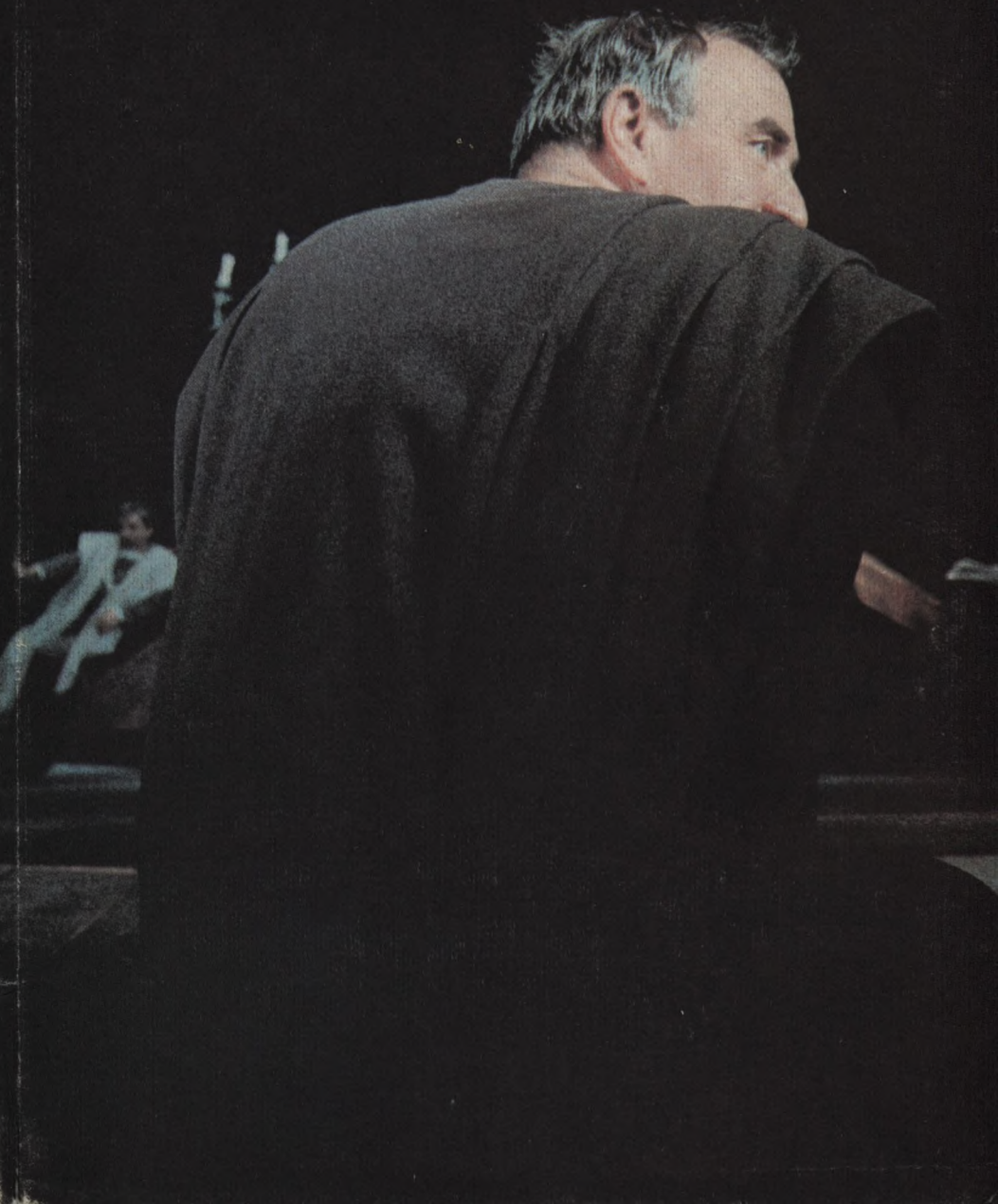


Михаил Ульянов
Работаю актером



Михаил Александрович Ульянов
Работаю актером



Михаил Ульянов

Работаю актером



Москва «Искусство» 1987

ББК 85.334.3(2)7
У 51

