. Если не черное, то белое.

Но, во-первых, позитивная суть мхатовского спектакля, если подумать, не так уж проста. А во-вторых, что же это за примирение с пошлостью в наших героях и где оно?

Конечно, пошлость может проникнуть в людей тихонечко и незаметно. Но предполагать наше преднамеренное

желание опошлить Вершинина и Тузенбаха — это уж слишком.

Иногда критикам кажется, что они должны оберегать от нас классическую литературу. А кто от них будет оберегать нас? Впрочем, это уже в шутку.

«Вы создали людей мелких и не одухотворенных, истеричных и не цельных. Вы создали людей слабых, а не сильных». Я вспоминаю, возможно, вне всякой зависимости от спектакля, что нечто подобное когда-то говорили автору пьесы.

И вот возникает естественная мысль, что на одно и то же явление в искусстве могут существовать два разных взгляда. И пока чеховская пьеса не стала классикой, для одних она была примирением с пошлостью, для других — настоящей поэзией.

Причем люди обосновывали это и доказывали.

Но вот умирает великий писатель, проходит время; меняются люди, меняются условия жизни, меняются нравы. И вот уже подполковник Вершинин, допустим, представляется мне не таким барственным и аристократичным. Ведь он — перелетная птица: год в этом городе, а год в ином. И всегда поэтому город для него чужой и чужие в этом городе улицы.

И сумасшедшая жена, поссорившись с которой он в девять утра, не поевши, убегает из дому. И две девочки, которые часто болеют. И это чувство долга в крови. И эта тайная любовь к замужней женщине. И эта тоска о лучшей жизни через двести — триста лет.

И еловая аллея (в МХАТ — березовая) видится уже не так, и Чебутыкин уже не так произносит свой монолог, и в этом «не так» уже нет ничего удивительного.

Но затем вдруг с удивлением обнаруживаешь, что товарищ, который учился, сидя на той же скамье, что и ты, видит и мыслит совсем иначе, и пугаешься этого, а потом

понимаешь, что и это жизнь, что это и есть единство разного, которое эту жизнь составляет.

И тогда остается еще и еще раз проверить свою позицию. А проверяя, я понимаю, что ставил спектакль от любви к Чехову. И от желания сделать его сегодня нужным. И от любви к людям, которых он изобразил.

Но не от той любви, которая выше реального, выше боли, выше сострадания, выше грусти. А от той, которая все это впитывает.

Не от той, которая слепа к пространству, что отделяет нас от автора, а от той, которая и это пространство впитывает. Пространство, наполненное таким количеством изменений и в жизни и в искусстве...

Нет, я не хочу защищать теперь свой спектакль. Прошло время, и я вижу в нем множество ошибок, но — «примирение с пошлостью»? И вот я думаю — почему так могло показаться?

Ведь трудно предположить, что кто-то из нас хотел специально «принизить» Вершинина, Тузенбаха или Машу. Впрочем, в начале работы иногда раздавались такие реплики — чеховские интеллигенты смешны, они только болтают и бессмысленно философствуют. Все жалкие и ничтожные люди. Такой взгляд, собственно, не нов, он существовал еще и при Чехове. Но это не был взгляд нашего спектакля. Не ничтожность, а людская боль — вот, пожалуй, на что делался у нас упор. Боль — от количества почти непреодолимых преград! И сила духа! Но отчего же все-таки могло возникнуть впечатление, что мы «примирились с пошлостью»? Я пытаюсь отдать себе в этом трезвый отчет. Может быть, потому, что боль гораздо легче выразить, чем силу духа?!

В «Отелло» по теперешнему делению (не знаю, как было при Шекспире) пять актов. Тема ревности Отелло начинается только с третьего акта. С ума сойти! Неужели необходима такая огромная экспозиция в пьесе, целых два акта войн, сенатских заседаний, уличных столкновений?.. И вот совершенно усталой публике с середины спектакля предлагается будто бы совершенно новая история о ревности или, допустим, о доверчивости.

Теперь, кстати, нет человека, не знающего слов Пушкина о доверчивости Отелло. Но только Пушкин не объяснил, зачем этой теме предшествуют еще два акта. Или, может быть, они не нужны, или пьеса «Отелло» совсем не о том, о чем частенько бывают наши спектакли. Подобно тому как мольеровский «Дон Жуан» не о соблазнителе и не о женщинах, им соблазненных, «Отелло», скорее всего, совсем не о ревности и даже не о доверчивости. «Отелло», пожалуй, о том, как опасно коварство и ненависть. Как опасна *интрига*.

На шекспировских постановках публика устает не только от длительности спектакля. Но и от перенасыщения слезами, страданиями, убийствами, прощениями и т. д. В третьем акте «Ромео и Джульетты» я заметил у зрителей (правда, спектакль шел уже больше ста раз и разболтался) даже некоторую иронию по поводу происходящего. Какие-то девочки слегка хихикали, глядя на сцену.

Приходишь к выводу, что надо до минимума сократить «драматическое» и «значительное» в тех местах спектакля, где оно, разумеется, не обязательно. Мы очень щедры на сценическую трагедию. Каждый пустяк осознается нами до глубины души. Но вот приходит действительная необходимость драматического — и все устали.

Нужно, по-видимому, быстрее и служебнее играть все моменты простых, логических связей, определений места действия и прочее. Без лишней нагрузки там, где она не нужна.

Нельзя останавливать внимание на том, на чем незачем останавливать. Тогда внезапная необходимая остановка не покажется утомительной. В эмоциональной шекспировской стихии на дне ее должен быть сверхрасчет.

С другой стороны — *никакой спешки*. Ничто не станет на место только от движения.

Все трагичное замешано у Шекспира на совершенно нормальной психологии, часто даже чересчур «простецкой». От *подробности и точности* жизненного разбора зависит, будет ли спектакль постепенно и естественно вывешаться к трагедии или будет перегружен псевдотрагической бутафорией, способный уже минут через двадцать всех утомить.

Нельзя ни одну сцену играть «огульно», на одном, так сказать, трагическом дыхании. Посмотрите, например, первую сцену Отелло и Яго в начале спектакля. Сколько там переходов от одного состояния к другому. Сколько мелочей и подробностей, какой оттенок шутливости, присущей умным людям. А первая встреча Бранцио и Отелло?! Сколько житейских нюансов в том, как отец Дездемоны разговаривает с мавром, давно ему знакомым, но теперь представшим в совершенно ином качестве. Я помню, как в одном из театров эту сцену играли на сплошном возмущенном крике. Как же — Шекспир требует темперамента! И получается в результате банальщина, между тем как в пьесе — живые-живые, многогранные типы, а сцена при всей их драматичности полна житейской правды.

Но притом все время держать в уме — что пьеса эта про кошмар интриги...

Но и внешнее действие, конечно, не забывать и не топтаться там, где топтаться совсем не нужно.

Оказывается, я совершенно не оригинален. В одной хорошей книжке о Шекспире я прочел недавно вот какие строчки про «Отелло».

Яго, сказано там, все время меняет обоснования своей ненависти к Отелло. То одно, то другое, то не продвинули его по службе, то сам он влюбился в Дездемону, то ревнует мавра к своей жене. Но Яго, сказано в этой книжке, мог бы придумать и еще с десятков других причин.

Дело в том, что по сравнению со свободным Отелло Яго человек ущербный, низменный. И Отелло он ненавидит за одну эту неущербность. Сама высота духа ему отвратительна.

Играя пьесу о ревности (или доверчивости), следовало бы начинать «Отелло» с третьего акта. Но она — о природе ненависти. Разве это не излюбленная шекспировская тема? И тема эта начинает раскрываться с первой строчки.

Но в книге не написано, что Яго притом должен оставаться совершенно компанейским. В нем не должно быть ни одной видимой черты злодейства.

Природа ненависти глубока и не имеет внешней адекватности. А то и изучать нечего было бы — и так все видно. А «высота» Отелло тоже, разумеется, не в импозантности. Разница между Отелло и Яго не в том, что один герой, а другой — злодей. При общей замечательной простоте — один испорчен, а другой — нет.

Как жалко!.. Когда Алексею Дмитриевичу Попову исполнилось шестьдесят лет, нам, тогда студентам Театрального института, поручили купить ему подарок.

И вот мы пошли по магазинам. Это была нелегкая работа — найти подарок для Попова. Кому-то другому можно было бы купить хрустальную вазу. Или редкую букинистическую книгу.

Но Алексей Дмитриевич, казалось нам, был бы рад какому-то иному подарку, который все никак не попадался нам на глаза.

Мы перебрали все, от роскошного портфеля светлой кожи с двумя мощными застёжками до палехской шка-тулки немыслимой цены, и остановились — как вы думаете, на чем? — на большой плетеной соломенной корзине, которую мы наполнили столярными и садовыми инструментами — рубанками, всевозможными пилами, пилочками, ножницами. А сверху положили множество ярких пакетиков с цветочными семенами. Так мы понимали вкус Попова и не ошиблись: спустя несколько лет Алексей Дмитриевич признался нам, что этот подарок понравился ему больше всех остальных.

Это был человек, которому подходило дарить именно такие вещи. Если бы вы приехали к нему на дачу, то навстречу вышел бы высокий, худой мужчина в старой кепке и старом пиджаке. Его с большим успехом можно было бы принять за пожилого столяра, чем за народного артиста СССР.

Так было на даче, а в городе — какая-то немодная щуба, и немодные ботинки, и немного мешковатый пиджак, о котором он, вероятно, так же мало думал, как многие другие интеллигентные люди его поколения, столь занятые своей работой и своими мыслями, что для забот об одежде не оставалось уже ни желания, ни времени.

Попов никогда не имел своей машины, а когда ушел из

театра, у него не стало и театральной машины. И мне часто приходилось видеть по пути на работу, как он поднимался от Бородинского моста, возле которого жил, к троллейбусной остановке возле Смоленской площади. Шел с портфелем, как примерный деловой служащий.

Его внешний вид отвечал его простой, демократической, трудовой сущности. Это был действительно простой и трудовой человек.

Многие люди, достигшие его положения, как бы порывают связь с землей и средой, их породившей. Даже не из гордости, а просто оттого, что эта среда становится для них чуждой, скучной. Попов был не таким человеком.

Когда про него рассказывали, что, будучи артистом МХАТ, он вдруг уехал в Кострому, чтобы организовать там театр, это не казалось удивительным. Он именно так и должен был поступить.

На его похоронах мы увидели лица его родных и близких, лица простые и одновременно интеллигентные, лица врачей и инженеров, и облик Попова, каким он рисовался нам все эти годы, как бы вполне завершился.

Однако, если бы при жизни Попова вы спросили о нем многих людей, его окружавших, вам бы сказали, что это человек суровый, даже жестокий.

Многие люди рождаются и потом проводят всю жизнь как любимчики того круга, к которому они принадлежат. Попов не был любимчиком. Его ценили, уважали, некоторые побаивались, многие любили, но находилось достаточно людей, которых его не гладкий и не мягкий характер раздражал и задевал.

У Попова был действительно нелегкий характер. Даже говорил он всегда очень трудно. Иногда одно слово отделялось от другого какой-то почти мучительной гримасой на лице. Собеседник мог почти физически ощущать, как у Попова рождалась мысль.

Некоторые люди его положения и профессии умеют

быть удивительно дипломатичными. Попов не то чтобы не любил дипломатию, он просто ею не владел, и потому многим рядом с ним приходилось трудно. Но и любовь и доброта к людям, ему духовно близким, тоже почти всегда облакалась им в формы несколько грубоватые. Так часто бывает с людьми ранимыми, но больше всего на свете боящимися сентиментальности.

Одним словом, многим часто бывало несладко от его характера, но, мне кажется, больше всего доставалось от Попова ему самому.

Я просто не знаю режиссера, который бы достиг такого признания и при этом оставался бы собой столь недоволен.

Если в хоре похвал он различал какой-либо один критический голос, он склонен был думать только об этом голосе. (Я знаю таких, которые в хоре ругани умудряются услышать единственный похвальный звук и этим утешаются.) Вот почему можно сказать, что Алексей Дмитриевич прожил хоть и очень полную и счастливую, но вместе с тем и очень трудную жизнь.

Когда в пышном зале Театра Советской Армии отмечали его юбилей, он выступил с речью. Он сказал, что тронут всеми хорошими словами. Тронут и даже несколько удивлен. Ему казалось, что его не очень любят, и вдруг такая торжественность и теплота... «Что если бы,— сказал он,— всю любовь, которую вы мне сейчас высказали, вы по частям отдали бы мне в течение всей моей жизни? Было бы легче жить».

Вероятно, многие сочли такое выступление неверным. «Как! — думали они.— Мы ли не любили тебя?» Тем не менее именно так думал и сказал Попов в день своего юбилея.

И еще он с сожалением говорил о том, что никогда не умел веселить публику.

Есть ведь такие художники, у которых дар приводить публику в веселое состояние. Они даже жертвуют всем

остальным в искусстве во имя этого своего дара. А Попов не обладал этой легкостью и завидовал тем, кто ею обладал.

Он считал, что им проще и легче работать. Сам же он работал мучительно, потому что задачи, какие он перед собой ставил, были необыкновенно далеки от желания позабавить людей.

Он завидовал художникам, противоположным себе, но никогда не делал даже попытки перейти на их рельсы. Он был борцом за глубокое и жизненное творчество.

Когда он умер, про него говорили, что это был рыцарь искусства. Обычно после смерти выдающихся людей говорят примерно одни и те же слова. Но рыцарь — это то слово, которое действительно подходило к Попову.

И еще говорили, что он оставил много учеников. Это тоже было сказано правильно. Вероятно, после Станиславского, Немировича-Данченко и Вахтангова не было другого мастера режиссуры, про которого с большим основанием можно было бы сказать — учитель. Преподают в театральных институтах многие, но не у многих оказываются настоящие ученики. Ученики Попова, даже при небольшом таланте, симпатичны и привлекательны уже тем, что их учил Попов.

Он умел оставлять в них не только некое зерно творческих раздумий, но и какую-то частичку своего человеческого облика.

Ученики Попова в большинстве своем, к сожалению, не видели тех первых его спектаклей, о которых обычно вспоминают историки театра.

Они застали Попова руководителем огромного театра, при постройке которого архитекторы заботились, видимо, больше о красоте фасада, чем об акустике зрительного зала и удобстве сцены.

На этой сцене может свободно ездить пятитонка, но артист кажется маленьким, как булавка, и должен гово-

рять очень громко, чтобы голос его не напоминал мышинный писк.

Это здание прекрасно подходило бы режиссеру, любящему ставить помпезные спектакли.

И можно только удивляться тому, что Попов и на такой сцене остался художником душевным и простым, внимательным к оттенкам человеческих чувств и переживаний.

Когда теперь, по прошествии многих лет после его смерти, говорят: «Попов» — у каждого, кто знал Алексея Дмитриевича, рождаются, конечно, свои воспоминания.

Мне же почему-то вспоминается прежде всего одна из сцен спектакля «Степь широкая». Нельзя, вероятно, сказать, что это был лучший спектакль Попова. Но почему-то мне врезалась в память какая-то просторная комната и несколько оживленных людей, уплетающих арбуз. Они ели его с азартом и наспех и сидели на кончиках стульев и на письменном столе, потому что это была минутная передышка среди дня, заваленного работой.

Они так сидели, разговаривали и ели, что казалось, будто настоящий ветерок, а не театральный вентилятор колышет занавески на окнах. Казалось, что за стенами действительно простор и уборка хлеба. Казалось, что радость и переживания этих людей безыскусственны, и хотелось им верить.

Я почему-то часто вспоминаю эту простую, ясную, спокойную и живую сцену. Она, мне кажется, очень выражает искусство и характер Алексея Дмитриевича Попова.

Как жалко, что такие хорошие люди не живут *вечно* и не вносят постоянно своим существованием в жизнь других людей необходимую ноту благородства, поистине трудовой простоты и спокойной, хотя и напряженной мысли.

Я хочу теперь сказать несколько слов о фильме «Поздний ребенок» по рассказу (или, может быть, это была повесть) А. Алексина.

Я смотрел фильм по телевизору, а, как известно, мы обычно смотрим телевизор рассеянно и урывками, а тут как сел, так и просидел до конца. Хотя вещь эта, можно сказать, совершенно простенькая.

Есть немолодой уже папа — его играет Меркурьев.

И немолодая мама — играет ее Максимова.

И есть двое детей — достаточно взрослая дочка и маленький сын.

Так вот, с позиции этого сына и ведется, как я уже сказал, совершенно простенький рассказ.

Мы узнаем, что папа — очень хороший и что мама тоже славная. И что в сестру влюблен забавный сосед-доктор. Но сестра любит, к сожалению, не соседа, а совсем другого молодого мужчину.

И вот, наконец, этот молодой мужчина приходит к ним в дом и все знакомятся друг с другом.

Этот молодой человек оказывается точно таким же чудаковатым и милым, как все в этой семье. Он такой же простодушный и открытый, как и папа.

И потому вечер быстро организовывается. И приятно смотреть, как вся эта компания сидит за столом и беседует. Но не только приятно, но и, представьте себе, волнительно, потому что нас волнуют ведь не обязательно только очень драматические вещи, но и совсем простые. Допустим, нарисует Дега своих голубых танцовщиц, и хотя там нет ничего драматического, а только в разных позах стоят несколько балерин, но столько грации, и вкуса, и тонкости в этой картине, что оторваться невозможно.

Так и здесь — просто сидят за столом несколько милых людей и беседуют, а тебе очень интересно, и ты увлечен, потому что все от начала до конца лирично — юмор мяг-

кий, красиво и точно каждый кадр построен, как-то законченно-графично.

И декорации забавные, на другие декорации не похожие. Обычно на них никакого внимания не обращаешь, а тут заметно, какие обои в комнате, и какая высокая белая дверь, и как стол стоит, и какие стулья. Все прекрасно продумано, и все до мелочей эту семью выражает.

Дело еще в том, что рассказ ведется не просто от лица мальчика, он дан как бы от взрослого, который вспоминает, как он был мальчиком и какая была у него хорошая семья. И как приятно ему было сидеть вечером в этой семье за большим столом. И слушать, как добродушно шутит замечательный папа. Или смотреть, как мама с сестрой раскручивают с рук на руки пряжу.

В воспоминаниях детства есть всегда легкая загадочность или просто задумчивость. К этой легкой задумчивости многие стремятся, когда ставят подобные вещи, но не многим это удается, потому что не так просто создать некую дымку воспоминаний. Тут нужны удивительная мера и нежность всех приспособлений. И тогда вам действительно передастся чувство детства и семьи. А ведь это, как говорится, не так уж мало. Мне почему-то вспомнилось при этом, как Достоевский в «Братьях Карамазовых» говорил, что человек обязательно должен в себе сохранять свое детство и чем больше в нем этих воспоминаний остается — тем лучше.

...Но вот, однако, за столом, за которым сидели те пять человек, почему-то стало очень тревожно. Хотя за минуту до этого они беззаботно шутили.

Молодой человек, гость дома, оказался весельчаком. Он смешно пел и сам себе аккомпанировал на рояле. А все столпились возле него и подпевали. Особенно старался папа, так как он вообще очень любил музыку и стал архи-

тектором только потому, что кто-то сказал однажды или прочел где-то, что архитектура — застывшая музыка. У папы в каком-то старинном шкафчике находилась коллекция пластинок и среди них особенно любимая пластинка — «О, если б навеки так было...» в исполнении Шляпина.

Папа всегда с таинственным видом доставал эту пластинку, ставил на диск граммофона, который тоже, кстати сказать, был красив как-то по-старинному.

Так вот, они пели и опять садились за чай, а потом неожиданно стало тревожно.

Потому что воспоминания как раз подошли к тому моменту, когда все вот так сидели дружно, а потом папа तो ли вдруг почувствовал неожиданную усталость, то ли решил позаниматься в другой комнате, но встал из-за стола и пошел к дверям. Затем он еще обернулся и сказал опять что-то шуточное. И даже поднял на вытянутых руках два чемодана, чтобы показать, какой он сильный.

Но в это время чемоданы стали как-то странно медленно падать и сам папа тоже будто поплыл. А мама оказалась с большой подушкой и тоже плыла куда-то к дивану. Одним словом, с папой случился сердечный припадок, или, как теперь даже дети говорят, инфаркт.

Бывает, что драматическое суют тебе в нос и требуют и умоляют, чтобы ты переживал и плакал. А ты, как назло, не плачешь и не переживаешь.

А тут все как бы даже игрушечно было сделано и шуточно, но вдруг тебе стало страшно и больно, как бывает только вот в такие моменты.

Папу положили тут же, в столовой, на диване под любимой картиной, а лечить начал доктор-сосед, тот самый, что был влюблен в старшую дочку. Но теперь это был уже не чудак-сосед, а Боткин, Мечников, Пирогов, так, во всяком случае, казалось младшему сыну.

А дальше начались воспоминания о постепенном папи-

ном выздоровлении. И каждый кадр этого выздоровления был важен и герою этой картины и мне. Потому что хоть это и очень простые вещи, но кто же не знает им цену.

Впрочем, чувствовать в самой жизни — это одно. Об этом, как говорится, не приходится очень заботиться. Случилось несчастье — и ты несчастен. Случилась радость — и ты рад. А вот в искусстве совсем другое. Случилось несчастье, но оно не твое, оно придумано, оно случилось с совершенно воображаемым человеком, а ты должен стать несчастным и заставить других грустить.

Уметь чувствовать в искусстве — это совсем не то, что чувствовать в самой жизни. И это, надо признаться, привилегия совсем не каждого художника. Кто-то умеет мыслить, кто-то сопоставлять и философствовать, кто-то смешить, кто-то умеет ловко делать вид, что чувствует. Но *чувствовать* все же могут далеко не все. И их отличаешь. К ним возникает ответная нежность. Потому что в истинном чувстве есть что-то совсем живое, родное. И удивительно близкое.

Что мне этот незнакомый отец, что мне его смешная комната и эта его привязанность к граммофону и Шаляпину. Но вот все участники фильма, умея чувствовать, схватили уже и что-то мое и втащили меня туда, как к себе самому.

И я уже совершенно внезапно, неожиданно для себя, взволновался. И так же, как этот мальчик, полон детства и воспоминаний.

Между тем пока я думал обо всем этом, фильм продолжался.

Папа выздоравливал, слава Богу. И теперь перед всеми стоял вопрос обмена. В квартиру соседа-доктора надо было переселить того молодого человека, в которого была влюблена сестра. Но, к сожалению, когда все это почти устроилось, выяснилось, что молодой человек сестру разлюбил и влюбился в другую женщину.

После папиного инфаркта это была вторая очень серьезная неприятность. Но на этом все же не очень хотелось сосредоточиваться, потому что папа, к счастью, почти совсем выздоровел, и теперь он лежал на совершенно чистой траве где-то в поле, рядом со своим граммофоном и Шаляпиным. А сестра и мама возле него разматывали пряжу. Впрочем, может быть, все это было не так, как казалось, потому что кадры были совсем какие-то призрачные. На земле, в траве, стояла почему-то неизвестно откуда взявшаяся швейная машина, а мама и сестра, раскручивая пряжу, слегка, как-то натянуто улыбались. А папа, лежа у граммофона, поднял свою белую шляпу и махал ею, как бы прощаясь. Становилось опять тревожно, но воспоминания все же крепко и прочно всех тут соединяли и навек оставляли в памяти сына. А с папиной пластинки слышно было очень тихое, почти на одном еле заметном дыхании, пение Шаляпина «О, если б навеки так было...».

Долго и настойчиво просит Дон Жуан своего слугу как-то оценить тот факт, что они сбежали от Эльвиры.

Он требует от Сганареля откровенности.

Естественно, что Сганарель отказывается. Поскольку оценка поведения Дон Жуана у него весьма отрицательная. И за такую откровенность можно просто получить пощечу.

Но Дон Жуан подчеркивает, что разрешает говорить откровенно.

Он как бы сам жаждет истины. И потому Сганарелю разрешается говорить совершенно свободно.

Он вытягивает из Сганареля эту правду, но, разумеется, когда Сганарель, наконец, решившись, прибегает к

резкой и правдивой фразе, Дон Жуан молниеносно становится в позицию человека, которого сильно оскорбили.

При этом возможно, что сам он заранее знал, что будет сердиться за эту правду на Сганареля.

Хотя возможно и то, что правда эта ему в тот момент казалась необходимой. К тому же он и знал, какой она будет.

Может быть, ему нужно было как раз подтверждение того, что в жизни он поступает правильно. И он ждал от Сганареля именно такой правды.

А может быть, ему хотелось услышать какое-то внезапное резкое несогласие Сганареля, которое ему, Дон Жуану, нужно было как своего рода допинг.

Допинг для столь же, может быть, внезапной и резкой атаки в защиту своих принципов, чтобы через эту атаку вновь ощутить свою собственную правоту.

Так или иначе, но он подвергает своего слугу Сганареля некоей моральной экзекуции. Выспрашивает, просит сказать правду, разрешает собеседнику чувствовать себя свободным. А получив наконец эту желаемую правду, становится в позу человека, которого оскорбили, и начинает лупцевать слугу за малое понимание хозяйской души.

Вначале он довольно-таки иезуитски переспрашивает Сганареля, так ли он его понял, не ослышался ли он и действительно ли все то, что тот сказал, относится к нему, Дон Жуану.

Но это, так сказать, риторические или, если хотите, демагогические вопросы. Они нужны для того, чтобы получить повод снова и снова бросать в лицо слуге формулы своей программы.

Оглушить его этим, снова сделать маленьким и послушным!

Он говорит здесь о своем понимании любви, как завоеватель бросает в лицо труса свои мысли о «прелести» войны. О «прелести» смерти и крови. О «прелести» подав-

ления и насилия, обо всех этих «прелестях», противоположных, по его мнению, скуке и пассивности, страху и обыденности, привычных для таких, как Сганарель.

Последний сбит с толку, смущен. Он говорит, что не обладает столь богатым запасом слов, как Дон Жуан. И что ему надо подготовиться, чтобы с ним спорить...

И тут-то происходит совершенно неожиданный поворот. Дон Жуан только что, так ясно и безапелляционно проявившийся, вновь становится доверчивым и как бы нуждающимся в доказательствах противоположного. Ему теперь как бы даже без всякой скрытой цели, как будто на самом деле нужно услышать что-то правдивое о самом себе.

И Сганарель решается сказать ему хотя бы о том, что нельзя каждый день жениться...

Тогда Дон Жуан почти просит указать ему на что-либо иное в жизни, что могло бы принести ему хотя бы примерно такое же сильное удовольствие. Чем жить, если не этим, спрашивает Дон Жуан, но уже не воинственно, а пытливо. Чем же тогда жить?!

Сганарель задумывается. Так ведь сразу и не ответишь. Да ведь он и не знает ответа.

Он даже согласен, что приятней частых женитьб действительно ничего нет, только ведь — грех!

И вот уже разговор приобретает как бы философский характер, и речь начинает идти не просто о дурном человеке, но как бы о поисках некоей истины. О заблуждениях и попытках выхода из них, об определенном восприятии мира, о всасывании мирских пороков, о совести и об истине, которая дает о себе знать то слабее, то сильнее.

О смерти, которая приходит как возмездие душе, растравленной многими язвами и страстями.

Это притча, а не сатирическая комедия о милом или не милом развратнике.

Мне бы хотелось назвать и Арбузова в числе любимых своих автором.

Вообще Арбузова как-то *не так* ставят, а *как* его надо ставить — неизвестно.

Раньше его ставили хорошо, но теперь он пишет иначе, чем тогда, когда писал «Город на заре» или «Шестеро любимых». Тогда его, кажется, в театрах лучше понимали. Я не видел ни одного из тех спектаклей, но написано о них много хорошего. Теперешнего Арбузова, мне кажется, понимают хуже. Может быть, поэтому он переходит все время из одного театра в другой.

Как-то Арбузов читал свою новую пьесу, она мне очень понравилась, но опять-таки совершенно не ясно было, как ее надо ставить.

Опять там хор из трех человек, опять какие-то нелепые старики, один из которых — бывший клоун, и теперь ему семьдесят лет, и молодые люди вроде Ведерникова из «Годов странствий», о которых рассказывается «во времени». Действие первой части происходит в 1938 году, второй — в 1956-м.

Сразу вспоминается множество арбузовских постановок, и то милое, то увлекательное, что есть в пьесе, моментально затуманивается. А как найти совсем другое, как найти то неуловимо нереальное, какое-то полусказочное и беспредельно поэтическое, что на сцене всегда незаметно превращается в слащаво-сентиментально-мелодраматическое и неправдоподобное?! Никто из нас пока еще не нашел, мне кажется, какого-то ключика для сегодняшнего Арбузова.

Я представляю себе, как, допустим, А. Тарковский снял бы в кино искрящееся море и пляж, закат и совершенно темный силуэт человека на берегу. Он есть — и его нет. Это пришелец из тех лет, когда наш герой был еще молод. Это друг нашего героя. Друг тех лет. А сам герой тоже сейчас на берегу, он ярко освещен, и видно, что ему уже не

двадцать четыре, а сорок два года, и они беседуют — он, сегодняшний, и тот, чей силуэт виден на фоне сверкающего моря. Почти нереальное освещение, загадочная, тихая музыка и прекрасный диалог сделали бы свое дело. Но как это все перевести на язык театра, каким способом организовать эту поэтически загадочную среду? А без нее тот же диалог начинает казаться вдруг абсурдным и грубым.

Как воспроизвести на сцене диалог Арбузова?

Как сделать, допустим, вечернюю беседу четырех человек на пляже, двое из которых тайно влюблены друг в друга, а двое других — секретно наблюдает за теми первыми? Как сделать этот вечерний пляж, как вообще нынче сделать на сцене пляж? И еще вечерний...

Арбузов без какой-то поэтической дымки становится банальным, даже если мысль доходит. Сама мысль становится вульгарной. Но как эту дымку передать *сегодняшними средствами*.

Я ставил «Мой бедный Марат». В третьем акте резко меняется ход жизни. Сбываются давнишние мечты двух людей.

Но все это на сцене выглядело почему-то внезапным, неоправданным, мелодраматичным. Будто драматург взял и свел все к элементарному счастливому финалу.

Между тем теперь, только теперь, спустя много лет после постановки, я понимаю, что к этому финалу нельзя было подходить столь натурально. Это был у Арбузова как бы момент мечты, момент сказки, и надо было оторваться от стилистики второго акта и вдруг перевести спектакль в совсем иной, неведомый план.

Вообще, вероятно, каждый из трех актов «Моего бедного Марата» должен был бы решаться в разных ключах.

Ленинградская блокада первого акта, как это ни странно, предстала бы в неожиданно веселом и живом действии, потому что они — влюблены и, наконец, потому,

что выбран такой жанр! Все драматическое обязательно читалось бы, но читалось бы не впрямую, а через особую художественную ткань, и только иногда — внезапные откровенно драматические моменты. И снова юмор, и снова забавные зигзаги милой молодой тройцы — Марата, Лики и Леонидика. Одни имена-то чего стоят! Мы так и хотели сделать этот акт, но сделали слишком робко.

Второй акт, послевоенный, несмотря на окончание войны — чисто драматический, потому что для арбузовских героев психологически он наиболее труден и запутан.

И, наконец, третий акт — предположение, мечта, воображение, фантазия о возможной счастливой развязке.

В таком изложении вся мысль пьесы, я уверен, выглядела бы гораздо убедительнее и сильнее бы увлекала.

Отчего, чтобы лучше понять, допустим, Теннесси Уильямса, мы надеваем соответствующие очки? А на Арбузова бросаем столь прозаический взгляд, от которого не поздороится даже Розову?

Вначале сцена Дон Жуана и двух братьев Эльвиры пугает своим многословием. Оба брата разговаривают, на наш теперешний вкус, слишком красиво. Их благородство уж очень напыщенно. Однако, если на секунду отвлечься от этой манеры говорить и рассмотреть живую структуру сцены, то представится не только интересный, но, если так можно выразиться, весьма забавный рисунок.

Дон Жуан в неожиданно возникшей на улице драке спас жизнь дону Карлосу. Дон Карлос полон благодарности к Дон Жуану. Но входит дон Алонсо, брат дон Карлоса, который, невзирая на то, что Дон Жуан спас жизнь брату, хочет мстить за сестру. Дон Карлос же не согласен и убеждает брата по крайней мере отсрочить месть.

И вот Дон Жуан уже в сторонке, к нему повернулись спиной, дон Карлос и дон Алонсо сами выясняют между собой отношения.

Я почему-то представляю себе, что они молодые, моложе Дон Жуана. Их благородные натуры потрясены. Потрясены теперь не только тем, что сестра обесчещена, но и тем, в какое сложное положение попали они сами.

И надо как-то примирить это противоречие. Без примирения этого противоречия честнейший молоденький дон Карлос просто не может действовать.

А дон Алонсо потрясен еще и тем, что его брат как бы больше ценит свою собственную жизнь, чем честь сестры. Переступить через это он тоже не может; ему нужно прежде решить, как надлежит теперь относиться к родному брату, и Дон Жуан поэтому и для него как бы перестает быть объектом внимания.

Дон Жуан стоит теперь в стороне, наготове, с оружием в руках и мучительно прислушивается к ссоре братьев, столь щепетильно выясняющих истину.

И эта щепетильность, эта истинная возвышенность их речей не только не смешны ему, как, впрочем, и нам не должны быть смешны, а, напротив,стораживают его.

Он с каким-то почти испуганным любопытством напряженно слушает спор братьев и наблюдает за ними.

Оружие по-прежнему в его руках, но он забыл про него и почти вплотную подошел к спорящим.

А когда они, отложив свою месть, уйдут, он так и останется стоять со шпагой в руках и задумавшись.

Что-то, видимо, произвело на него впечатление!

Впрочем, через секунду он стряхнет с себя это «наваждение» и станет искать Сганареля, чтобы задать ему хорошую встряску за то, что тот сбежал во время драки.

Актеры страшно разобщены с публикой. У них даже разные входы в театр. Актеры приходят на час раньше публики и не знают, что за люди их сегодня смотрят. Прожектор слепит глаза, и лица зрителей почти не видны, да и в зал смотреть актеру во время игры не приходится. Я часто перед началом спектакля стою у администратора и вижу эту праздничную сутолоку, эти раскрасневшиеся, улыбающиеся лица, предчувствующие удовольствие. К администратору тянутся руки, пожарники смотрят, чтобы не было лишних приставных стульев. Оживление. Захожу за кулисы — там тихо, буднично. Кто-то вяло гримируется, кто-то играет в шахматы. *Привычная работа.* Хочется им сказать: «А вы знаете, кто сегодня в зале? Такой-то и такой-то»... Или просто рассказать про лица, про сутолоку, про ожидание радости. Я убежден, что, пройди они сейчас через центральный вход, а потом через фойе, мимо всех этих людей, они играли бы лучше. И потом надо знать, кто к тебе ходит. Иногда контингент твоего зрителя прекрасен, иногда ужасен, тогда и тебе есть о чем задуматься.

Но какая оторванность! Две разные половины. Одна сейчас все узнает об артистах, они будут перед залом, как на ладони.

Артисты же ничего не знают о тех, кто в зале. И потому не готовы именно к *сегодняшней* встрече.

Мы на гастролях. В одном городе, затем в другом. Ни там, ни там я никого не знаю. Но вот я начинаю различать лица, нахожу даже каких-то далеких знакомых. Я слышу разговоры о тех наших спектаклях, которые, кстати сказать, мы сюда и не привезли, но которые кто-то из здешних жителей уже видел в Москве. Многие другие тоже, мне кажется, пришли на наши спектакли не случайно. Они как будто ждут от нас чего-то определенного. И я, ко-

нечно, начинаю волноваться. Скорее бы начался спектакль. И скорее бы потом услышать от них, что они о нем думают. И действительно, после спектакля нас ждут студенты и просят прийти на встречу с ними.

А теперь мы во втором городе. Я следил за установкой декораций и пропустил момент, когда можно было перед началом постоять возле администратора и рассмотреть лица. Спектакль начался для меня в полном неведении. Кто его смотрит? Зачем они сюда пришли и чего они от нас хотят? Их тишина для меня еще ничего не означает. Кто эти люди? Интеллигенты, рабочие? Молодые или пожилые? Я не знаю. И я почему-то не волнуюсь. Мне все равно. И у актеров я вижу такое же безразличие. Впрочем, некоторым актерам *всегда* все равно. Они никогда не знают, кто перед ними. Они, конечно, рады, если публика хорошо принимает, и не рады, если принимает плохо. Но специально они не интересуются этим. Они узнают об этом случайно. Им надо гримироваться. А мне кажется, что если бы артист, допустим, увидел хотя бы вон того человека в зале, то играл бы в этот вечер уже по-иному. А главное, все приобрело бы тогда не столь механический оттенок. Что-то механическое в ежедневных спектаклях для незнакомых людей все-таки есть. Работа. Возвращаешься после спектакля усталый и пустой. А надо было бы, чтобы возникал некий акт общения. Ведь тяга к творчеству и рождается, вероятно, из тяги к общению. Но потом часто все это превращается в механику.

Но «немеханичность» исполнения рождает после некоторых спектаклей ужасающее чувство одиночества. Ты искал общения, но все, похлопав, ушли, и вот ты один плетешься домой. А когда приходишь, то не понимаешь, почему тебе никто не звонит. Может быть, не звонят потому, что считают неудобным? А может быть, потому, что то, что ты им преподнес сегодня вечером, оказалось

слишком мимолетным, и теперь уже, быть может, никто и не вспоминает об увиденном в театре. Все это, наверное, в порядке вещей, но переносить это трудно.

Некоторые артисты, быстро разгримировавшись, уходят из театра и обо всем забывают. А другим трудно, когда никто не заходит к ним в уборные, не ждет их возле театра, не звонит домой. И нет рецензий. А затем у них это чувство притупляется, и им уже кажутся неприличными себялюбцами те, кто еще продолжает тосковать по общению со зрителями.

Сейчас в незнакомом городе закончился наш спектакль. Кто его смотрел и что те, кто его смотрел, сейчас делают? Говорят о нас или нет? Что говорят? Звонят ли друг другу? Или легли спать? Насколько это их задело? Ничего сегодня не знаю. Но и чувства одиночества нет, так как зал был мне совсем неизвестен.

Впервые я увидел Ольгу Яковлеву в какой-то маленькой роли, среди плохо игравших артистов. Я все ждал, когда те уйдут и снова выйдет она. У нее роль была быстрая-быстрая. Живая-живая. И моментальные реакции. Как бы ни одного места обдуманного. Все импульсивно, но и умно вместе с тем, вот в чем дело. Потом был спектакль, где она играла стюардессу, влюбленную в физика. Репетиции шли в зале, где стояло много соединенных кресел, взятых для починки из зрительного зала. Физик чем-то оскорбил эту стюардессу, и она так заплакала, бросилась в одно из этих кресел, и все замерли, будто это на самом деле. С тех пор вторая исполнительница этой роли, на которую возлагали большие надежды, отошла в тень. Вообще тягаться в непосредственных реакциях с Яковлевой очень

трудно. Она, например, может так засмеяться в ответ на какую-нибудь реплику, что веришь, будто это ее действительно рассмешило. Хотя это уже в сотый раз. Да что говорить, талант есть талант, и если актер плачет — то плачет, смеется — так смеется. Впрочем, кроме этих особенностей есть еще много таких, существование которых отличает на сцене талантливого человека от малоталантливого.

Есть, например, актеры, на которых, с точки зрения их пластики, смотреть невозможно. Яковлева не из таких. Играя Джульетту, она надела на себя платье совсем другой эпохи, что-то быстро перед зеркалом сделала ручкой и выскочила на сцену будто бы в своем собственном платье. Впрочем, до этого момента она еще месяца два ссорилась с художниками и портнихами, чтобы платье было таким, а не иным, чтобы можно было надеть его как свое. Это вызывало недоумение, на нее злились, но потом на сцену вышло тридцать человек, у двадцати девяти из которых костюмы были тяжелыми, неудобными, а у нее — легкий и удобный. И шит хорошо. Правда, эта актриса очень любит скандалить. Она скандалит из-за парика, из-за туфель, из-за балкона, который в «Ромео и Джульетте» всегда качается.

Но вот вы приходите в зал и видите Джульетту на балконе. Теперь он хорошо укреплен и туфли на актрисе удобные.

Она умеет с такой скоростью взобраться на этот самый балкон, что от одной ее скорости становится как-то не по себе. У нее не бывает плохого настроения, когда она играет. До этого — сколько угодно, но во время игры — никогда. Она играет *самоабвенно*, и в таком определении нет никакого преувеличения. Она тянется к Ромео через перила балкона с такой энергией, что иногда кажется — упадет. Потом, в антракте, с сердитым лицом показывает синяки — результат плохой, по ее мнению, работы режис-

сера и дирекции, заставляющих ее пролезать сквозь столь грубо сделанный узор балкона.