Под редакцией *И. Н. Сахаровой*

В оформлении использованы
фотографии спектакля
«Ричард III» В. Шекспира

4907000000-
025(01)- 17 106-87

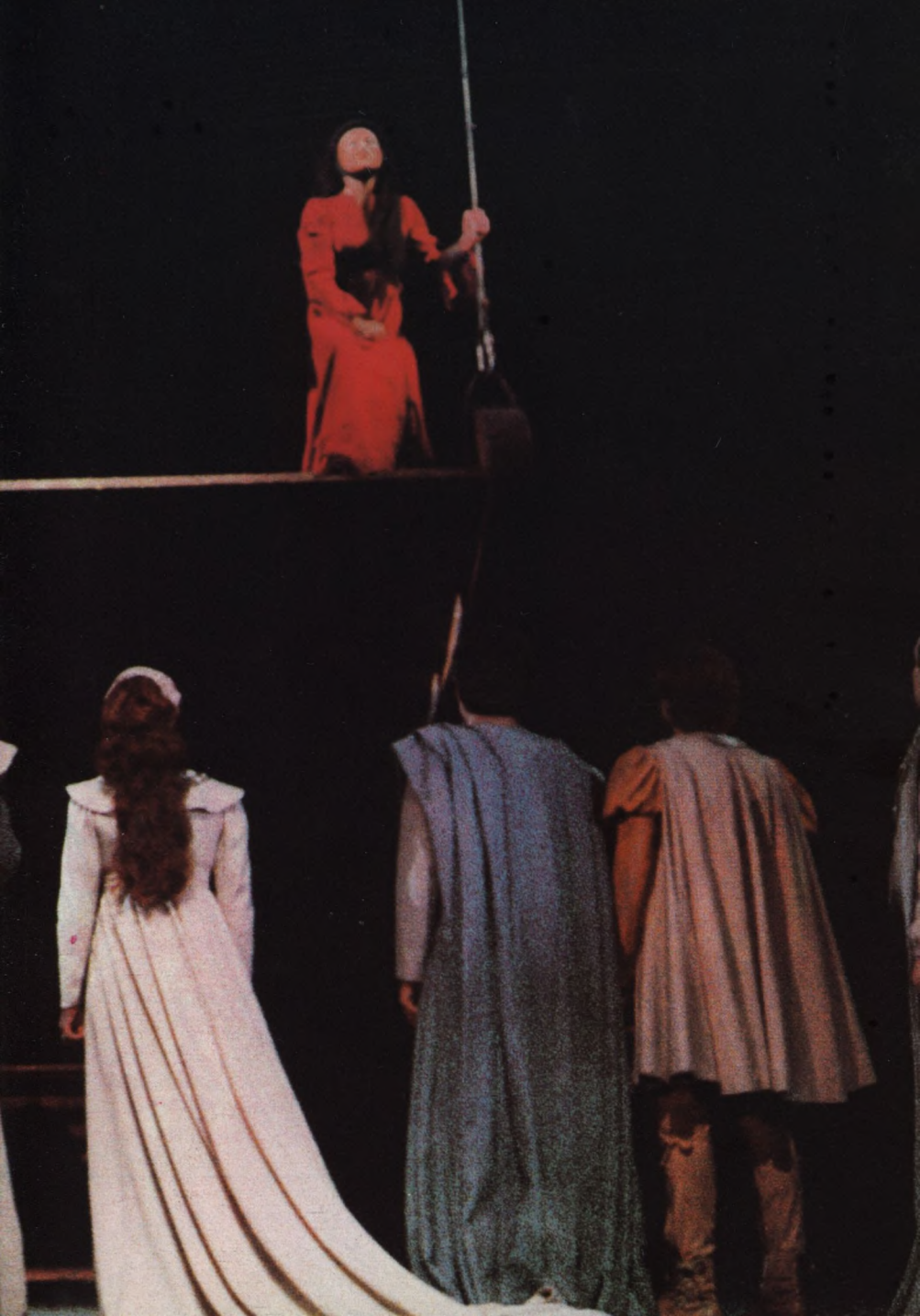
© Издательство «Искусство», 1987г.