Затем, она очень любит примерять парики, она их меряет часами, в то время как другие актрисы частенько останавливаются на первом попавшемся. Парикмахер нервничает, не поспевая за ее руками. Он только чуть-чуть наклонит парик вправо, а она тут же его — влево. После такой примерки оба злы и обессилены. Впрочем, через месяц — парик что надо!

Другой мой любимец — Лев Дуров. Яковлева и он — два очень хороших «моих» актера.

Впрочем, что такое очень хороший актер? Кого только не называют очень хорошим артистом! Глаза бы мои этих очень хороших артистов не видели. А Дуров? Конечно, дерзостью было бы сравнивать его в штабс-капитане Снегиреве с Москвиным. Но я в данном случае вспоминаю о Москвине лишь в том смысле, что есть такие артисты, для которых нет разделения: вот это моя кровь, а это — кровь того, кого я играю. Есть артисты, которые получают удовольствие играя. Для них это радость. Для Москвина, возможно, творчество тоже было радостью. Как же без этого! Но скорее всего, оно было и мукой, оно было и страданием.

Послушайте некоторых актеров — какие у них пустые и сытые голоса. Как бы мне хотелось однажды на репетиции «измордовать» эти сытые интонации, эту пустую ироничность, ничем не оправданную барственность. Нет, как ни говорите, в артисте хуже ничего не может быть, чем некая «светскость». Она переходит из роли в роль каким-то холодным и пустым грузом. Впрочем, какой это груз?!

А у Москвина, даже в Епиходове, оставался его страдальческий голос, его плачущий голос. Потому что ведь и

Епиходов страдал, а не просто был нелеп и смешон. Вы только представьте, как можно было бы сыграть этого самого Епиходова!

Я когда-то, давным-давно, видел на концерте, как играл Москвин Снегирева. Конечно, Дуров играет Снегирева хуже. Он жестче играет, у него, возможно, нет того объема. Но он играет *не на технике*. Никто не скажет, что он играет только профессионально. А если скажет, тогда я попрошу кого-нибудь пойти за кулисы и подождать, когда Дуров после сцены с доктором и умирающим Илюшей возвратится за кулисы. Впрочем, это смешное доказательство!

И в «Трех сестрах» я всегда ожидал Дурова за кулисами. Мне было как бы совестно находиться далеко от сцены после того, как Дуров — Чебутыкин отпляшет свой танец отчаяния. Нас ругали за истеричность, но никто бы не упрекнул Дурова в простом «техницизме». Дуров включается в роль всем своим существом. Его физически натренированное тело выражает сущность момента. Его отдача роли как бы не имеет границ. Ему можно сказать, что Снегирев в «Брате Алеше» в горе упал и бьется об пол. Сказать так для красоты режиссерского слова. Но Дуров это сумеет сделать.

А в «Дон Жуане», безответственно фантазируя, можно обмолвиться, что при появлении Командора Сганарель, мол, может залезть на отвесную стену. И Дуров залезет!

Он делает это с непринужденной легкостью, потому что его внутренние оценки столь же бурны и стремительны, как и внешний рисунок роли.

Его энергия на протяжении спектакля все раскручивается и раскручивается. И, словно от спички, даже очень вялые его партнеры начинают немножечко... тлеть...

Если бы не монолог Кормилицы, в котором она рассказывает, как когда-то натерла себе соски по-лыню, чтобы отлучить Джульетту от груди, сцена, где впервые появляется Джульетта, была бы наполовину меньше. Тогда бы вошла мать и без всяких помех сообщила бы дочке, что за нее посватался Парис и что на балу Париса нужно получше разглядеть. Но мать не успела произнести и двух слов, как вмешивается Кормилица.

Кормилица долго уточняет день рождения Джульетты, потом рассказывает об этом самом «отлучении». И какое тогда было землетрясение. И как Джульетта расшибла себе лобик — по этому поводу Кормилица даже вспоминает нескромные шутки своего покойного мужа: он ведь говорил тогда маленькой Джульетте, что будет время, и она будет падать не лицом, а на спинку. И маленькая девочка, услышав это, перестала тогда плакать и сказала: «Да». Кормилицу никак не могут унять — она все твердит, что девочка ответила «да» на шутку ее покойного мужа.

Обычно эту сцену решают в меру скабрёзно. Кормилица — женщина простая, крестьянка. Крестьянкой она и осталась, хотя и прожила много лет в столь высокопоставленной семье. И все ее повадки тоже остались крестьянские, грубые. Смеется громко, иногда даже задирает юбку и бьет себя по заду. Играют обычно ее уже немолодые артистки, но жизнерадостные. И мы восхищаемся тем, что они на сцене вытворяют.

В новом итальянском фильме этот монолог тоже играется достаточно просто. Грубоватая женщина громко хохочет, показывая свои большие зубы, и чуть не валится от смеха на кровать, рассказывая, как ее покойный муж сказал однажды девочке: скоро будешь на спинку падать, а девочка хоть и плакала, вдруг утерлась и ответила: «Да».

Боюсь утверждать, но вся эта простоватая громкость и

веселость Кормилицы есть, мне кажется, не что иное, как обыкновенная дань традиции.

Во-первых, Кормилице не с чего умирать тут со смеху. Джульетта становится взрослой. Скоро Джульетта выйдет замуж. Все начинается не с бездумных шуток, а со сватовства Париса. Конечно, чтобы ввести в сюжет разрядку, можно предположить, что Кормилица не знает про это. Такие разрядки хороши, и будь они не столь общеприняты, можно было бы на них остановиться и даже извлечь из них какой-то смысл. Но не хочется. Наверное, лучше, чтобы Кормилица знала о Парисе и чтобы ей было не только не весело, а и грустно, потому что она — человек. И тогда эту сцену можно делать как сцену своеобразного прощания с Джульеттой-девочкой.

Вот вошли на сцену две женщины — мать и Кормилица. Для них до этой поры Джульетта была просто малышкой. Ей нет и четырнадцати лет. Теперь же, перед настоящим балом, появился Парис. И вот они входят, чтобы позвать на бал уже другую — в их сознании — Джульетту. Но Джульетта где-то замешкалась, и мать слегка беспокоится. Тогда Кормилица, расставив ноги и упершись руками в колени — так, как она это делала обычно, зовя Джульетту-девочку, зовет теперь эту новую Джульетту, и зовет не так, как звала ее прежде, а как-то со значением, грустно, что ли, как зовут для того, чтоб попрощаться. И хотя мы знаем замечательную музыку Прокофьева на выход Джульетты-девочки, все же необязательно делать такой ее «выпорх», так как наша Джульетта, возможно, слышала необычность интонации своей Кормилицы. И вообще — зачем это перед самым балом ее зовет мамаша?

Дега любит такие композиции в своих картинах, когда рамка как бы срезает часть картины. Вместо того чтобы поставить, допустим, своих лошадей и своих наездников в центре, он перемещает их резко вправо, да еще срезает наполовину рамкой, а слева оставляет пустое поле.

И такая жизненность, такая загадочность в этом как бы случайном взгляде художника на промелькнувшее перед ним явление...

Так вот, и Джульетту тоже не стоит как-то особенно «подавать». Ее надо вывести как можно более безэфектно. Как будто пришел к своим старым знакомым, и вдруг в передней неожиданно промелькнула фигурка девушки, которую ты, как говорят в таких случаях, когда-то держал на руках. Но теперь — ты заметил это — она так поправила свою прическу и так смутилась, увидя, что ты на нее смотришь... Такая таинственность в этом внезапном вырастании человека.

— Мама, я пошла в кино,— и смотрят уже совсем не детские глаза.

Так вот, Кормилица позвала Джульетту, а с противоположной стороны (Джульетта всегда должна появляться не оттуда, куда ей кричат) чуть-чуть лениво, застенчиво и как-то скрытно, во всяком случае, без всякой суеты, показалась фигурка дочери: мать, ты меня зовешь?

Две женщины повернулись и молча смотрят на нее, потом Кормилица медленно, протянув руки, пошла к Джульетте и села на пол возле нее, прижала ее к себе. Мать же, похаживая возле, продолжает как-то по-новому рассматривать эту фигурку, наконец, набрала воздух, чтобы заговорить о Парисе, но как раз тут Кормилица ее и перебила.

Уткнувшись лицом в Джульеттино платье и слегка покачивая Джульетту, а потом и вообще схватив ее в охапку и усадив себе на колени, она стала почти нараспев рассказывать, что было, когда этой девушке исполнилось всего два или три годика. Что был тогда петров день, и что еще был жив ее покойный муж, и что они все трое сидели на солнышке. И что, хотя было там какое-то землетрясение, им было хорошо и весело. И что покойный муж ее был шутник и она его любила. И что он с Джульеттой обращался хорошо и что Джульетта его тоже любила. И что их

троих связывало очень много хороших дней. Но что мужа уже нет и что Джульетты тоже скоро не будет, во всяком случае, для Кормилицы, так как Джульетта станет женой, может быть, и очень хорошего, но совершенно чужого для нее человека.

А что же делает мать в это время? Она, может быть, недовольна тем, что ее перебили? Нет! Она потихонечку расхаживает возле и даже рада, что ей дали еще время, чтобы собраться с мыслями. Ведь не каждый день приходится говорить дочери о сватовстве. Но вот и она нашла надлежащие слова и теперь забирает Джульетту к себе и, что называется, с чувством, с расстановкой дает ей свои чисто женские наставления, как нужно вести себя и что нужно особенно внимательно рассмотреть. И вообще рассказывает, что это за момент в жизни девушки — сватовство. А Кормилица осталась лежать там же на полу, где сидела. И что-то иногда бурчит для приличия в подтверждение слов хозяйки. Когда же их всех зовут наконец в зал и мать уходит, Кормилица, подойдя к Джульетте, бьет ее легонечко по попе и, скроив грустную и смешную рожу, желает Джульетте «благих ночей в придачу к добрым дням».

Затем, о ужас, на следующее же утро Джульетта посылает Кормилицу не к Парису, который хорош ли, плох ли, но официально представлен ей как жених, а к какому-то парнишке, с которым Джульетта и познакомилась-то только сегодня ночью. И уже хочет с ним тайно венчаться! И вот Кормилица должна идти куда-то в город и искать этого молодого человека, чтобы принести Джульетте подтверждение, что он не обманщик, что он действительно любит ее и помнит о венчании.

Конечно, в каких-то театрах эти сцены, наверное, получались и забавно и весело, но не помню, чтоб когда-нибудь я понимал, что там, собственно, происходило. Было действительно и забавно и весело, потому что Меркуцио и

Бенволио обращались без всякого стеснения с этой размазанной бабой, которую они принимали за сводню. А она держалась достаточно глупо, и это тоже было забавно. Но у этой сцены есть подспудное драматическое содержание. Прийти на какую-то улицу и среди других шалопаев выискать того, кто тебе нужен, даже в лицо его хорошенько не зная, причем выискивать его как будущего тайного мужа для своей невинной девочки, — согласитесь, все это совсем не просто. И хотя у Шекспира вся эта сцена написана как будто бы и балаганно, но тут за всей балаганностью — ниточка весьма серьезного смысла.

— Мой веер, Петр, — говорит Кормилица слуге, и уже эту первую ее реплику сразу же воспринимают как возможность поклоунничать. Взяла деревенская дура веер, чтобы обмахиваться, как аристократка. Конечно, это смешно, если это талантливо сделано, и все же не ради одного форса просит она веер, а еще и потому, что веер для нее вроде щита, за ним можно спрятаться, чтобы, не обнаруживая себя, поточнее высмотреть этого Ромео. Страшновато ведь идти через всю площадь к этим насмешливым и чужим молодым людям, среди которых, может быть, есть и тот, кто ей нужен.

И вот она идет через площадь с этим веером, одновременно и чтобы «фасон держать», но и почти скрывшись за ним, как за опущенным забралом. И пристально и цепко, как животное, вглядывается в каждого из этих гогочущих молодцов, которые, кажется, над ней смеются, хотя она от волнения плохо слышит их смех и плохо разбирает смысл обращенных к ней слов.

Да, задание, скажу я вам, Джульетта выбрала для нее пресерьезнейшее!

К тому же и Петр держится как болван, и когда Меркуцио и Бенволио смеются над ней и бросают ей какие-то дурацкие реплики, он стыдится ее или, что еще хуже, присоединяется к ним и вместе с ними смеется над ней как

предатель. Тем не менее, почти не вслушиваясь и не вдумываясь ни во что, она приблизилась вплотную к насмешникам и теперь пытается выяснить у них, вначале иносказательно, а потом и прямо, кто из них тот самый Ромео.

А Ромео, который буквально за минуту до этого понял, кто она и зачем пришла, уже вскочил на ноги и хочет как-то оградить ее от насмешек своих товарищей, но делает это неумело, может быть, потому, что не хочет выдать себя перед друзьями, а может быть, потому, что сердится, что она сразу не может признать его и все обращается к его друзьям.

Так или иначе, но возникает довольно сложная сцена, в которой весело только двоим — Меркуцио и Бенволио. А Кормилица и Ромео, каждый по-своему, не знают, как из этой игры выйти. Наконец, Ромео закричал изо всех сил, что это он — Ромео, и Кормилица после некоторого молчаливого и недоверчивого сопоставления с другими все же поверила, что это он, и вот они уже остались вдвоем, чтобы под утихающие шуточные возгласы так ничего пока еще не понявших товарищей, убежденных, что это сводня, поговорить о том, что их обоих волнует. Но вдруг до Кормилицы стал доходить грубый смысл тех шуток, которые отпускали на ее счет эти ребята, и она, почувствовав себя у цели, то есть стоя рядом с Ромео и более не боясь его потерять, стала уже задним числом свирепеть и тогда разразилась ответной бранью вслед удаляющимся друзьям Ромео.

Потом она окончательно разругалась с Петром и только после этого наконец возвратилась к теме. И тут же сделала попытку побить Ромео, потому что все ее переживания вылились в конце концов в опасение, что ее девочку могут обидеть и что она тоже, прежде чем умереть, будет вынуждена отчаянно громить обидчиков. Все это в полубессвязных речах и движениях она хотела выразить и

выразила бы, может быть, яснее и лучше, если бы ее не держал Петр и не обнимал бы крепко Ромео. Так обнял, как будто бы связал. И тогда она тут же, без перехода, сразу поверив в то, что он хорош и не обманет, тоже стала его обнимать и благодарить.

Теперь пришла пора рассердиться ему, потому что и так была потеряна уйма времени. Он попытался возместить эту потерю, вкладывая со страстью в ее голову все, что надо было передать Джульетте, а потом ушел. Она же усталым движением размазала на лице грязный пот и остатки какой-то краски, которой она, как это делала ее хозяйка, намазала лицо, когда выходила в город, и снова попросила у Петра веер, теперь для того, чтобы действительно помахать на себя от жары, и только.

Затем, с трудом поднявшись и еле передвигая ноги и беззлобно поглядывая на Петра, поплелась домой. И даже глядя со стороны, наверное, нетрудно было бы сказать, что в этой сцене было не меньше драматического, чем смешного.

Вот если бы эту роль когда-либо сыграла Анна Маньяни — как было бы трагично и как смешно.

Долгое время приход Кормилицы домой после этого путешествия почему-то тоже казался мне дурачеством, не более. Обещав Джульетте вернуться через полчаса, Кормилица возвращается спустя полдня и вместо того, чтобы сразу толково все рассказать, кричит, жалуется на боль в ногах, говорит, что она голодна и т. д.

Кормилица делает вид, что сердится, а сама этим только больше интригует Джульетту, и когда та совсем уже измучена ее неторопливостью, наконец все ей рассказывает и уходит. Эта жанровая добродушная сцена, возможно, была бы интересна, если бы не суровые обстоятельства, которые как-то сразу забываются, как только начинается эта домашняя возня.

Посланица много пережила в эти несколько часов, и

кроме того, она теперь соучастница тайного сговора, от которого, конечно же, ничего хорошего ждать не нужно. И что же, так вот прийти и обрадовать Джульетту, сказав ей, что все в порядке?! Просто язык не поворачивается. Она и на Джульетту зла безумно и на себя, что не хватило у нее духу отказать Джульетте в ее просьбе. В таких случаях даже хорошие для другого сообщения говорят так, будто произносят — «будьте вы прокляты». Оттого Кормилица так долго тянет с рассказом. Не выговаривается эта так называемая хорошая весть. Потому что чем она лучше, тем она хуже. И чем она была бы хуже, тем было бы лучше, так как хоть и грустно прощаться с дочкой, когда она выходит замуж, но все-таки ясно было бы, за кого, и все было бы сделано, как надо, а тут совершенная тьма, нужно еще какую-то веревочную лестницу достать, по которой они будут убегать.

Нет, честное слово, если не литературно к этому подходить, то будет не до жанрово-шуточной сцены, в которой Кормилица станет преувеличенно хвататься за спину, показывая Джульетте, как она устала!

Когда Джульетта посылала Кормилицу к Ромео, она сердилась и ругала ее, потому что волновалась.

А когда Джульетта ее ожидает с вестями во второй раз, она уже спокойна и весела, живет в предвкушении сегодняшней ночной встречи с мужем, что-то фантазирует, смеется, дурачится.

Она будто бы разговаривает с «прабабкой в черном, чопорной ночью». И просит, чтобы та скорее пришла и привела с собой Ромео. И чтобы наступила полная тьма, потому что «любовь и ночь живут чутьем слепого». Она просит ночь скорее прийти и научить ее «забаве, в которой проигравший в барыше». Она наговорила в этом монологе столько интимного, что даже и не знаешь, как это интимное передать на сцене, потому что на сцене очень трудно оставаться на такой степени откровенности, а если что-то

начинаешь скрывать или заменять риторикой, то получается уже совсем не то.

Вначале Джульетта, ничего не понимая, думает, что стоны няньки не имеют достаточного основания, затем она сквозь причитания ясно слышит, что кто-то убит. Она, конечно, решает в секунду, что это Ромео, ибо о нем все ее мысли. Но она не закричала, не заплакала. Она замерла, как бы вслушиваясь. Теперь ей представляется, что Ромео просто покончил с собой. И действительно, Кормилица, причитая и ломая руки, говорит что-то о ране и о луже крови. Значит, Ромео покончил с собой. Джульетта молниеносно, с каким-то даже холодным спокойствием, воспринимает это известие. Но из нянькиных слов вдруг ясно вырисовывается слово «Тибальт». Джульетта опять сбита с толку. Теперь ей кажется, что убиты оба. Эмоции не успевают захлестнуть ее, так мгновенно все меняется.

Наконец, Кормилица ясно произносит, что Тибальта убил Ромео, даже не произносит, а с налитыми кровью глазами зло кричит это в лицо Джульетте.

Джульетта лишь переспрашивает.

Когда Кормилица подтверждает это новыми криками, Джульетте видится Ромео, такой, каким она его знала, и в ее сознании образ этот никак не соединяется с убийцей.

Кормилица кричит еще что-то, а Джульетта между тем как бы силится что-то вспомнить. Ей кажется, что нянька в чем-то виновата перед ней.

Подобно тому как Ромео, когда Лоренцо принес ему известие о ссылке, больше всего ненавидит самого Лоренцо за его «примиренчество», подобно этому и боль Джульетты начинает выходить какой-то яростью против няньки! Наиболее страшным ей кажется не то, что произошло там, на улице, а то, как нянька трактует это. Джульетта не хочет считать своего мужа подлецом, даже если он убил Тибальта, потому что она слишком ему верит. А нянька усомнилась в Ромео.

Однако медленно, постепенно горе, наконец, пробилось к Джульетте. Она бьется, и плачет, и кричит на няньку до тех пор, пока совсем не ослабевает и не затихает.

Мне всегда интересно, как мастер отличает картину великого живописца от подделки. И вообще, чем отличается даже прекрасная копия от оригинала. Может быть, ничем?

В театре тоже есть свои тонкие грани. Вот этот — уникальный мастер, а этот — модничает, все знает, а собственной индивидуальности не имеет.

Это — как травка: настоящая или из искусственного волокна.

Всегда дорога только уникальная неповторимость театрального решения. А вторичность охлаждает и разочаровывает.

Разумеется, о своих работах самому трудно судить — первичны они или вторичны. Об этом могут сказать другие. Но мнения бывают столь противоречивы.

Поэтому приходится делать то, что ты можешь, то, что ты решил, во что ты очень веришь, чего тебе очень хочется, а там, как говорится, будь что будет.

Мне очень дорог и близок Булгаков. Весь его мир, полный жизненной фантастики и театральности. Так хотелось быть ему верным. С другой стороны, я хотел, ставя Булгакова, выразить и свои мысли и верил, что эти мысли в то же время есть и мысли Булгакова.

Мольер выступал в «Пале-рояле». Это роскошный дворец, роскошная сцена. Золото. В гримерных масса свечей. И сами гримерные также, наверное, не чета нашим.

А потом — зал самого короля. Какая, должно быть, роскошь.

И сам Мольер жил тоже, наверное, не как сапожник.

Одним словом, можно идти по этому пути. Но это было бы так далеко от «меня», который привык гримироваться в комнате на четверых. И так далеко от Мольера, потому что он, хотя и выступал при дворе, все равно был какой-то бродячий и неустроенный. И, наконец, от Булгакова, описывающего ту жизнь как бедлам и мясорубку. Взяли гения и провернули через мясорубку.

А еще Булгаков описывает гениального художника как человека очень сложного, тяжелого, мучительного и для себя и для других. Его поймать на удочку ничего не стоит. И если кто-то захочет с ним расквитаться за «Тартюфа», то он даст столько для этого поводов, что только подставляй руки...

И потом, Мольер неотделим от всех этих старых туфель, тряпок, которыми вытирают лицо после грима, от костюмов, от всей этой мишуры, которая и есть театр, — от кулис, трупы, взаимоотношений с актерами и пр., и пр.

И еще — никогда не понятно, где эти люди театра страдают действительно, а где подыгрывают, где в их жизни искусство кончается и где начинается.

Поэтому, по нашей идее, все должно было происходить в чаду.

По рампе зажгутся свечи, и на столах тоже свечи — масса огарков. Когда их начнут зажигать, свет в зале еще не полностью потухнет. А когда умрет Мольер, не доиграв спектакля, их потушит тот же Бутон, который эти свечи зажигал перед началом представления.

Потом все это отменила пожарная охрана, и никакого чада не было, а сверкали со сцены пятьдесят электролампочек. Ну, да ничего.

А музыка должна быть органная и клавишинная, только не старинная, взятая напрокат. Ее должен написать композитор, который сумеет придумать музыку и современную и старинную в одно и то же время.

...Актеры труппы Мольера медленно собираются и садятся в чаду, о котором я уже упоминал, за круглый стол. Там полно тряпок, и актеры смотрятся в маленькие зеркала и гримируются, как это бывает во всех небольших театрах и по сей день.

Но костюмы должны быть не как в Рязани, а роскошные, как в «Пале-рояле».

А потом выйдет Мольер — вроде он уже выступал перед королем и пришел между выходами, чтобы поправить грим, но в то же время он помнит и про *этот* зрительный зал и подмигнет ему и покажет на сердце — мол, шалит, стареть стал. И все это будет как бы камертоном ко всему последующему зрелищу, потому что в дальнейшем оно должно быть и таким и этаким одновременно. И от того, насколько наш замысел будет удачен, будет зависеть, первозданным или не первозданным получится спектакль, пронесет он мои чувства и желания в зрительный зал или не пронесет.

Когда-то Немирович-Данченко определил сквозную тему «Трех сестер» известной фразой — «тоска по лучшей жизни». Эта маленькая фраза как бы освещала весь строй мхатовского спектакля, все его внутреннее содержание. Для Немировича-Данченко было важно, что тут именно «тоска по лучшей жизни», а не «стремление», не «борьба» за нее. Он все время бился за точность именно такой трактовки и поверял ею каждое свое или актерское сценическое решение. По его взглядам, это отвечало именно Чехову.

И вот в мозгу тысяч людей, как на фото пленке, отпечатался на всю жизнь тот удивительный поэтический спектакль, в котором люди мечтали и тосковали о чем-то для них несбыточном.

Прошло много лет с того времени, как был поставлен этот спектакль, и хотя с тех пор эту пьесу много раз возобновляли во многих других театрах, она почти никогда не действовала так же сильно и глубоко, как действовала там.

По многим, конечно, причинам, но одна из них безусловно была в том, что для новых работ нельзя брать напрокат старую режиссерскую идею, даже самую прекрасную. И не только ради поисков художественного разнообразия, а потому, что годы идут и художник должен чувствовать время и своего зрителя.

Как говорится в одной из пьес Розова, тут не разумом понимать нужно, а всем организмом чувствовать. Впрочем, и разум, конечно, не последнее дело, и потому мы засели за новый, свой собственный, анализ чеховской пьесы.

Люди в «Трех сестрах» тоскуют? — спрашивали мы себя. Да нет, пожалуй, точнее было бы сказать, что они решительно и энергично ищут для себя какой-то истины. Они вслушиваются и всматриваются в происходящее и думают, думают, думают... Их беспокоит и заботит разное: почему, допустим, за гробом отца шло так мало народу, отчего проходит радость, которую ощущали они в молодости. Они ищут для себя какое-то новое призвание, они пытаются вдуматься в то, что будет через двести — триста лет, и в то, почему идет снег. Не от тоски заводят они свои бесконечные разговоры, а от желания проникнуть в тайны своего собственного существования: «Если бы знать!» — так звучит самая последняя фраза в пьесе.

Нет, они не пассивны, не смешны в своей болтовне. Но драматизм их существования состоит в том, что при всей их энергии, уме, образованности и интеллигентности им так и не дано до конца *понять* свою собственную жизнь.

Они начинают жизнь в пьесе мучительными вопросами и заканчивают ее ими же. Они необыкновенно деятельные люди и притом совершенно беспомощные.

Все это, казалось нам, давало возможность сделать

спектакль, может быть, недостаточно поэтичный, но зато чрезвычайно внутренне энергичный, острый, спектакль, в котором люди обуреваемы какой-то страстью к анализу.

Нам хотелось подчеркнуть суровый процесс мышления.

Нам казалось, что это придаст известной пьесе несколько новые, более упругие очертания.

Но то, что более или менее легко в теории, чрезвычайно трудно достижимо на практике, потому что требуется мощное мастерство. Впрочем, сам замысел тоже почему-то перестает укладываться в одну формулу, и спектакль, почти помимо твоего желания, становится сложнее и сложнее.

Когда спектакль «Ромео и Джульетта» нами еще только задумывался, еще не было такого множества постановок этой пьесы.

Когда-то, это всем известно, существовал замечательный спектакль А. Д. Попова в Театре революции, но даже я, которому уже пятьдесят лет, его не видел, — так давно это было.

А те, кому сейчас двадцать, или тридцать, или даже сорок лет, тем более не могут его знать.

Тем, кто постарше, всегда кажется, что тот или иной спектакль был совсем недавно, только что, и потому они готовы все мерить его меркой. Но время движется быстро, и современникам какого-то явления иногда трудно понять, что их дети и внуки знают об этом явлении лишь по нескольким книжкам, которые, кстати сказать, они читают не всегда так же запоем, как читали их отцы или деды. Ведь книжки, как и спектакли, тоже бывают созвучны или не созвучны сегодняшним читателям.

Я, например, зачитывался книгами о Вахтангове. Но, думаю, мои ученики в Театральном институте бросались

читать эти же книги уже не с таким рвением. Для меня Вахтангов был тоже не сверстником и все же — явлением в каком-то отношении очень близким, а для них — только историей.

Нет, они, конечно, читали книги и по истории, но это было уже совсем другое чтение.

Так вот, спектакля «Ромео и Джульетта» для многих возрастов совсем не существовало целый период.

Странно, но мы часто забывали, что «Ромео и Джульетта» не романтическая поэма. Мы говорили, что эта пьеса — гимн любви, в то время как у Шекспира это, скорее, протест против ненависти и насилия!

Разумеется, и любовь не должна улетучиться, но тут перед нами любовь, зародившаяся среди ненависти и уничтожения.

Возможно, это и гимн любви, но какой трагический гимн!

Впрочем, теоретически кто не знает, что такое «Ромео и Джульетта», и кто не знает, что там есть вражда. Ведь столько можно по этому поводу книг прочитать!..

Но спектакли не делаются таким способом.

Тут нужна еще соответствующая сценическая эстетика, которая именно сегодня пробудит к жизни будто бы старые, а может быть, в чем-то и новые мысли.

Не так уж просто определить, что Ромео и Джульетта не только влюблены друг в друга, но что любовь их, если так можно выразиться, «сознательная».

Люди любят по-разному. Дездемона, как известно, полюбила Отелло «за муки», а он ее «за состраданье» к этим мукам. Я хочу сказать этим только то, что любовь в каждом отдельном случае носит некий конкретный характер. Я не хочу при этом сказать, что куда-то улетучивается нежность или страсть, а остается только смысловая формула. И у Ромео с Джульеттой есть все, что разжигает чувства молодых влюбленных, но есть еще и общее созна-

ние протеста против вражды. Они молниеносно засекают друг в друге это сознание.

Но все это в конечном счете пустые слова, если для этого не найдется точнейший психофизический каркас, а это уже дело трудное не только, так сказать, морально, но и физически.

Найти и сыграть, допустим, сцену у балкона так же нелегко, как пробежать стометровку на мировых состязаниях.

Нужна концентрация всех сил. И все мужество.

Прошло уже несколько лет, спектакль по-прежнему хорошо посещается публикой, но мне самому теперь он кажется каким-то скромным. Скромным до отвращения. Когда вспоминается, сколько сил было потрачено на репетициях и сколько боев было при выпуске, то кажется, что ответом на эту энергию должны быть слезы, овации, хохот зрителей. Я, когда-то полюбивший задумчивость в зрительном зале, теперь предпочитал бы реакции другие — мощные. Но кто-то однажды сказал, что каждый делает не то, что хочет, а то, что может. И вот в зале тихо и сосредоточенно, но, скорее, задумчиво, потрясений нет. Жалко.

Такую махину трудно поднять еще раз. Но, делая Шекспира заново, я постарался бы прибегать к формам более резким и острым. Шекспир, может быть, и родился на свет для того, чтобы освободить миллионы людей от всякой художественной скованности.

Что же касается актеров, то в тот, новый спектакль я ввел бы одну только Яковлеву, которая, сыграв сто раз, осталась для публики такой же Джульеттой, какой и всем нам представлялась на репетициях.

Гоголевская «Женитьба» для театра нашего времени не находка. Она кажется недостаточно смешной, а для серьезного прочтения там вроде бы и нет материала. Так или иначе, «Женитьба» ставится редко. Собственно говоря, почти совсем не ставится.

Между тем, для того чтобы пьеса стала интересной публике, стоит ли доискиваться до смешного, лучше «вытащить» философию! Не какую-нибудь особенную, необыкновенную философию, а понятную, близкую простому нашему чувству.

Точно так же как и в «Шинели», в «Женитьбе» — стремление к счастью. И так же как там — это призрачно, к сожалению.

Подколесина обычно рисуют тюфяком, и создается возможность жанровой, неподвижной картины определенной среды. Отсюда, мне кажется, не извлечешь настоящую динамику.

А если «Женитьба» — стремление к счастью, а нерешительность Подколесина в то же самое время — сомнение в том, что счастье в женитьбе, то вот вам зерно для смешного или не смешного, не знаю, но для вполне драматического образа.

Впрочем, в нашем деле сказать что-нибудь даже вроде бы умное — еще ничего не значит, надо все это сценически разработать и *доказать*.

Стало быть, Подколесин хочет счастья. «Живешь, живешь», — говорит Подколесин, — да такая, наконец, скверность становится».

Надо начать с минуты, когда публике будет ясно, отчего захотел Подколесин жениться. Надо бы, чтобы стало понятно, что не жениться теперь нельзя! Что весь выход в женитьбе! Надо для публики это начало создать, эту мысль о скверности выразить. Для него, Подколесина, эта мысль созрела, а до публики надо еще ее донести.

«Живешь, живешь, да такая, наконец, скверность становится».

Публика тогда начинает во что-то включаться, когда перед ней откровенны. Вот перед ней человек, который в одиночестве дошел до какой-то *предельной* мысли. Каждый, конечно, живет по-своему, но отзвук чужого чувства должен прийти.

Подколесину скверно и хочется счастья. Возможно, думает он, это счастье в женитьбе!

И тогда вдруг ему начинает казаться, что что-то не сделано, что-то пропущено, что надо дело как-то подвинуть, что спячка — преступна! И вспыхивает тогда ужасающая энергия, никакой он не тюфяк, никакой не лежебока, его энергия беспредельна, она шекспировского наполнения. Он зовет Степана, он кричит Степана, он призывает Степана к действию, он требует самых доскональных ответов, он требует точности, прозорливости в этом деле, которое называется женитьба. Он хочет ощутить это как событие, хочет почувствовать, что это стало достоянием города, ему хочется, чтобы это стало достоянием, это не может не быть достоянием, потому что каждая мелочь вопиет о женитьбе, которая станет счастьем!

Значит, надо готовиться, надо что-то предвидеть, предугадать. Надо поднять себя на что-то и поднять Степана и портного, надо узнать, достаточно ли «поднят» портной, достаточно ли ясно ему и всем, что же с ним, с Подколесиным, происходит!

А потом придет Кочкарев. Он тоже знает что-то про скверность. Но он женат, и для него женитьбы как выхода — нет! Однако женитьба приятеля — вот подобие выхода! Вот замена деятельности! Вот возможность временной наполненности и спасения от скверны! Женитьба приятеля!

Я мысленно провожу для ясности линию к финалу первого акта. Долго бьется Кочкарев, чтобы уломать нерешительного Подколесина, а когда уломал, завертелся в каком-то радостно-победоносном танце, потому что вместо скуки пришло вдруг занятие, пришла радость хотя бы пустейшей деятельности, а вместе с ней можно как-то раскрутить свою энергию, размяться, ощутить подъем. Нужно извлечь наружу эту радость, это ощущение своих возможностей, этот «запах свободы» и выразить это в каком-то остром внешнем выплеске: завертеть что-то, закрутить, распоясаться, а потом вдруг упасть на колени и завывать страшным голосом или просто охнуть. Потому что выплеск, он знает, временен и абсурден.

Второй акт «Дон Жуана» посвящен, если так можно выразиться, пристальному рассмотрению одного из многих походов Дон Жуана.

Он выходит на сцену после какой-то неудавшейся затеи, за которую чуть не заплатил жизнью.

Все его неприятности, однако, окупились, как он говорит, неожиданным знакомством с прелестной крестьяночкой.

Но, говоря о *той* крестьяночке, он уже заметил *другую*. Текст все еще идет про *ту* крестьяночку, а разглядывает с удовольствием он уже *эту*.

Встреча с новой женщиной всегда производит на Дон Жуана огромное впечатление. Играть тут соблазнителя было бы слишком просто. Даже если играть это тонко.

Он не соблазнитель, а сам как бы покоряется тому впечатлению, какое производит на него красивая женщина. Он, как великий коллекционер, чувствует не только явные, но и скрытые достоинства каждой новой женщины. Он умеет созерцать и впитывать красоту. Он ею действи-

тельно очаровывается, ибо знает толк в таких вещах. Он поэтому всегда скорее сам оказывается соблазненным, чем соблазнителем.

Вероятно, точно так какой-нибудь ценитель редкой картины, прикованный к ней ее известными еще ранее только по книгам, но теперь лично наблюдаемыми достоинствами, готов заплатить за нее баснословные деньги.

Дон Жуан рассматривает глаза, даже зубы этой новой крестьяночки. Таких красивых, ровных зубов ни у одной из прежних женщин не было. Соблазнителю, вероятно, чаще всего не верят, просто подчиняются его напору — так рассуждаю я за женщину. Но этому спокойно изучающему и впитывающему тебя Дон Жуану начинают верить. Больше того, эта деревенская девушка, слышавшая множество страшных рассказов о городских соблазнителях, начинает верить, что перед ней человек, которого покорила *она*.

Впрочем, и это ведь можно сыграть грубо, но тогда пропадет вся прелесть сцены.

Дон Жуан не играет в любовь, он таков на самом деле.

Шарлотта ему не верит, но он обижается, объясняет, заявляет, что согласен жениться.

И тут снова не врет, потому что действительно женится!

И даже Сганарель может подтвердить, что он женится.

Но входит первая крестьяночка, и, может быть, лишь тогда Дон Жуан постигает, что пятнадцать минут назад между ними происходила точно такая же сцена, какая сейчас происходит между ним и Шарлоттой.

Ну, пускай это преувеличение его истинной забывчивости, но все же это преувеличение *лишь некоторое*.

Жан Вилар сыграл эту сцену так: две девушки подсаживались к нему на оба колена, и он шептал на расстоянии

лица то одной, то другой клятвенные слова. Это было очаровательно-цинично.

Но можно ведь сыграть и не так.

Можно, оторвавшись от второй, долго смотреть на первую, а потом тяжело, как через простреливаемую площадь, продвигаться через сцену к этой второй, чтобы, дойдя наконец, почти бешено прохрипеть что-то успокаивающее, а потом, услышав недоуменный вопрос с другой стороны, попытаться вернуться туда и там тоже сделать успокаивающую попытку.

Но вопросы с двух сторон начинают сыпаться все чаще и все резче, и уже нельзя идти осторожно, а надо стремительно перебегать это пространство.

И вот он уже вконец вымотан, он хрипит и валится с ног.

И тут Сганарель, подхватив под руки, уносит его куда-то, а затем, переведа дух, Дон Жуан возвращается к этим женщинам какой-то приглушенно-разъяренный, возмущаясь их бестолковостью и эгоизмом.

К счастью, кто-то подоспевает с каким-то сообщением, и Дон Жуан уходит. Уходит тяжело и грузно, как человек, побывавший в жестокой передраге.

Его попытки пожить в свое удовольствие оканчиваются почти всегда плачевно.

Эльвира, от которой он сбежал, его настигла.

Погнавшись за другой женщиной, он чуть не утонул и т. д. и т. п.

Однако он снова и снова пытается жить так, как хочет, причиняя боль не только окружающим, но и себе, пока, наконец, Командор совсем не собьет его с ног.

Так что же? Дон Жуан — фигура драматическая? Конечно!

Отрицая, оскорбляя и высмеивая весь мировой порядок, он сам живет по самым его ужасным законам. Говоря о необходимости свободы, он все время всех ставит в

бесперывную зависимость от себя, да и сам становится рабом своих страстей и идей. Высмеивая фальшь и ложь, сам он врет и лукавит. И что с того, что делает он это со страстью, что в нем и ум, и талант, и знания? Ниспровергая общепринятые нормы, он оказывается лишь губкой, впитывающей пороки своего времени.

Претерпев множество неудач, он приходит наконец к выводу, что надо изменить тактику, что на рожон лезть не стоит, что надо чем-то «прикрыться».

И тогда он примеряет еще один костюм — лицемерие.

Он рассуждает сам с собой, что можно спастись именно лицемерием.

До сих пор свобода, как он ее понимал, и нөверие были его знаменем, теперь — то же самое, только под покровом лицемерия.

Надеть на себя ту же шкуру, какую надевают на себя многие поступающие и мыслящие точно так же, но не проигрывающие от своей незащищенности.

Итак — лицемерие.

Это — кульминация его своеобразных поисков истины. Делай все, что тебе вздумается, только лицемерь при этом. Так делают все, рассуждает Дон Жуан, так буду делать и я.

О нашей чеховской постановке часто говорили: нужно, чтобы в чеховском спектакле проглядывало будущее, чтобы в героях были сила и широта, чтобы, так сказать, максимально осуществилась чеховская вера...

Экспериментируйте, пробуйте! Речь идет о *направлении* экспериментов!

Я не стану снова касаться вопроса о том, как сложна была эта вера у Чехова. Я достаточно говорил об этом.

Но, допустим, действительно было бы интересно поставить такой спектакль, где Чехов звучал бы, как Горький,— более определенно, что ли, более уверенно, более стойко. Нет, зачем, как Горький,— как Чехов в определенном его толковании. Допустим, нам известно ермиловское толкование чеховских пьес. Разве не интересно и не полезно сделать вот такой чеховский спектакль? Интересно. И пускай себе тот, кто хочет поставить этот спектакль, поставит его. Но трудно предположить, что один какой-то взгляд будет единожды и навсегда принят. Сколько же тогда неожиданных художественных решений завянет на корню? А ведь в искусстве, как и в науке, часто именно из не предусмотренных заранее решений постепенно возникает истина.

Кто планировал, что участник первой мхатовской «Чайки» станет впоследствии Мейерхольдом, а другой, воспитанник системы Станиславского, поставит «Турандот»? И чего стоят перед этими «выскачками» некоторые «запланированные» режиссеры, хотя и они, разумеется, тоже принесли искусству большую пользу?

Да, очень важна направленность поиска. Но разве в каждом уголке искусства уже совершенно бесповоротно и заранее ясно, в каком направлении нужно искать? В Гоголе надо искать то-то, в Горьком то-то и то-то — в Чехове? Разве меняются только нюансы, а задачи навсегда остаются одними и теми же?

А может быть, дело заключается в том, что нужно сменить задачу, нужно переоценить и пересмотреть сделанное, причем пересмотреть достаточно резко?

Но вы думаете, «новый» Островский возникнет внезапно, во всей своей полнокровной значимости и красоте, и молниеносно понравится абсолютно всем, без всяких споров?!

Впрочем, нечего бояться, он никогда таким не появится! Он будет возникать перед нами то одной своей стороной,

то другой, то третьей. Ведь даже такой гениальный спектакль К. С. Станиславского, как «Горячее сердце», не был «Островским для всех».

Вы прочтите, как поносили его в газетах, как обвиняли в циркачестве и потере вкуса, как обвиняли Станиславского в развале МХАТ.

А когда появится нечто близкое к бесспорности, то все, может быть, и обрадуются на мгновение, но зато в следующее мгновение снова почувствуют необходимость новых поисков.

Критика, конечно, всегда будет вправе делать выводы о каком-либо произведении и в той или иной степени приобщать его к желаемой истине или отлучать от нее. Но, вероятно, и критик и художник одинаково должны осознавать, что в искусстве истина не такое уж статичное понятие.

И тут я еще раз обращаюсь к Немировичу-Данченко. «Сейчас много говорят о том, что такое автор и режиссер, говорят, что театр должен «слушаться» автора... А между тем это может относиться только к такому театру, который довольствуется ролью исполнителя, передатчика и слуги автора. Театр, который хочет быть творцом, который хочет сотворить произведение через себя, тот не будет «слушаться».

В таких пьесах, как «Женитьба», самое трудное — уловить *истинное напряжение*. Для напряженности должна ведь быть серьезная основа, а если на сцене все время какие-нибудь чудачки, то не все ли равно, что с ними будет?

Это был всегда веселый концертный номер — как Агафья Тихоновна «вытягивала» себе женихов. Но буду ли я всерьез ожидать, что станется с этой дурашливой куклой?!

Не надо «оводевиливать» «Женитьбу», надо ее «ошине-
лить»!

Я не знаю, насколько это может быть смешным и забавным, но за всякой забавностью должны быть мечты, понятные каждому, и, когда они будут рушиться, надо, чтобы всех *задевало!*

Итак, Агафья Тихоновна решила выбрать кого-то из четырех.

Чтобы не остановиться на простом шутействе, я предпочел бы сделать крен в другую сторону, затеяв, так сказать, большую игру взамен водевильной.

Пусть это воображаемое сопоставление женихов приобретет значение факта, а не пустой игры.

Один — худой, другой — толстый; у одного — развязность, у другого — сдержанность; у одного — нос, у другого — губы.

До головной боли, до сердцебиения Агафья Тихоновна занимается «творчеством».

— Если бы,— говорит она, и думает, думает, и ходит по комнате, и трет себе виски, и смотрит напряженно, что-то решая,— если бы,— говорит она,— губы Никанора Ивановича...

И опять она ищет, выискивает, изобретает, вспоминает рот одного, а губы другого, и кажется ей, что нашла, придумала, но портрет ведь еще не готов, еще столько неясных пятен!

Только нужен внутренний *процесс*, а не внешняя игра, чтобы публика вовлекалась в происходящее.

А в финале пьесы невеста громко и безутешно закричит и заплачет, потому что рухнули планы и жизни не будет.

Вы скажете — но ведь это комедия! Ну так что же? Само собой.

Я ставлю третью пьесу Арбузова. «Мой бедный Марат», «Счастливые дни несчастливого человека» и вот теперь — «Сказки старого Арбата».

Забавные у Арбузова названия!

У Розова — «В день свадьбы», «Перед ужином», «С вечера до полудня». Как бы преднамеренно буквальные. А у Арбузова — «Мой бедный Марат»...

И сами пьесы Розова и Арбузова столь же отличаются друг от друга.

Раньше пьес Арбузова я толком не знал и не любил. Репетируя Розова, я даже говорил так: «Это вам не «Таня» и не «Домик на окраине». Арбузовские пьесы были для меня синонимом чего-то уже отошедшего, чересчур бытового.

А Розов, внезапно появившись, принес, мне казалось, более мощную струю житейской поэзии.

«В поисках радости», «В добрый час!», «Неравный бой». Опять-таки одни названия чего тогда стоили.

Розов был какой-то смешной, веселый. На его пьесах у нас родилась и стилистика стремительная, чуть-чуть даже легкомысленная, невесомая. Но при этом всегда должен был ощущаться драматизм.

Мы научились говорить почти скороговоркой, а двигаться столь же легко, как это свойственно в жизни мальчикам и девочкам. Мы снимали с себя всяческую сценическую осанку. Ох, эта осанка! Она дает себя знать везде, а уж в пьесах, как розовские, вообще все способна умертвить. У наших актеров не было этой проклятой осанки. Они умели говорить двигаясь. Они умели думать стремительно, они не становились в удобные, фиксируемые мизансцены. Они импровизировали. Разумеется, в тех пределах, которые мы устанавливали ради лучшего выявления смысла.

Я считаю, что вообще в любом спектакле *нельзя* только *говорить*. Надо жить, надо двигаться, *надо существовать*.

В розовских пьесах это было особенно важно. В любом,

даже самом собранном диалоге должен быть воздух. А в самой речи — воздушность. Так родилось у нас такое определение: внутреннее самочувствие и внутреннее действие — это ствол дерева, а слова — это листочки. Они, эти листочки, выросли, разумеется, из дерева, но они легкие.

Когда впоследствии Розова стали ставить уплотненно, характерно, жанрово, мне кажется, он многое потерял. Правда, и сам он перестал быть таким воздушным, каким был прежде, недаром свои пьесы он тоже стал называть по-другому: «Традиционный сбор»!

Мне, к сожалению, теперь редко приходится ставить его пьесы, однако и теперь я ставил бы их в той же манере, что и прежде, убирая из них эту уплотненную конкретность. Мне кажется, они сильно выиграли бы от этого.

Арбузов, напротив, за последние годы ушел от обыкновенного быта к какой-то, я бы сказал, даже несколько странной поэзии. И эта появившаяся в нем поэтическая странность мне ужасно нравится. Так нравится, что любую из поставленных мною арбузовских пьес я поставил бы с удовольствием еще раз.

Но, может быть, потому, что они сразу не даются? Стилистика их сложновата. Мне очень хотелось бы, как это случилось когда-то в Центральном детском театре, где возникло некое понятие «Розовский театр», осилить теперь театр Арбузова.

Когда приходишь на репетицию, то, говоря научным языком, первоначальная гипотеза о смысле и строении пьесы сильно уточняется и даже видоизменяется.

Если состав актеров интересен и все друг друга понимают и притом еще стоят на какой-то общей платформе, то начинается замечательная импровизация.

Производятся какие-то острые эксперименты, основанные на первоначальном предположении о смысле и строении пьесы. Но импровизация, эксперимент тем и хороши, что, оживляя общую мысль, уточняют ее и усложняют.

Представление о Дон Жуане как о человеке, которому все дозволено и которого Мольер за это ненавидит, достаточно усложнилось, как только пошли репетиции.

Сцена, когда ее верно разрабатываешь, становится как бы самой жизнью и освобождается от первоначального схематизма замысла.

Так происходит в отношении всей пьесы, всех образов и каждой сцены.

Допустим, вот сцена с доном Карлосом и доном Алонсо.

Ясно, что к выходу дона Алонсо Дон Жуан и дон Карлос должны как-то сблизиться, чтобы реакция дона Алонсо, узнавшего Дон Жуана, была значительна и сильна.

Однако это лишь общая мысль, а теперь интересно, что называется, восстановить живую жизнь.

Да, Дон Жуан спас дона Карлоса. Но бывает так, что спаситель пострадал от драки больше спасенного. Таким, возмужав, и появляется перед нами Дон Жуан. Костюм разорван, руки и лицо изранены. Он входит стремительно, чтобы заняться приведением себя в порядок. Рука болит.

Дон Карлос тоже пострадал, но не очень, и его беспокоят не раны, а то, что нечем отблагодарить Дон Жуана. Ведь тот спас ему жизнь.

И дон Карлос пытается все эти чувства как-то выразить.

Но Дон Жуан, молниеносно оторвавшись от своего занятия, прерывает его, ибо слова благодарности, по его мнению, тут неуместны. Каждый дворянин поступил бы точно так же, увидев, что в какой-либо драке силы неравны.

Но тут Дон Жуана пронзает мысль, что спасенный им молодой человек удивительно напоминает кого-то.

И, возвращаясь к «починке» самого себя, Дон Жуан начинает осторожно выспрашивать.

Тот отвечает, и его интонации тоже кажутся Дон Жуану знакомыми.

Сомнения нет — спасенный им молодой человек похож на Эльвиру, недавно брошенную жену Дон Жуана!

Вот ситуация!

Пряча свою догадку, Дон Жуан бросает дону Карлосу еще какой-то вопрос.

И тогда дон Карлос рассказывает Дон Жуану о Дон Жуане.

Спаситель дона Карлоса даже раздражается смехом, когда его догадка подтверждается.

Однако, увидев, что дон Карлос несколько шокирован загадочностью его поведения, Дон Жуан вновь притворяется лишь внимательно слушающим.

Дон Карлос говорит о том, как тяжела, в его понимании, роль дворянина, о том, что поруганная честь всегда должна искупаться только кровью.

И тут Дон Жуан поворачивает к себе лицо собеседника и долго в него смотрит.

Ему, возможно, хотелось бы сказать, что состояние обидчика тоже не столь уж безмятежно. Но он воздерживается от подобных откровений и, отходя, бурчит что-то, лишь намекающее на этот смысл.

Какой странный этот загадочный господин, конечно, дворянин по виду, но почему-то в крестьянской одежде,— может быть, думает в эту минуту дон Карлос.

Однако новый вопрос Дон Жуана направляет его мысли в другое русло.

Тот спрашивает, видел ли когда-нибудь дон Карлос самого Дон Жуана.

Не видел, но много слышал о нем плохого.

Дон Жуан не дает говорить дону Карлосу, он даже рот ему зажимает и тут же, извинившись, объясняет, правда несколько шутовски, что Дон Жуан его друг.

А дон Карлос вслушивается в некую тайну, скрытую за поведением этого человека. Такого непростого, даже таинственного.

Может быть, у него и мелькает мысль: не сам ли это Дон Жуан?

Впрочем, тут же мысль эта отгоняется.

Но какое глупое совпадение! Тебе спас жизнь друг Дон Жуана! И приходится обещать в его присутствии не говорить плохо об этом изменнике.

Дон Карлос обещает и чувствует, что допускает некий компромисс. Разве можно себе позволить не ругать, даже при друге, человека, опозорившего родную сестру?!

И чтобы как-то смягчить перед самим собой этот свой поступок, дон Карлос просит Дон Жуана хотя бы согласиться с ним, что друг его, обидевший Эльвиру, неправ и что его нельзя оправдывать.

Тут Дон Жуан охотно соглашается и даже обещает привести своего друга на дуэль в любое назначенное время.

Сцена кончается тем, что дон Карлос отчаянно сетует на удивительно нелепое стечение обстоятельств, при котором человек, спасший его от смерти, почему-то должен был оказаться другом Дон Жуана.

Как раз в этот момент и появляется дон Алонсо, знающий Дон Жуана в лицо.

Все, о чем я написал здесь, разумеется, есть в тексте, и вместе с тем — прочтите — *все это там нет.*

Потому что все это еще надо найти, открыть, оживить импровизируя, вытащить из витиеватых, старинных фраз и превратить в жесткий и психологически точный рисунок.

И тогда мысль о том, что Дон Жуан и дон Карлос к приходу дона Алонсо должны были бы сблизиться, пере-

станет быть просто идеей, а превратится в плоть, но, кстати сказать, совсем не однозначно эту идею выражающую.

Итак, «Сказки старого Арбата». Должен сознаться, что в первый раз я читал пьесу чуть ли не с отвращением. Но мне надо было прочесть ее на труппе и, следовательно, подготовиться. Важно было найти нужную интонацию. Что-то необходимо было сообразить, чтобы «легло на язык».

В том-то вся и штука, что в последних пьесах Арбузова нельзя доверять бытовому течению. Это какие-то притчи или сказки, и нужно понять всю серьезность их философии, всю личную боль, вложенную в них автором.

Ясно, что здесь возникают какие-то вопросы, связанные с надвигающейся старостью. Но старость бывает разная. Иногда, вероятно, в ней нет ничего драматического. Человек стареет гораздо раньше, чем приходят те годы, когда уже официально считается, что ты — старик. А поскольку старость пришла незаметно, то эти официальные даты, ей-богу, уже не имеют никакого значения. Однако бывает и так, что официальные даты старости сильно опережают действительный, внутренний ход вещей. Тогда, мне кажется, у многих людей может родиться страх перед этими датами, перед датой нового, очередного дня рождения, перед датой очередного этапа, который как бы насильственно прерывает еще не доделанную работу. Да, и отпуск и отдых могут страшить, особенно если дело касается художника. Впрочем, не только художника. Отдых и отпуск представляются опасными, чреватými возможностью остановки вообще.

Но и это только одна сторона дела. Вторая же заключается в какой-то внезапной, бурной необходимости переоценить свое отношение ко многим вещам. Например,

раньше окружающие люди казались вам не столь нужными. Теперь же, в момент надвигающейся старости, начинает мучить страх одиночества. Тоска по сыну, который живет где-то отдельно с теткой. Который теперь уже взрослый и обидно самостоятельный. Более того, затаивший гнев на прошлые обиды со стороны отца. Наконец, вопросы творчества. Как это ни странно, мешает собственное высокое мастерство. Кажется, что за счет этого мастерства исчезает душа, которая была в молодости. Арбузов любит парадоксы, и его герой говорит, что ему мешает хороший вкус. Посмотрите на некоторых пожилых художников — они приобрели «хороший вкус», но потеряли дерзость. Надо освобождаться от собственного мастерства — это ведь давно известно.

Я почему-то, читая пьесу, представлял себе удивительного старика — Пикассо. У меня висит большая фотография, на которой он в шляпе, а из-под шляпы смотрит большой, круглый, черный глаз.

Или Хемингуэй — в тяжелом, грубом свитере. Охотник, путешественник, вдруг так серьезно заболевший в момент надвигающейся старости.

И еще мне мерещится лицо Жана Габена.

Я говорю обо всем этом нашему милому Тенину, не боясь обидеть его, ибо мужественность природы его очевидна. Тенину за шестьдесят, и он, разумеется, знает об этом возрасте лучше, чем все то, что я могу объяснить ему по этому поводу. Только надо подсказать, о чем ему следует думать, играя роль.

И при всем при том опять-таки нужна воздушная легкость.

Потому что старая психологическая драма есть старая психологическая драма, а новая психологическая драма — комедия, сказка, фантазия — есть что-то совсем иное. И диалог не тот, и мизансцены не те, и речь не та.

Легкость, как будто даже легкомыслие при выражении самых глубоких и драматических тем и мыслей.

И никакой жанровой характеристики. Она, на мой взгляд, статична и заведомо определена. Рисунок же роли должен быть неожидан, внезапен, психологически прозрачен и, если хотите, противоречив.

Ну вот, допустим, есть в пьесе такой Христофор. Каким он должен быть? — спрашивает актер.

А я не знаю! В одну секунду таким, в другую — эдаким, как бы в зависимости от общения, разумеется, заранее точно продуманного и тем не менее всегда внезапного. Где-то внутри, конечно, у него есть нечто объединяющее все моменты, но в чем это объединяющее, сказать трудно, разве что он лучший друг нашего героя, отдавший ему свою жизнь. Однако сколько противоречий должно быть при этом в их отношениях!

И в этой пьесе Арбузова после необходимой экспозиции появляется молодая женщина, почти что фея. В «Счастливых днях» у нее была странная специальность — алигофренист. Она занималась с умственно отсталыми детьми. В новой пьесе эта фея — портниха, и притом совсем молоденькая. Старик все время ждет чуда обновления, чуда возвращения молодости. И вот это чудо является — старик влюбляется в эту девушку.

А девушка влюбляется в его сына.

Вот весь сюжет.

Старик приходит к осознанию нового, последнего этапа своей жизни. Арбузов сказал, что он написал пьесу об агонии художника. Ну что ж, надо, вероятно, передать эту агонию — очень сдержанно, и величественно, и легко-легко.

Художник Боровский был прав.

— Мне не хочется делать кабинет мастера кукол, — говорил он (старик делает куклы). — Это будет инфантильно. Надо сделать мастерскую. Весь низ малень-

кого арбатского домика расчищен под мастерскую. Фанерные стены побелены. Посередине большой стол, скорее, верстак. Сделан он из снятой с петель двери, положенной на козлы. Половина стола накрыта клеенкой. Тут едят грубо нарезанную колбасу, разложенную на той же бумаге, в которую она была завернута. Как каменщики или плотники во время перерыва.

Сзади — ширма, тоже составленная из нескольких дверей, снятых с петель и скрепленных вместе. А на стенах висят узорные решетчатые навесы арбатских подъездов. Так что мастерская одновременно напоминает какой-то двор. Можно под навесами прикрепить разнообразные входные звонки и устроить их перезвон. На полу — несколько коробок, из которых торчат еще недоделанные игрушки. А одна из них — механическая — стоит на столе и приводится в движение мотоциклетным мотором.

Кочкарев подслушал монолог невесты и в подходящую минуту вынырнул со своими уговорами насчет Подколесина. Вначале нужно удачно включиться, потому что каждому понятно, что тотчас следует испуг Агафьи Тихоновны. Так вот, испуг этот надо свести к минимуму, так как дело это житейское, понятное, надо только объяснить его толково и не напористо. Ведь невеста будет сейчас ахать и вскрикивать, пытаясь убежать, так не будь же дураком, Кочкарев, найди подход, будь мужчиной.

...А потом ему показалось, что дело сделано, и он уже было пошел в кондитерскую за Подколесиним, но только тут невеста, оправившись от испуга, стала расспрашивать. А Кочкарев теперь томится, поскольку мысленно считал себя уже победителем. Но через минуту для Кочкарева

снова возникнет настоящий интерес в разговоре. Он натолкнется на тему о плевке.

Кочкарев расскажет, как один его знакомый, выпрашивая жалование у начальника, заработал плевков в лицо, впрочем, с последующим повышением жалования.

Кочкарев таким способом решает подбодрить невесту. Пускай, мол, плюнут отвергнутые женихи в ответ на ее грубость, советует Кочкарев невесте, но зато уберутся домой.

Однако, если, не теряя задачи, историю о плевке рассказать, зная, что она не о знакомом, а о тебе самом, то возникнет *объемность*.

Так в маленькой сцене даны будут три поворота, каждый из которых что-то добавит о человеке.

Пускай повороты эти контрастны и будто отрицают друг друга, тем лучше. Даже самые простые характеры на поверку наделены достаточно сложной психологией.

Сцена Андрея и Наташи в первом акте «Трех сестер» совсем маленькая. И совсем простая — он объясняется ей в любви. И утешает ее, потому что она смутилась.

Андрей любит Наташу, отвел ее в сторону и просит ее руки. Ясно, как день, ясно по первому чтению, ясно и ребенку, зачем же еще и разбирать?

Между тем суть, возможно, все еще спрятана.

Наташа совсем из другого круга. Генеральский дом, генеральские дети — и простая, «местная» девушка. Полюбить такую — значит как бы лично ощутить разницу двух сословий, двух стихий.

Принадлежал одной стихии, а теперь *так* понял, *так* почувствовал другую! Но сестры и Наташа друг друга не

понимают. Для них она — безвкусовая наивная дуриха. Для нее они — аристократки, насмешливые и беспощадные. Пропасть.

Вошла — и ничего нет страшнее этих взглядов, этих улыбок. Занять поменьше места, стать невидимой. Краснеет от каждого звука. Молодая, простая, неспорченная, наивная девчонка.

Но они, как ей кажется, вслух, публично смеются над ней, подтрунивают, так что можно провалиться сквозь землю. И у нее слезы, как у ребенка, рыданье, захлебывается от слез.

И вот в такой момент — любовные слова и предложение выйти замуж. Не просто: я вас люблю, сестры хорошие, а *выкорчевать* из нее это сознание пропасти.

— *Я вас люблю, они хорошие,* — такое усилие в этих словах, такая жажда поставить все на место, исправить, найти равновесие стихий. Все это *не проходно, а долго*, потому что слезы, и потому что пропасть, и потому что любовь. Любовь первая и объяснение первое, да еще в таких обстоятельствах.

Ведь такие слова, какие он говорит, нужно еще найти, нужно придумать, и нужно прорваться куда-то вглубь, сквозь этот ужасный разрыв.

Долгая и сильная сцена, она в конце акта — как удар, как с силой вышедшее наружу напряжение.

«Дорогая моя,
прошу вас,
умоляю,
не волнуйтесь.
Уверю вас,
они шутят,
они от доброго сердца.
*Дорогая моя,
моя хорошая,*
они все добрые,

сердечные люди
и любят меня и вас...
О, молодость,
чудная, прекрасная молодость!
Моя дорогая,
моя хорошая,
не волнуйтесь так!..
Верьте мне,
верьте...
Мне так хорошо,
душа полна любви,
восторга...
О, нас не видят!
Не видят!
За что,
за что я полюбил вас,
когда полюбил —
о, ничего не понимаю.
Дорогая моя,
хорошая,
чистая,
будьте моей женой!
Я вас люблю,
люблю...
Как никого
никогда...»

Этой внезапной и неожиданной по откровенности сценической заканчивается акт.

Сцена эта должна запомниться, потому что она — как бы взамен целой истории любви Наташи и Андрея. А потом начнется совсем иной этап их взаимоотношений.

Прошел, может быть, год, у них уже ребенок.

Обычно эту сцену решают так: вечер, скучающий муж читает, а жена в халате ходит и смотрит, не горит ли где

лишняя свеча. Это так известно, что еще раз так делать невозможно. Есть иная возможность.

Наташа спрашивает Андрея: «Ты молчишь, Андрюшанчик?». А что если она вообще с некоторых пор озабочена переменной в муже? Взамен такой сильной любви — странная отчужденность. Молчаливость. Он читает, играет на скрипке, замкнут. Ни прежних ласк, ни прежней близости. Совсем другой.

Обычно предполагается, что она этого в нем не замечает. Что это — в порядке вещей. А если нет? А если этот вопрос существует?

Если этот вопрос — что ты молчишь, Андрюшанчик? — существует? Если вообще весь этот выход не для свечек? А просто потому, что муж опять исчез, ушел, читает?! А средства вернуть его — только свои, женские, «спальные» средства? Надо его вернуть к знакомому, своему, к тому, на чем у них строилась жизнь все время. И в чем, вероятно, она сильна, потому что она — *женщина*.

И пускай текст будет о Бобике и о простокваше, о свечах и о сестрах. Смотри ведь о чем думать при этом и чего добиваться. А добиваться надо, чтобы обнял, чтобы поцеловал и чтобы опять взглянул понятно, без сложностей, как раньше. И он поцеловал и взглянул без сложностей.

Она удовлетворилась и, успокоенная, ушла.

Но ему только хуже стало, пакостнее. Заметался, ищет, на чем бы выплеснуться. Была бы собака — нагнул бы, схватил и ей выпалил все, но собаки нет, а вошел Ферапонт. Схватил Ферапонта, притянул и стал говорить, жаловаться, спрашивать — не для ответа, изливая боль. А потом, когда понял, что это как-то глупо, когда ясно увидел, что перед ним именно Ферапонт, отошел, успокоился, молча полежал на диване и быстро вышел.

И у Ферапонта тогда тоже сверхрезкий ход. Видит, что барин притянул, что говорит о чем-то жарко, видит глаза

хозяина, видит, что что-то случилось, что тот что-то выплескивает, но ничего не слышит, а хочется ответить чем-то важным, хочется оказаться «в соответствии», и тогда Ферапонт торопится втиснуть в маленькие паузы свои сообщения про блины и про протянутый через всю Москву канат. Как бы поддакивая барину в том, что все плохо — да, да, плохо, все плохо.

Так резко начинается второй акт.

Затем некоторое время на сцене никого нет.

Наконец входят и молчат Маша и Вершинин. А потом и между ними происходит острая и бурная сцена, потому что Вершинин в таком настроении, что именно сегодня будет искать особой близости с Машей.

А у Маши ощущение, что вот-вот наступит миг, когда они станут преступниками, и ей хочется этот миг отсрочить, но и хочется, чтобы этот миг наступил.

Второй акт начинается бурными двойными сценами. Вслед за Машей и Вершининым являются Тузенбах и Ирина. Сначала они не видят Машу и Вершинина. Ирина опустошенная, бледная, еле дошла до дивана и приткнулась. А Тузенбах после паузы (тут каждая сцена должна быть отделена от предыдущей паузой, будто это совершенно отдельные, замкнутые диалоги, люди разбрелись по двое) подходит и садится перед диваном на корточки и начинает шутить с Ириной нежно, как с ребенком. Он шуточно-ласково себя перед ней расхваливает: у него тройная фамилия, но он при этом русский, православный, как все... Она устало смеется.

Затем Тузенбах видит, что они не одни в комнате, и уходит к другим, а Ирина долго сидит в каком-то сомнамбулическом, опустошенном состоянии и что-то бормочет: у какой-то женщины умер ребенок, Андрей проиграл массу денег, надо искать другую работу... Она вялая, беспомощная и почти ни к кому не обращается. Обрывки пустых мыслей в голове. Так бывает у детей. Их перед сном

раздевают, и из них вяло выходят обрывки дневных забот.

Так проходят подряд четыре большие сцены второго акта. И в каждой сцене — то изменение, что произошло с каждым за это время.

И ритмы этого года, этого акта совсем иные.

Затем наступает целый период, состоящий из огромного количества мелочей. Постепенно входят новые люди. Но единого разговора не возникает. Одна какая-нибудь тема бурно вспыхивает и тотчас исчезает бесследно. Потом без всякой видимой связи так же бурно вспыхивает вторая тема, даже целый маленький конфликт — и тут же потухает, что-то затрагивает только двоих людей, что-то — троих или четверых, но и те и другие вспышки молниеносны и как бы бесследны.

Между тем под ними бьется нервное состояние каждого. Желание найти выход из тоски — у Вершинина. И тайная любовная переключка между ним и Машей. И бодрое, какое-то бесшабашное, приподнятое настроение Тузенбаха — от решения порвать с военной службой, от ощущения близости Ирины.

Растет болезненное чувство Соленого. И Чебутыкин, хотя произносит фразы такого же характера, как и в первом акте, — совсем иной. Только что проснулся, чувствует старость, и нужны уже усилия и воля, чтобы продержаться на прежнем.

Время прошло *не бесследно*, и это изменение в каждом нужно с большой ясностью и точностью выявить. В первом акте все скрыто, все мило, все лишь в потенции, а тут, как на ладони, — то, что делает с ними *время*.

Но это не внешние изменения, так просто, внешне их не покажешь. Люди проходят, проживают множество маленьких и больших событий, которые есть во втором акте.

Маша с Ириной, например, смеются над Чебутыкиным — он так важно сидит. Но не между прочим, от скуки,

а вкладывая в это энергию, потому что их нервность ищет таким образом выход.

Нет ни одной вялой минуты. Бурно вспыхнуло что-то — и исчезло. «Что вы молчите, Александр Игнатьич?» — опять новая вспышка — и нет ее.

Как внезапные порывы ветра. Ветер ворвется и сдует что-нибудь.

Чебутыкин позвал к себе Ирину, чтобы вместе с ней посидеть.

Затем порыв покрупнее: «Давайте хоть пофилософствуем!»

Затем принесли письмо для Вершинина.

А Тузенбах пошел мириться с Соленым.

А потом Соленый поссорился с Чебутыкиным и с Андреем...

Через все это растет и растет нервное напряжение и наконец прорывается в бурном веселье с возгласами и пляской. Закричали, стали брэнчать на рояле, громко, не похоже на себя.

А потом Наташа всех прогнала, и все *послушно и тихо* стали расходиться.

Трудные, нервные часы...

Когда-то, когда мы поступали на первый курс, все зачитывались «Дневниками директора театра» Антуана. Теперь эту книжку, по-моему, никто не читает. Антуан весь день бегал и организовывал свой театр.

Наверное, нет ничего прекраснее, чем создавать новый художественный коллектив. Как хорошо жить в искусстве не в одиночку. Собрать группу людей! Но многие даже замечательные актеры разъединены индивидуализмом.

Антуан возглавлял движение «свободных театров». Это

был манифест натурализма. Создавалась новая реальность в искусстве.

Вечная борьба в искусстве за новую реальность!

Когда-то, на первом курсе, мне казалось, что формула «искусство требует жертв» — формула гениальная. Федотов ведь не успел жениться, Ван Гог вообще жил бог знает как...

Теперь жизнь стала богаче. Больше возможностей для актеров: кино, телевидение... А некоторые актеры, не стесняясь, говорят: Феллини ведь богат, Мastroянни имеет свою яхту!

Может, пошел другой век?

А я думаю: неужели Феллини и в нищете не стал бы отстаивать свои идеалы? Мastroянни ведь не из-за яхты...

Январь месяц. На улице — снег. Идет спектакль Арбузова.

За кулисами стоит телевизор, и все актеры в перерыве между сценами смотрят футбольный матч.

Возможно ли, чтобы в раздевалке у футболистов стоял телевизор и в перерыве между таймами они смотрели бы спектакль? А тренер кричал бы: «Иванов, ты опоздаешь на поле!»

Но коснемся теперь, допустим, Ивана Павловича Яичницы.

Хотя «Женитьба» ставится редко, все равно в голове какие-то вульгарные представления о том, как это будто бы было. Почему-то вспоминаются показы молодых актеров, выпускников театральных школ, где глупый Яичница выглядел еще глупее, чем сами эти неопытные ребяташки.

А взрослых артистов и не вспомнишь в этих ролях. Взрослым артистам хочется чего-нибудь посущественнее.

Но почему, например, Епиходов — роль, а Яичница — это не роль?! А потому еще Епиходов роль, что мы помним в ней Москвина. А на Яичницу за последние долгие годы Москвина не находится.

Но когда дойдешь до Москвина, хочется бросить все и только вспоминать!

Да, Яичница не менее человек, чем Епиходов. И то, что он большой и толстый, — не самое главное.

Нет, заела меня эта мысль о Москвине, не выходит из головы.

Надо бы всем прививать такое, что ли, драматическое простодушие, какое было у него.

И ощущение того, что Епиходов, например, не «он», а «я».

Епиходова надо еще ведь и выстрадать.

А Яичницу — что же?

При разборе бросается в глаза, что Яичница перечитывает опись движимого и недвижимого имущества. Но гораздо важнее, мне кажется, что он отпросился из департамента на минуточку, что генерал может в любой момент хватиться его и задаст тогда ему невесту.

Сватовство — дело для него незнакомое. Что за невеста? Понравлюсь ли я? Понравится ли она? А еще — генерал за спиной.

А жениться решил ведь тоже от скверности! Но ведь все это надо уметь, все это уже не по возрасту, да и внутреннего спокойствия нет того, чтобы прийти, расположиться, чувствуя себя человеком. А потом, эти разговоры о Сицилии, что есть, мол, где-то такая Сицилия и что-то интересно узнать про нее, так как всех куда-то всегда ведь манит, но ты экзекутор, и над тобой генерал, который, возможно, уже сейчас вопрошает грозно: «А где экзекутор, вот задам ему такую Сицилию!»

Конечно, в холостяцкой жизни накопились и не очень удачные черты, но ведь «он» — это «я», а попробуй *в себе* отделить одно от другого.

А время идет, уже пошел второй акт, второй час, стало быть, а он еще ничего не выяснил! Кроме него тут топчутся целых три человека, и все на нервах, на нервах, хотя невеста собой хороша и такую бы нужно в жены, только очень странно себя ведет, а в такой суетне ничего не добьешься.

И в результате — глупый, глупый, бессмысленный день прошел!

И хотя немного откричался на свахе, все равно очень плохое настроение!

В веселом — ищи грустное? Так, что ли? Впрочем, а что тут веселого? Только что текст смешной.

Тибальт! Человек мутный, в его водянистых глазах живет чувство какого-то расового превосходства над другой семьей. Это темное, средневековое чувство осело и образовало грязь в его легких. Враждующие стороны уже натерпелись от этой розни, устали, выдохлись. Былая грязь от сильных встрясок превратилась в пыль, они стали добрее, у них дети, они уже сомневаются в чем-то, а этот кажется простым, как кусок червивого мяса. Ему пока что спокойно и даже уютно только в атмосфере отвратительно грубой. Когда дерутся, он наблюдает: ему нравится, когда кого-то бьют по лицу.

Но Тибальт воспринимается часто как условная демоническая кукла, какой-то злой, жестокий inferнальный задира. Стоит, однако, разобрать лишь одну сцену с участием Тибальта, чтобы понять всю подлинную жизненность его фигуры.

Вот что произошло перед тем, как Ромео убил его.

Бенволио и Меркуцио вышли на улицу и где-то устроились, чтобы отдохнуть. Вернее, эта мысль пришла в голову Меркуцио, а Бенволио, тревожась о чем-то, что, по его мнению, должно вскоре произойти, просит Меркуцио уйти.

Но в поведении Меркуцио есть даже нечто демонстративное. Почему мы не можем сидеть и отдыхать в любом месте нашего города?! Такой трусостью мы только распускаем дураков, захвативших все улицы в свои руки. Мир надо насаждать упорно, настойчиво, показывая пример *бесстрашной мирности*. Так считает Меркуцио, и потому он уселся поудобнее, снял рубаху и, может быть, даже загорает. Но Бенволио по-прежнему полон тревоги за последствия подобной демонстративной мирности. Подобную демонстрацию могут просто не понять, и дело опять кончится убийством.

Но Меркуцио настроен насмешливо. Именно в этот момент и появляется Тибальт.

Однако совсем не для того, чтобы затеять драку.

Оказывается, он по-своему мучается некоторыми сложными вопросами. Его интересует, каким образом Меркуцио может дружить с Ромео.

Как может родственник герцога дружить с сыном Монтеки?

Тибальт не в состоянии проникнуть в тайну этой симпатии, как обезьяна не может постичь тайну умножения.

Если бы Меркуцио ненавидел Ромео или Ромео ненавидел Меркуцио, в этом не было бы ничего противоестественного. Но почему симпатия связывает их, детей разных семейств, из которых одно — семейство герцога, а другое — семейство рядового богатого синьора? Тибальта мучает эта загадка, она его просто гложет. Настолько, что он решил подойти к Меркуцио и *спросить*.

Вначале ему кажется необходимым даже предупредить их, что идет он не для драки, что сидеть они могут спокойно, что у него к ним словечка два, не больше — «я ду-

мал, удар-другой», — говорит Меркуцио. Он продолжает столь же спокойно лежать. Они еще перебрасываются парой шуток, за которыми скрывается достаточно напряженная ситуация, и тогда как раз Тибальт и задает Меркуцио этот недоуменный вопрос — ты в компании с Ромео?!

В этом вопросе сквозит такая уверенность в том, что с Ромео нельзя быть в одной компании, что Меркуцио ничего не остается, как рассердиться. Не рассердись он, его дружба с Ромео оказалась бы липовой. Нельзя не рассердиться, когда в твоём присутствии уничижительно говорят о твоём друге.

Подобно тому как Тибальт не собирался драться с Меркуцио, Меркуцио не собирался сердиться на Тибальта. Один хотел лишь узнать, другой — предполагал продемонстрировать бесстрашное спокойствие, чего бы это ни стоило.

Однако не выдержал, вскочил. Рассердился на отвратительно глупую уверенность Тибальта в том, будто бы Ромео принадлежит к какой-то низшей категории. Рассердился настолько, что стал вызывать Тибальта на драку, стал настаивать на этой драке. В этой внезапной и как будто бы даже неразумной вспыльчивости — удивительное чистосердечие.

Ненависть у таких, как Тибальт, единственный проблеск сознания. И он даже гордится этим. Способность ненавидеть отличает его от тех, кто вовсе пуст.

Подойдя к Ромео, Тибальт спокойно подыскивает слова оскорбления. В таких вещах он не знает страха. В этом его своеобразный долг перед семейством, и он умеет его выполнять.

Однако он не предполагает, что на оскорбление можно ответить не ударом и не оскорблением. Тибальт, говоря в шутку, не читал ничего про князя Мышкина и потому еще больше, чем если бы читал про него, удивился тому, как Ромео ответил ему, — беззлобно и ласково.

Кроме того, что Ромео ненавидит изувеченные лица и пролитую кровь, он видит теперь в лице Тибальта еще и будущего родственника, брата своей Джульетты.

Тибальт не только удивился — он опешил, он просто не знает, что делать в таких случаях.

Можно, пожалуй, повторить оскорбления и посмотреть, что будет на этот раз.

Но Ромео и на этот раз отвечает как неизвестный Тибальту загадочный Мышкин.

Тибальт смущен, он даже на секунду становится похож на человека. Его посетило сомнение. А это уже нечто.

Привычный ряд понятий сместился. Не зная, что делать, Тибальт, наконец, как-то странно похлопал Ромео по плечу и начал удаляться.

Кто знает, может быть, это было бы началом большого изменения в городе, если бы не Меркуцио, которому поведение Ромео показалось просто-напросто трусливым.

Он ведь по-настоящему ничего не знает о Джульетте, о предполагаемой тайной свадьбе и о том, что Тибальт теперь для Ромео брат его жены.

Он не ощущает до конца того счастья и того чувства свободы, которыми сейчас полон Ромео. Той свободы, которая не позволяет ему даже злиться на Тибальта.

Меркуцио находится теперь в отношении Ромео на более низкой ступени, что ли. Ненависть и вражда сидят *даже в нем*, и потому он не понимает, что можно вести себя, как Ромео. Просто это трусость, решает Меркуцио, и позор Ромео надо искупить. Вот почему он берет на себя то, что, по его мнению, следовало бы сделать Ромео.

Он останавливает Тибальта и хочет драться с ним, он заставляет его драться с собой, и тогда Тибальт убивает его.

Растерявшись, Тибальт убегает, но вскоре возвращается, чтобы посмотреть, что сделалось с Меркуцио. Именно так, вероятно, поступают преступники, которых

тянет на место преступления. Тем более что Тибальт не хотел убивать родственника герцога. Его лишь мучил вопрос, отчего тот дружит с Ромео.

Он переворачивает тело Меркуцио, желая понять, действительно ли он убил его. И тут его настигает кинжал Ромео.

Монтекки всегда для Тибальта были врагами — и все! Так ему говорили с пеленок. Его мозги не работали ни в какую другую сторону. Правда, в последнее время кое-что начало сбивать его с толку. И дядино поведение на балу, когда он не дал ему расправиться с Ромео. И дружба Ромео с Меркуцио.

Что-то его в последнее время тяготило и смущало, но умер, так ни в чем и не разобравшись.

Но вот и я захвачен игрой, только не футбольной, а хоккейной. Досадно, что театр не так часто производит столь сильное впечатление.

Что же в этих матчах с Канадой так захватывало? Во-первых, конечно, содержание. Это были международные игры, да еще первые встречи с профессионалами. Даже я, лишь слегка знающий историю этого вопроса, смотрел не только на то, как темпераментно все протекало, но вглядывался и в то, что за этой игрой скрывалось.

Да, в этих хоккейных встречах было большое содержание.

Но почему, если дело в содержании, великий смысл «Ромео и Джульетты» волнует нас недостаточно сильно и недостаточно часто? Правда, этот вопрос можно было бы задать себе вне зависимости от спортивной игры. Но в конце концов неважно, в связи с чем мы задаем себе некие существенные вопросы. А задав вопрос, я стал искать и ответ. Потому, подумал я, что содержание надо уметь

извлечь. Смысл, который лежит в буквах, в словах,— это еще не тот смысл, который волнует в театре.

Смысл, допустим, во вражде и в том, что любовь зародилась среди вражды.

Но это еще ничто, если вражду представить картонно.

Смысл будет тот же, но ничего не получится.

Он будет еще как бы не извлечен. Вражда должна возникнуть тут же, на наших глазах, и не шуточно!

От вражды должно стать жутко, тогда смысл начнет постепенно оживать.

Но если что-то отдаленно похожее на вражду назвать враждою, то это еще ничего не будет значить.

Это будет лишь ссылка на пьесу. А не *извлечение* из пьесы настоящего *корня*.

Но вернемся к хоккею.

Матч транслировали прямо со стадиона, но могли бы транслировать и назавтра, записав вчерашнюю игру на пленку.

Но тогда мы хотя и смотрели бы то же самое, а переживали бы уже не так. Потому что ведь и счет матча был бы известен и многие подробности также.

Но даже и без этого — одно сознание, что это было вчера, а *не сейчас*, ослабляло бы наш интерес.

И в театре все должно происходить сегодня, сейчас и на самом деле.

В «Отелло» отцу говорят, что его дочь похитили, а он сердится на тех, кто сообщает ему об этом, и не верит. Тогда ему предлагают пойти и проверить, он уходит и возвращается, убедившись, что дочь похищена.

Сколько раз я видел «Отелло» — эту сцену всегда играли плохо. Потому что играли не на самом деле.

Играли, может быть, то, что когда-либо происходило, в какие-то далекие времена и с другими людьми, но не то, что перед нами должно было происходить *сейчас, сию минуту*.

Правда, это требует совсем иного актерского и режиссерского подхода, иного темперамента, иной техники, иного *проникновения*.

Это было бы удивительно — поглядеть, как именно в *эту секунду* перед нами вел бы себя человек, узнавший о похищении его дочери.

Но как трудно снять налет вчерашности. Снять эту пленку, которую не каждый и замечает.

Это будто рука в перчатке — живого прикосновения не чувствуется.

А как ее снять? Проблема.

Во всяком случае, твержу я себе, надо помнить: все должно происходить сию минуту и на самом деле.

Затем еще одно возвращение к хоккею. Но это, конечно, просто ради какой-то смешной наглядности.

Вот вы смотрите матч, а потом передачу прерывают, и идут другие, тоже необходимые передачи, а к концу вечера — снова возвращаются к хоккею. Середину вы не видели, и поэтому финал хотя и волнует вас, но волнует не так, как если бы вы смотрели все без перерыва. Потому что нарушена какая-то связь. Вы не знаете всех подробностей взаимоотношений, всех нюансов, вы что-то пропустили.

Закон непрерывности и в нашем деле — очень важный закон.

Но я говорю об этом не в том смысле, что, мол, нельзя играть первый и третий акт, а второго не играть или что-либо в этом роде. Я хочу сказать о каких-то более тонких вещах.

У актеров и режиссеров все должно так строиться, чтобы все чрезвычайно зримо протекало на наших глазах,

чтобы живая ткань не прерывалась нигде, ни на одну секунду, чтобы не зияли дырки, во время которых мы бы теряли то, что было «до», и то, что «после», не казалось бы нам взявшимся ниоткуда. Одно должно переходить в другое без потерь, без улетучивания в воздух. И даже тогда, когда в пьесе или спектакле есть сознательные разрывы, они должны быть такими, чтобы их легко было восполнять мысленно. Они как бы должны не уменьшать непрерывность, а усиливать ее. Как бы соединять предыдущее с тем, что является не *кажущимся*, а *действительным* его продолжением.

А еще в хоккее много неожиданностей.

Проигрывают одни, а затем что-то происходит на наших глазах, и все меняется. И смены эти — чуть ли не самое удивительное и привлекательное в игре.

И в нашей игре нужна непрерывность, но не нудная, а полная всевозможных психологических, смысловых да и формальных неожиданностей.

Неожиданности не обязательно лежат на поверхности самого текста. Их, как и смысл, еще надо уметь извлекать.

Неожиданные повороты нужно еще открывать для себя. И должен еще быть вкус к подобным открытиям.

Неожиданности должны быть запланированными, отрепетированными, найденными во время серьезного анализа. А потом уже известные нам неожиданности должны опять неожиданно играть.

Ах, сколько ужасно важных вещей об искусстве можно понять, посмотрев хороший хоккейный матч.

Может быть, действительно, пускай себе актеры смотрят за кулисами телевизор?..

В спектакле «Женитьба» надо найти кульминацию. Но куда же она денется, если все мужчины действительно будут хотеть жениться, а невесте так будет важно выйти замуж!

Куда денется кульминация, если трудности будут восприниматься всерьез, а возможность срыва расцениваться как возвращение к скверности.

...Будет трудно выпроводить всех лишних женихов и оставить только того, кого любишь. Но вот они выпровожены, и близится счастье.

Нужно найти теперь широту и мощь всех этих моментов.

В очень маленьких людях иной раз тоже просыпается истинный темперамент! Шекспировский темперамент.

Какой скромный, скажет невеста, и рассудительный! Она нашла наконец то, что искала, и должна теперь *выразить для себя* эту находку. Как приятно с ним говорить, скажет невеста. Она ищет, как *выразить это*.

Она формулирует!

И нет в ней никакой принижающей ее характерности, потому что она поверила в иные, что ли, масштабы.

И вот наконец, произносит невеста, ожидает меня перемена состояния!

Перемена состояния! Вот чего она хочет. И Подколесин этого хочет и Кочкарев! И Яичница! Чтобы не было больше скверного одиночества!

Вот почему монолог Кочкарева полон ненависти к себе и Подколесину: потому что последний внезапно ушел и все может сорваться. Это трагический монолог, хотя и смешно написанный.

И сразу — продолжение счастливого до слез, а в мгновение — до слез несчастного монолога невесты, предвкусывающей все прелести и горести предстоящего замужества.

И наконец монолог самого Подколесина, который опять на все согласен, опять во всем уверен.

Идет его последний крупный анализ происходящей с ним перемены.

Но снова внезапное сомнение. И прыжок из окна.

А потом долгие поиски исчезнувшего Подколесина и драматическая оценка того, что случилось. И отчаяние.

Не вышло у них ничего, как не вышло у Акакия Акакиевича.

Пьеса «Дон Жуан» кончается тем, что являются призраки, а за ними статуя Командора, земля разверзается и поглощает Дон Жуана.

До этого почти вся пьеса написана так обстоятельно, можно сказать, даже подробно, а тут почему-то все идет быстро-быстро и даже с легким оттенком иронии.

Дон Жуан говорит, например, что проверит сейчас, призрак ли перед ним или нет, а Сганарель отвечает, что это, конечно, призрак, так как он, Сганарель, узнаёт его по походке.

Но не только подобными шутками Мольер опрощает эту мистическую ситуацию. Он будто вообще отказывается тут что-либо разрабатывать всерьез, последовательно и психологически.

Потому что тогда, вероятно, это был бы уже не Мольер, ибо вряд ли он сам-то верил, что вот придет призрак, которого послало небо, и наступит возмездие.

А с тех пор прошло еще много лет, и к призракам стали относиться еще трезвее, так что неясно, как убедить публику этой сценой и в чем тут, собственно, ее надо убеждать.

Сделать сцену всерьез? Но какими средствами и нужно ли это?

Перевести в иронию? Но где взять столь тонкие ходы, чтобы, не всерьез подавая призраков, выразить все же дос-

таточно серьезную мысль о непременной гибели Дон Жуана?

К тому же гибели достаточно жестокой. Потому что эта жестокая смерть была заложена как бы в самой его жизни. Он обрекал себя на нее и с каждой секундой шел к ней бесповоротно.

Его поиски счастья и поиски истины несли в самих себе что-то насмерть поражающее мозг, и душу, и тело. Его жигали и собственные страсти и собственные убеждения.

Он был натурой и сильной и мощной, но с каждым мгновением он будто оседал, перегружаясь, трещал по швам, сгорал. Он затевал дела, которые рушились. Он выбрасывал из себя отрицательные заряды с такой силой, что причинял боль и себе самому.

Когда заговорила и задвигалась статуя, он стал искать этому реалистическое объяснение: он отвергал возможность чуда. Впрочем, само это чудо было в какой-то степени плодом его собственного призыва и ожидания смерти.

Он отрицал всякие чудеса, но вместе с тем и ждал их, предчувствовал их, потому что все дальше и дальше заходил в дебри своих страстей и представлений.

И может быть, вовсе не привидения явились к нему? А все та же Эльвира, отец, дон Карлос, Диманш и т. д.? Он ведь уже заболел, он дал трещину. И на самой высокой ноте своего отрицания вдруг почувствовал страх и какую-то боль. И стал озираться. И увидел в Эльвире — призрака. И в доне Карлосе — призрака. И в самом Сганареле, своем верном слуге, — тоже призрака.

Теперь, для того чтобы он умер, его достаточно было бы тронуть за руку.

Один хирург говорил, что есть больные, настолько ждущие смерти от операции, что к ним достаточно прикоснуться карандашом, чтобы они умерли. Я не знаю, правда

ли это. Наверное, правда. Для художественного вымысла — это правда бесспорная.

Часто хочется театрального начала — балагана, духового оркестра, костюмированного выхода, но не лучше ли, думаешь через минуту, выйти одному артисту на самую авансцену, подождать, пока зал затихнет, и спокойно, как самому себе, сказать о женитьбе, что, мол, подумавши, видишь, какая вокруг скверность, а выход, возможно, в женитьбе.

Подколесин откровенно формулирует нам, что жениться он решил потому, что ему скверно живется.

В зале все насторожатся, но и слегка улыбнутся, так как такое начало, возможно, покажется уж очень простым и понятным.

Диалог со Степаном контрастен самому началу. За спокойной и грустной мыслью о скверности пришла тревожная мысль — не пропустил ли время?! И тогда — такая требовательность и такая стремительность, но и крупность притом, так как дело это большое и очень важное.

Но Степан все наизусть изучил, поскольку это и вчера так же было.

Спрашивая Степана, Подколесин навязывает ему ответы, он требует, чтобы Степан отвечал соответственно его желанию.

Ему хочется молниеносно опровергнуть собственную мысль, будто время пропущено.

Со сверхэнергичным натиском добываясь нужного, он затем устает внезапно и свое «ступай» произносит уже в полном изнеможении.

Не торопясь, Подколесин решает затем, как лучше одеться, но вдруг забывает какое-то нужное слово. Он выходит вперед, сию минуту вспомнить забытое. Этот пробел вол-

нует его. Он — как страшный симптом его скверной и скучной жизни.

И тут же опять он впадает в панику, кричит Степана, и стремительно проверяет что-то, и торопит время, потому что на самом деле все решить надо было еще вчерашним числом.

Степан от разговора уходит, но только однажды взрывается энергично, говоря, что сваха пришла. Теперь имей дело со свахой, а я отдохну!

И Подколесин начинает сцену со свахой. Все, что скажет она, он знает, но надо послушать еще и еще, чтобы легло на слух. А еще надо себя будоражить, потому что без этого гибель, ведь даже нужное слово стал забывать!

Он не сидит, а ходит и требует сообщений, он слушает их с какой-то страстью, как меломан давно знакомую музыку.

Иногда начинает казаться, что важно ему не то, что он слышит от свахи, а сам процесс разговора, потому что это хотя бы не спячка, это что-то другое, спячке противоположное.

Потому что, вдруг вдумавшись в происходящее, он внезапно теряет к нему интерес, так как речь идет о женитьбе, а он при том, что *хочет* жениться, в сильном *сомнении* — выход ли это!

Сваха же знает наперед, что сегодня будет все то же самое, что и вчера, и потому говорит она без азарта и даже вяло, стерто, лишь выполняя свой долг.

Подколесин до Кочкарева был сам себе хозяин. Он возгорался и потухал, повинуюсь собственным мыслям и настроениям. Теперь же, с приходом приятеля, инициатива как бы ушла от него.

Кочкарев начал, правда, не сразу.

Придя достаточно скучным от повседневных дурацких

мыслей, он вдруг как-то особенно прислушался к свахе. И узнал о женитьбе. Возможно, еще не отдав себе отчета в дальнейших планах и руководствуясь, можно сказать, одной интуицией, Кочкарев ринулся в бой.

Уже он вскочил и пошел к Подколесину. Уже напугал того из-за двери. А дальше, влекомый какой-то силой, пустился в борьбу.

В его натуре — особая гибкость, и связана эта гибкость не только с тем, что Подколесин упрям и тут нужна изворотливость. Гибкость его еще от того, что сам ход борьбы ему очень важен. Все *каверзы* этой борьбы важны, потому что женить, да и все — это не фокус! Проскочит — и не заметишь. А вот по этому поводу *споры, мотивы, все переходы* — вот это прекрасно! Поэтому спешка с женитьбой — и спешка и нет, поскольку дорого стоит сама борьба. Но уломать при этом тоже важно, конечно; не будет согласия, не будет женитьбы, не будет забавы надолго. И когда Подколесин сдается, приятель так благодарен ему, как будто речь идет об очень большом подарке. А сам Подколесин при Кочкареве будто уходит в кусты. Когда активен другой, можно обдумать все всесторонне. Ведь для сомнений — столько причин. Скверность-то скверностью, но будет ли лучше с женой!

Но однажды хорошо Подколесину снова выйти вперед и, совсем не заботясь о действии (пусть о нем Кочкарев заботится), сказать себе самому: какие бывают женские ручки...

Невеста гадает на картах, и вышла на картах дорога, значит, что-то сдвинется с места! Тогда невеста вскочила и побежала, она кричит свою тетку! Нужно в невесте найти подвижность и темперамент. Безумная радость — на картах дорога!

Захлебываясь, с полной верой, она про карты рассказывает!

А тетка тоже активна, она под шумок хочет внушить свою мысль.

Но невеста так отказывается, с такой силой, что та отступает. Невеста не хочет купца, у него борода, и все потечет по ней, когда купец будет есть!

Невеста не скучная дура, она живая, с воображением, и в ней — молодая энергия.

Нужно делать так, чтобы можно было болеть за нее. Тогда будет ясно, про что идет речь, а то — зряшное дело!

Когдаходишь во вкус содержания, то начинает казаться, что вообще не нужна «театральность». При самом сухом аскетизме — сама философия вещи захватит. Хотя вначале ты думал иначе — что будет оркестр, какой-то старый военный оркестр, и декорации пышные — много тряпок и платьев, каких-то костюмов для будущей свадьбы, портреты купцов и купчих не только на сцене, но и в зале и даже в фойе. Все очень красиво и пышно. Потом все должно вдруг исчезнуть, и черная сцена зияет! А затем, когда надо, снова появятся все эти яркие тряпки. Я даже думал пустить на сцену живых собак! А иногда, чтоб люди выезжали на сцену на этих велосипедах, как в цирке, где одно колесо большое, а за ним — колесо-лилипут.

А теперь мне хочется послать все это к черту, и чтобы была только тихая музыка Моцарта, прозрачная и какая-то детская.

Всё дурацкие крайности!

Но потом, когда пьеса выйдет, окажется, к сожалению, что крайностей вовсе и нет. И будет так скучно, скучно...

Но вот, предположим, театральность нашлась — все равно придется вернуться к *разбору*.

Самые трудные сцены и роли — те, что известны. Свах,

например, столько раз и везде играли, что просто навязло в ушах. Хочешь не хочешь, а набившая оскомину характерность сама так и лезет в душу. Против нее только одно лекарство — разбор. Очень подробный разбор.

Вот сваха пришла и слышит — ее бранят, как всегда. Но сразу в этот спор включаться нет сил. Очень устала, забегалась, надо прийти в себя. Потом неожиданно вспомнила и рассказала, как где-то ее когда-то побили. Потом, опять совсем невзначай, подбросила мысль, что сегодня будут смотрины. Невеста и тетка зашевелились и уже не ругаются, лезут с вопросами. Нужно слегка потянуть, повольтанить, пускай и они разгорятся. А потом, наконец, наступит время, и можно начать свой доклад, свой подробный доклад о каждом из претендентов. А невеста и тетка, напротив, тогда уйдут в сторону. Так уж странно устроена жизнь — диалог похож на зигзаг. Но это неплохо. А прямая от одного до другого пункта хороша только на железной дороге.

Зигзаги должны быть отчетливо видны, тогда интересно, тогда похоже на жизнь, тогда похоже на сложность, для жизни типичную. Тогда нет схемы, есть плоть, а плоть, как известно, соткана из контрастов.

Но чаще всего разбор примитивен и схематичен. «Моя задача такая» — и вот артист «лепит» себе впрямую эту задачу. Но даже у кошки сотни нюансов. Вопрос только в том, чтобы их разглядеть.

Есть смысл понятный, открытый, а есть достаточно скрытый, существенный. Так вот, чтобы все зигзаги были от более *сложного, скрытого* смысла — вот идеал. Но идеалы, конечно, у разных людей бывают различны. И для меня годится то, что для другого, возможно, смешно. У другого — свои законы. И если он их действительно знает и это *законы* — пускай себе верит в них. Когда же во всем сплошная случайность или законы эти прошлого века или дурного вкуса — тогда хоть караул кричи. Но все

равно никто не услышит этих воплей, потому что искусство, как медицина — нашелся один, кому помогло, и вот он славит врача, нашелся другой, кому все равно не стало легче,— и вот он врача поносит.

Разговор женихов о Сицилии — одно из самых сильных мест в пьесе. Он возник совершенно случайно, но какой интерес к себе вызвал! И вот забыта невеста и то, что они все сидят в чужом доме. Рассказы, расспросы и снова рассказы... Интересно такие места доводить до самого края. До почти нелепого края. Совсем покинуть сюжет и азартно *оталечься*. Все женихи так прекрасно в этом проявятся, а затем снова *реальность*.

И все-таки театральность нужна. Чтобы *интересно* было и *увлекательно*, чтобы выдумки было много.

А смысл, коли будет он — то просочится. Тут нужно придумать какой-то *особый* театр. Неизвестный и странный, забавный.

А потом, когда надо,— один только *смысл*. В чистом виде.

Вдруг *быт* затеять, страшнейший, подробный, а рядом, внезапно, *условность*.

Только условность бывает известная всем, надоевшая всем, как, впрочем, и быт. А как найти то и другое — *свое*? Вот вам проблема! Свое озорство плюс идея. Вот что такое «Женитьба». С идеей не так-то просто. Нужно одно нанизать на другое и чтобы сходилось все. А с озорством еще хуже, еще опаснее. Ведь голова полна подлых штампов — то где-то видел и это видел, а где же *свое*?

Зато как приятно что-то нащупать и в *смысле* и в *форме*!

Иногда, признаться, я не понимаю актеров. Они начинают кичиться друг перед другом количеством фильмов, в которых снимаются, количеством телепередач. Только и слышно в гримерных: «Этот в порядке, а тот не в порядке». Такими словами они определяют положение друг друга в связи со спросом на них, допустим, в кино или на телевидении. Еще несколько лет назад такого не было. Актеры дорожили своими театрами, не все и не всеми, но все-таки привязанность к театру, учреждению, в котором существует какая-то определенная художественная линия, какой-то почерк, была. Они берегли этот почерк, болели за эту линию.

Теперь, мне кажется, во многих театрах что-то резко изменилось. Актеры стали циничнее в отношении своих театров. Они как бы разуверились в том, что именно театр способен принести им благосостояние — творческое и всякое другое. И вот они уже летят впопыхах куда-то в Краснодар, чтобы отсняться там в эпизоде, а по приезде из Краснодара у них трактовая репетиция на телевидении, а затем, после фактически бессонной ночи и тяжелого утра, репетиция в театре.

А потом, вы думаете, они пойдут домой обедать, отдыхать или почитать что-то? Нет. Они снова где-то что-то играют или репетируют. И в чужом гриме являются на спектакль в свой театр.

А что, собственно, такого, думает каждый, так все делают, так делаю и я!

Я читал, как готовились к роли Москвин и Добронравов. Так у них просто было время! У «новых Москвиных» — времени нет. Стало быть, и говорить здесь не о чем.

Разумеется, не только в актерах здесь коренится беда. Что-то стало с самими театрами. Ведь когда, например, начинался «Современник», такого не было. Может быть,

прошла пора каких-то новых художественных образований в театрах, тех образований, которые обычно собирают, дисциплинируют людей, сосредоточивают их на чем-то одном? Впрочем, это ощущение новизны не существует постоянно. Оно возникает, потом исчезает, что-то стабилизируется, становится более обыкновенным. Потом необходимость какого-то следующего шага снова вспыхивает в художниках с новой силой. И объединяет их.

Но когда сегодня смотришь на некоторых людей, то думаешь, что следующая вспышка будет уже не для них, ибо суэта их растворила и сделала жидкими.

В Саратове во время гастролей появилась очень хорошая рецензия на «Ромео и Джульетту». Хорошая не в том смысле, что спектакль хвалили, а в том, что она действительно была умна, объективна, серьезна. Там было сказано, что мы поставили спектакль с позиций как бы позднего Шекспира. Того Шекспира, который был гораздо более трагичен и мрачен, чем когда писал «Ромео и Джульетту».

В этой статье было написано, что мы последовательно всеми возможными способами создали на сцене ужасный мир вражды, злобы. Мир такой страшный, что и Ромео и Джульетта к концу спектакля устают сопротивляться. Ярко осветив эту тьму вначале, они умирают тоже измученными и потухшими.

А финальное примирение семейств на могилах умерших звучит у нас недостаточно убедительно, так как из спектакля, по мнению рецензента, достаточно ясно, что ни о каком примирении не может быть и речи. Это, по мнению рецензента, противоречит не только раннему, но и позднему Шекспиру, всегда считавшему, что даже в самых ужасных условиях живут любовь и надежда.

В рецензии этой тем не менее говорилось, что спек-

такль наш запоминающийся и интересен своей трактовкой. Вообще, опять-таки скажу, что в статье спектакль не расхваливали и не поносили, но как бы отражали, так сказать, с немалым интересом и уважением.

И может быть, в результате этого спокойного тона я попытался критически на себя посмотреть со стороны. Неужели это правда, и неоднократные утверждения, что я пессимист,— справедливы?!

Работая, я бываю убежден, что предан автору и не добавляю к нему от себя ни ползвучка.

И у Шекспира примирение происходит буквально на последней страничке. Да, Монтекки и Капулетти помирились, и Монтекки даже обещает поставить памятник дочке Капулетти, а отец Джульетты в свою очередь тоже обещает увековечить память сына Монтекки.

Однако тут же находящийся герцог, который уже несколько раз в течение пьесы оказывался прав, говорит, глядя на примиренных, что их примирение объято сумраком и что солнце не хочет смотреть на них.

Примирение, даже слишком позднее примирение — это в конце концов победа рассудка над животными страстями и инстинктом. И все-таки слишком позднее примирение — это одновременно и очень плохо, ибо оно пришло слишком поздно.

Вряд ли даже ранний. Шекспир сильно радовался во время этого примирения, так как оно все-таки, как ни говорите, произошло на могиле и Ромео и Джульетты.

К тому же справедливо было бы проверить, насколько прочно само это примирение. Если бы Шекспир абсолютно верил в то, что, вечно помня Ромео и Джульетту, люди больше не будут мучить и истреблять друг друга, то, возможно, не было бы и «позднего» Шекспира. А после «раннего» наступил бы еще «более ранний» — в смысле еще более радостного и оптимистического восприятия жизни.

Вообще мне кажется, что оптимистическая трактовка

концовки-примирения кощунственна. И не только по чисто психологическим причинам, потому что оба отца полминуты назад увидели трупы своих детей. Скорее, все-таки, при виде этих трупов просто померкла их воинственность, и они перестали друг перед другом выставлять свое «я». Они сникли, потухли, они — парализованы.

Как тут извлечь что-то более оптимистичное, я даже и не представляю. Уж слишком велика цена примирения. Ведь люди убили свое будущее.

И как-то не находишь силы смотреть на этих мирных отцов с иной точки зрения, чем смотрели на них по ходу всего сюжета. Возможно, их на секунду становится жалко, да и то не знаю, жалко ли...

Впрочем, Шекспир неспроста, наверное, заканчивает не этим примирением, а словами герцога, оценивающими это примирение словами, о которых я уже говорил.

Но не снижается ли, так сказать, поучительный момент произведения, если надежда в конечном счете столь туманна? По этому поводу вечно ведутся споры. И не только, разумеется, вокруг «Ромео и Джульетты».

Я, к сожалению, не помню, где и в каком месте Брехт рассказывал о своем споре с критиками «Мамаши Кураж». По утверждению некоторых критиков, надо было сделать в конце так, чтобы мамаша осознала всю пагубность своих действий. Смерть детей должна же ее чему-то научить. Брехт же настаивал на том, что мамаша Кураж и после смерти своих детей все собирается делать по-старому. В этой жуткой беспощадности, суровости изображения жизни заложен куда более сильный заряд протеста или, если хотите, энергия поучительности.

Брехт и Шекспир — не Лука из «На дне», и утешительство не их стихия.

Ведь они знают, что всякое утешительство в конце концов оборачивается новыми несчастьями.

Поучительность «Ромео и Джульетты» не в том, чтобы

убедить людей, что после страшных несчастий они должны все-таки опомниться. В этом, по-моему, было бы даже некое оправдание несчастья. А в том, что как бы люди ни поступили *потом*, после того как они заварили кашу, сама эта кровавая каша преступна и немыслима. Против этих варящих кашу людей и направлена пьеса, а не для того, чтобы получить облегчение от их позднего примирения.

Нет никакого облегчения, если перед тобой лежат два трупа. Тут заложено предостережение, сильнее которого, по-моему, ничего не придумаешь.

Я часто слышал упреки и по поводу решения сцены прощания Ромео и Джульетты. Возможно, люди вспоминали сцены из оперы и то, как там Ромео и Джульетта поют о соловье и о жаворонке. Они поют красиво, и эта сцена становится второй сценой их любви. Первая — когда Ромео стоит под балконом Джульетты. Вторая — эта самая, с соловьями и жаворонками. Один очень уважаемый режиссер даже сказал мне, что вторая сцена Ромео и Джульетты, по его мнению, происходит тоже на балконе и что зря мы перевели ее в спальню и сделали столь трагичной — ведь это вторая сцена любви. Откуда он взял это?!

После убийства Тибальта Ромео по веревочной лестнице залез в спальню к Джульетте. Эта веревочная лестница была задумана еще до убийства. Тайно обвенчавшись в келье Лоренцо, они хотели провести свою брачную ночь. Однако теперь Ромео появляется в спальне Джульетты уже *после* убийства. И вот удивительный Шекспир, такой подробный и многословный, когда ему это нужно, пропускает все те моменты, когда Ромео появился, пропускает, как они встретились, как бросились друг к другу, как плакали и плача целовались. Он пропускает всю ночь, которую они провели вместе после страшных событий, может быть, перед великой разлукой. Шекспир пропускает все это и дает только последний момент их прощания, когда пресловутый жаворонок-горлодер предвестил рассвет.

Джульетта говорит, что жаворонок похож на жабу и что даже жаба лучше жаворонка, так как его пение для них ничего хорошего не сулит. И весь этот соловьино-жавороночный разговор есть не что иное, как страшный отчет последних минут. Разумеется, это сцена двух любящих людей, но в какой отчаянный момент!

Дикие обстоятельства вражды сделали Ромео убийцей. Он убил не кого-нибудь, а брата Джульетты. Ни о каком счастье теперь и речи быть не может. Джульетта говорит, что его лицо напоминает ей лицо умершего человека. А Ромео отвечает ей, что их обоих съедает печаль, поэтому они оба такие бледные. Шекспир, конечно, потому и оставил в этой сцене только мгновения прощания, чтобы степень случившегося несчастья стала еще очевиднее. Так стоит ли поправлять его и превращать эту сцену в некую «вторую сцену любви»? Нет, ей-богу, это пожелание идет от непонимания того, о чем тут, в этой сцене, написано. От желания одно заменить другим в угоду какому-то где-то витающему мнению о «Ромео и Джульетте».

Или это мнение имеет под собой более серьезное основание? Как бы я хотел услышать спокойное изложение этого основания. Как бы я хотел поучаствовать в спокойном и творческом обмене мнениями. Услышать что-то дельное, основанное на изучении суждений. И, возможно, в чем-то усомниться. Ведь самоуверенность — это наша защита против грубости.

Хочется, чтобы актеры умели понимать смысл. Нет, не просто чтобы они умели понимать вас, когда вы им что-то рассказываете о смысле. Но чтобы у них у самих был вкус к отыскиванию смысла.

В классике — никак нельзя без трактовки, без охвата, без осмысления. Чего, мне кажется, не хватает некоторым

сегодняшним актерам, так это способности взглянуть на вещи философски.

Когда-то режиссеры восставали против того театра, где много говорят, где рассуждают, где тратят попусту время на разговоры, и предложили новое понимание профессионализма: действие, этюд, способность к сценической импровизации и т. д.

Это было великое дело. Но проходят годы, десятилетия. И возникают другие опасности. Сугубо театрального актера, которого бы следовало возвращать к жизни, раскрепощать, учить естественности, теперь почти и нет, но есть актер, ничем не закрепощенный, совершенно свободный и совершенно ничем не загруженный — никакими идеями, никакими трактовками. Ему скажешь — он сделает, не скажешь — не сделает.

Он — простой человек, без всякого пафоса, без театральных ходуль, пустой и поверхностный.

Но Меркуцио никак не сыграешь без способности думать. И Дон Жуана не сделаешь без философичности.

И потому компании актеров составлять, мне кажется, теперь следует не по привязанности к одной или другой художественной манере, а по взглядам, по способности к общему охвату того или иного смысла.

Раньше я смысл знал сам про себя, а актеру указывал действие. А теперь мне хотелось бы поговорить с ним о смысле, а потом пусть действует, ведь не школьник уже!

Но сладить с актером не легче, чем разгадать Мольера или Шекспира.

Я учился когда-то в студии при Театре имени Моссовета и пытался внутри этой студии организовать не более не менее, как *свой* театр. И было собрание, на

котором выступал Ю. А. Завадский. Он объяснял, что свой театр иметь хорошо, но нам, возможно, это еще рановато. Со мной случился какой-то «припадок»: я закричал на Завадского страшным голосом и замахал руками. Когда я очнулся, в комнате было пусто и только кто-то принес мне стакан воды. Три дня меня все уверяли, что я уволен. Ведь моей дерзости предела не было никакого, а был я всего лишь студентом второго курса. Дирекция обходила меня стороной как прокаженного.

На третий день в «Чайке», за кулисами, я лаял, изображая собаку, которая беспокоит Сорина. Все помнят, конечно, то место пьесы, где говорится об этой собаке. Так вот, лай этой собаки изображал именно я. Стоял я в маленьком узеньком коридорчике перед низенькой дверью, ведущей на сцену, и лаял, когда неожиданно дверь открылась и со сцены вышел Завадский, чтобы пройти к себе в кабинет. Он засмеялся, увидев меня, подождал, пока я закончу лаять, и что-то беззлобно сказал по поводу той самой истории.

Возможно, это нелепо, но я никак не могу забыть этой беззлобности. Впоследствии я сам руководил одним из московских театров. О, как легко — теперь я знаю это — не прощать чего-то людям. Как легко прийти утром и очень помнить о ссоре, происшедшей вчера. И как трудно бывает прийти без этого злого шлейфа. К ученику даже, даже к мальчишке. В театре отношения часто строятся на самолюбии, на памяти плохих минут.

...Однажды, когда мне было всего семь лет, мой папа тянул меня за руку со двора, потому что ему сказали, что я грубо выругался. Я шел и очень боялся предстоящего отцовского гнева. За эту дворовую ругань он должен был высесть меня — так полагалось, наверное, — и вот он спросил меня, что я сказал, и я повторил это слово. Тогда он вдруг засмеялся. И попросил меня не быть таким дураком.

До сих пор я помню это. Тогда я с особой силой влюбился в папу, просто влюбился.

Доброта, доброта, что-то она да значит...

Недавно, спустя уже тридцать лет, я встретил Завадского на улице Горького. Теперь мне уже пятьдесят, а ему восемьдесят.

Я шел замерзший и чем-то расстроенный.

И он тоже шел с репетиции и был озабочен. Я думал поздороваться мельком и побежать. Но он о чем-то спросил меня и так внимательно-внимательно слушал. И я подумал, что ему всего пятьдесят четыре года. Я пошел дальше и стеснялся своей сгорбленной замученности. Мне захотелось идти, так же высоко подняв голову, как только что шел Завадский. И, сделав это, я увидел вдруг, что погода не так уж дождлива, и что дома хорошие, и что среди людей много улыбающихся. И что много красивых женщин. А заседание, на которое я шел, представилось мне совсем не таким уж страшным.

Так я чувствовал себя только давным-давно, когда был совсем молодым.

За спиной Тибальта стоит старик Капулетти. Сегодня утром герцог оштрафовал его за очередную драку слуг.

Правда, Капулетти не был виновен в этой драке. Дралась его слуги и его родственник Тибальт. Дралась потому, что принадлежат к его роду, дрались, так сказать, его именем. Но он сам прямого отношения к таким делам теперь уже не имеет. Он, как говорится, генерал на пенсии.

Когда-то он был, возможно, похлеще Тибальта. И никакие сомнения его не посещали.

Теперь же, при новом герцоге, в зрелости своих лет — он стал потише и даже ратует за мир. Впрочем,

может быть, и потому, чтобы не попадало от герцога, как сегодня.

Во всяком случае, ежегодно он устраивает большие торжества, приглашая на них полгорода и представляя гостеприимным хозяином. Теперь уже немолодой и рыхлый мужчина, он с улыбкой встречает гостей и острит.

В одном из театров, за кулисами, я видел портрет Гинденбурга, приготовленный для какого-то спектакля. Это была сильно увеличенная фотография — рыхлое, полное лицо с мешками под глазами. Возможно, и он шутил когда-либо, но в глазах ни тени добродушия. В обрюзгшем лице — одно сплошное железо.

Говорят, что Черчилль был капризен и часто впадал в состояние бешенства. И был тогда страшен.

Рассердившись на Тибальта, Капулетти во время бала так наказывает своего воинственного родственника, что тоже становится жутко.

Хотя, по сути, он как бы прав, так как отстаивает спокойствие на своем мирном празднике. Но его *манера подавления другого человека* сама по себе все окрашивает в дурной цвет.

Капулетти — любящий отец и толковый хозяин дома, он тяжело переживает смерть Тибальта и неповиновение дочери. Его поведение у постели мертвой Джульетты полно трагизма. Да, это живой человек, а не мумия, но это — Капулетти!

Вся вражда в спектакле становится игрушечной, когда на сцену вместо этих живых и мощных фигур выходят одинаково дурацки-бездарные старики, путаясь в исторических костюмах и патетически размахивая руками.

И между этими марионетками ходят Ромео и Джульетта, сумевшие будто бы «противостоять вражде».

Нет уж, если *вражда и ненависть*, так они должны быть нарисованы столь живо и столь истинно, что сама

мысль о возможности примирения через любовь должна показаться нам невероятной.

Как-то я попросил Марию Осиповну Кнебель прочитать часть вот этих моих заметок. Шутя она сказала, что протестует только против одной странички. На этой страничке я описал, как, поссорившись с неким артистом, я передавал ему свои распоряжения через Марию Осиповну. Между тем М. О. Кнебель была тогда моим главным режиссером. «Неужели,— сказала она смеясь,— все, что вы запомнили обо мне,— это то, что я была хорошим «передатчиком»?

Но я не пишу *воспоминаний* и даже, признаться, не люблю их читать — я решил написать всего лишь «профессиональную» книгу. И не написать о Кнебель ничего, кроме той странички,— просто нелепость.

Ибо и вся так называемая профессиональность, можно сказать, тоже только от нее.

Но бог с ней, с профессиональностью. Я вспоминаю совсем другую сторону нашей работы, совсем будто бы и не профессиональную. Я работал тогда в небольшом театре, где режиссером был один известный артист. Когда ему показывали какую-нибудь сцену, он после окончания показа минут десять молчал, пугая всех этой огромной напряженной паузой, а затем произносил что-то, что в сравнении с этим молчанием оказывалось удивительно незначительным.

Тогда я говорил себе — вот запомни, пожалуйста, на всю жизнь одно простое правило: не делай важного лица, когда тебе нечего сказать, а уж если сделал такое лицо, то изволь действительно выразить некую мысль.

Но причем здесь Кнебель, спросите вы. А притом, что, когда в другом театре, которым руководила уже она, ей что-то показывали,— не успевала прозвучать последняя

фраза отрывка или целого спектакля, как раздавался голос Кнебель, сообщающей нам, что понравилось ей и что не понравилось. И следовал такой прекрасный анализ, перед которым, ей-богу, был допустим даже очень *значительный вид*. Но Марию Осиповну, кажется, с самого детства не научили делать *значительное лицо*. Напряженная пауза после показа ей казалась, вероятно, какой-то высшей бестактностью. Ведь каждый знает, что такое *показ* своей работы другому, но не каждый хочет об этом думать, когда речь идет не о нем самом. Мария Осиповна, видимо, воспитана иначе. И это воспитание передавалось ее ученикам вместе со всем тем, что называется профессионализмом. Но, Боже мой, насколько интеллигентнее и тоньше оказывался этот профессионализм. Мария Осиповна специально не учила этому. Она просто сама по себе внутренне изящна, и это ее изящество заражало студентов не меньше, чем ее прекрасные уроки самого ремесла.

Я прочел еще одну статью о «Трех сестрах». Новая статья принадлежала не критику, а зрителю, по профессии химику.

И я вспомнил, как однажды после спектакля пришел другой зритель, и тоже по случайности химик, и сказал, что уходит взволнованный и тотчас сядет за статью.

И вот я вообразил себе, как в двух разных комнатах садятся за стол два химика; один из них за, а другой против спектакля. Какой из них напишет первым?

И вот готовы статьи, и готовы конверты, и наклеены марки.

Но то ли почтальон, доставляя письмо второго химика, споткнулся, то ли шофер почтовой машины не вовремя пошел за сигаретами...

Словом, я читаю *другую* статью. В ней сказано, что я, вероятно, не знал, куда бы деться от стыда, если бы в зале

оказался Чехов. И что Чехов, вероятно, был бы в своем знаменитом пенсне.

Я представил и это пенсне и Чехова, и мне действительно стало стыдно. Только одно маленькое сомнение душит меня.

Почему этот химик так уверен, что Чехов был бы на его стороне? Когда гениальные мхатовцы везли для Чехова свою работу в Ялту, они не были так уверены в мнении Чехова. И действительно, Чехов за многое их поругал. А мне даже трудно представить себе Чехова в нашем зале. Я бы, возможно, умер от страха. Но химик спокоен: Чехов с ним, Чехов рядом и думает то же, что и он.

А что, по его мнению, думает Гоголь о новых «Ревизорах», или Толстой об «Анне Карениной», или Мериме о новом балете «Кармен»? И в чем, интересно, пришел бы Толстой на спектакль «Плоды просвещения» — неужели бы в своей «толстовке»?

Я в шутку говорю артисту, что герцог в «Ромео и Джульетте» должен быть похож на Христа, которому, если это можно себе представить, лет шестьдесят.

Устало и безнадежно смотрит этот Христос на дело рук своих. Сколько он ни молит, сколько ни просит, сколько ни призывает — почти никаких результатов. Поэтому он полон теперь усталости и презрительного недружелюбия к этой толпе людей, ломающих друг другу кости.

Стража расталкивает дерущихся, и он входит усталой и большой походкой. Землистое лицо. Брезгливо и грустно оглядывает окровавленные лица. Когда убивают Меркуцио, он тоже кричит и плачет, как все.

А на могиле Ромео и Джульетты с безнадежным презрением и болью смотрит на позднее примирение. Он говорит, что сближение врагов объято сумраком. Он говорит им, что даже солнце скрылось и не хочет больше светить им.

И потом он долго-долго грозит им всем пальцем, требуя запомнить, по чьей вине произошло несчастье.

...Поставить «Отелло» и заново — «Чайку»... Потом напишет свою очередную «туманную» пьесу Арбузов... И что-то такое надо найти земное, актуальное, подобное «Человеку со стороны». А после — снова перечитать всего Брехта... Поставить «Мнимого больного» и «Вишневый сад».

У Рощина, Радзинского, Розова попросить новые пьесы.

Нужно поставить еще много спектаклей. Придумать хорошую новую работу для Дурова и для Яковлевой. Для Волкова и для Сайфулина. Для Каневского и для Дмитриевой. И т. д. И т. п.

Сдано в набор 27.04.93. Подписано в печать 26.05.93. Формат 70×108^{1/32}. Бумага офсетная. Гарнитура тип «Таймс». Печать высокая. Усл. печ. л. 14,0. Уч.-изд. л. 14,56. Тираж 25 000. Заказ № 899. С-11.

Издательство «Панас»
127018, Москва, Сушевский вал, 49.

Ордена Трудового Красного Знамени ПО «Детская книга» Мининформ-печати РФ. 127018, Москва, Сушевский вал, 49.

Отпечатано с фотополимерных форм «Целлофот»

Эфрос А. В.

Э 94 Репетиция — любовь моя. 1993.— 318 с. Кн. 1.

ISBN 5—7799—0024—8

ББК 85.334.3(2)7