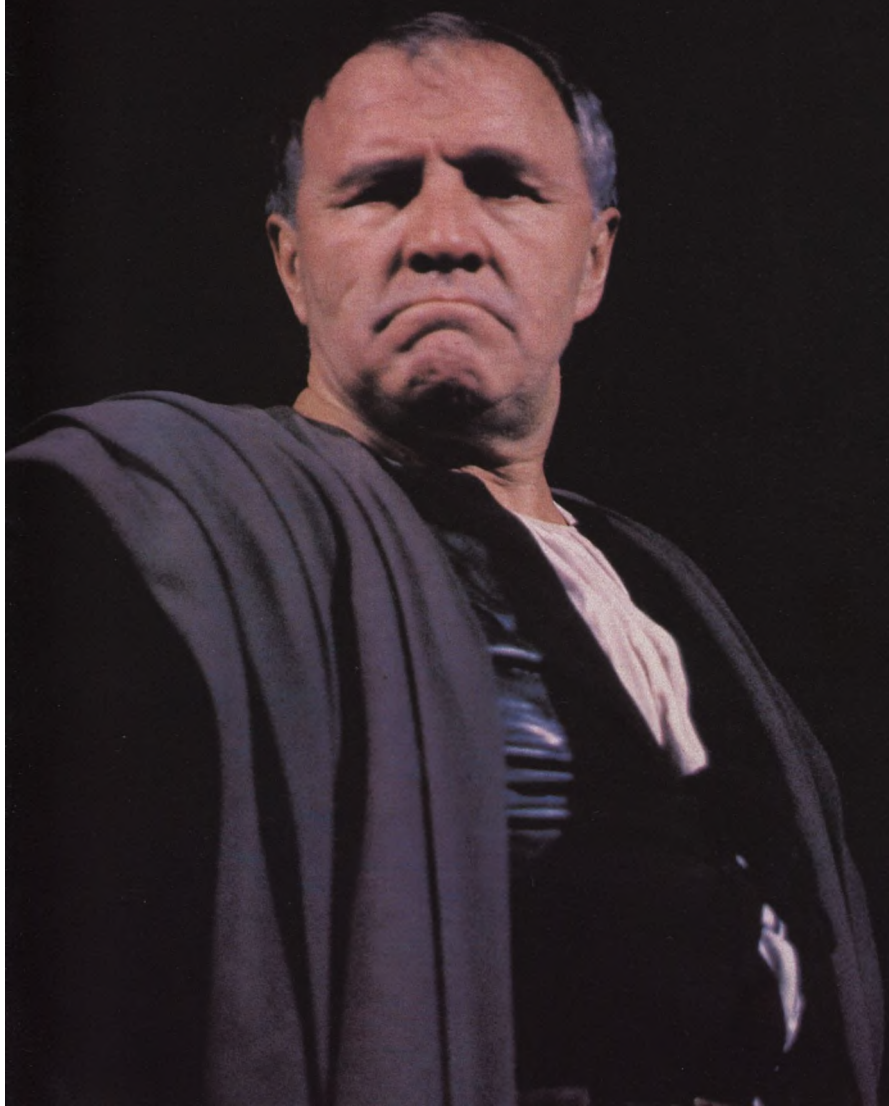








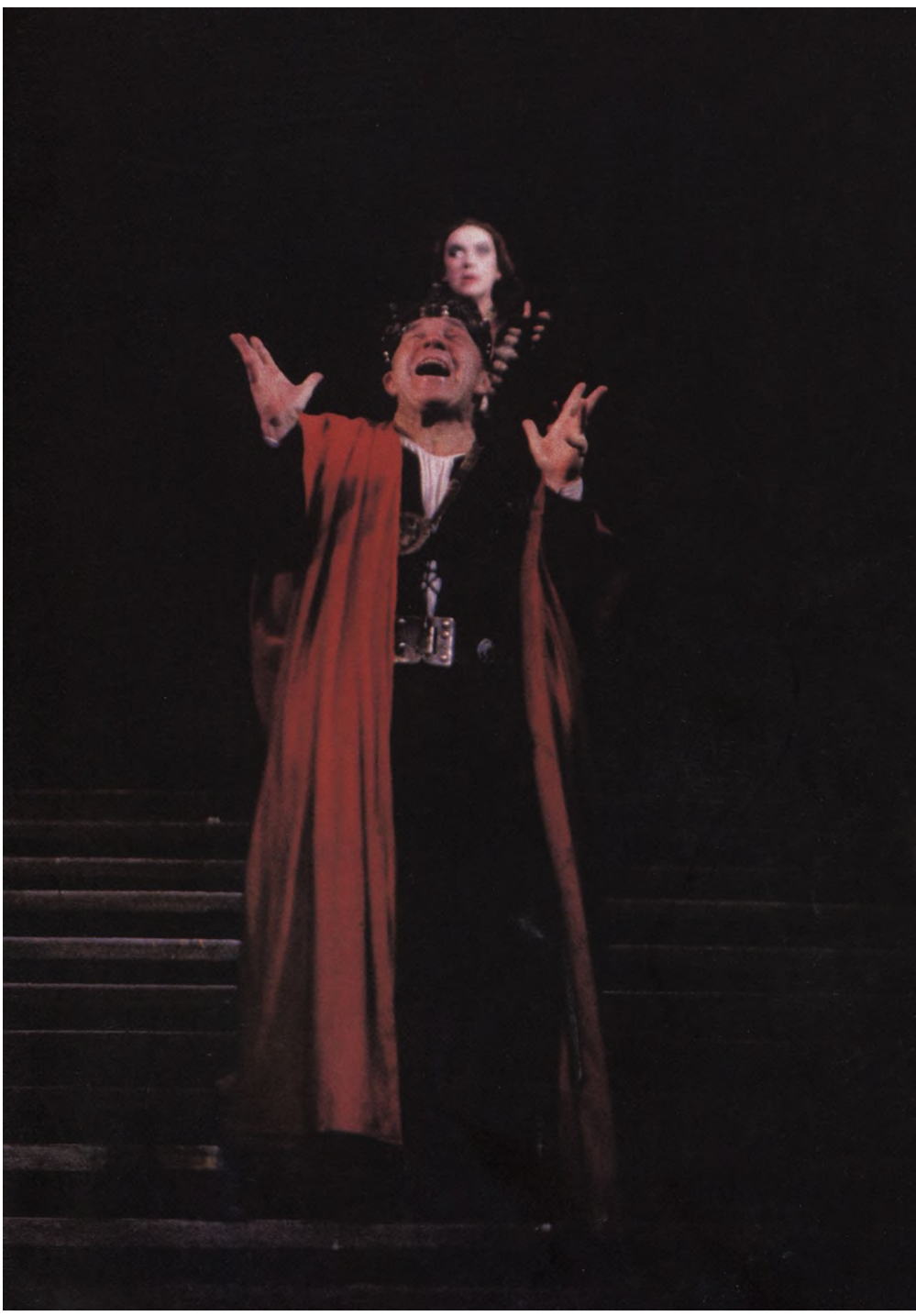














С таким трудом наконец-то получено право на самостоятельную режиссерскую работу. Позади долгие и мучительные месяцы выбора пьесы. Остановились на пьесе, написанной по роману американского прогрессивного писателя Джона Херси «Скупщик детей». Больше чем полгода идут серьезные и упорные репетиции. Ищем взаимоотношения, ищем характеры, ищем внутренние конфликты. Спорим, находим решения сцен. Потом выясняется, что эти решения неверные. Снова ищем. Актеры работают серьезно и с интересом. И вот собираем все сцены в акт. Акт первый, акт второй... Первый прогон... И ничего не получается. Длинно, скучно, бесцельно. Голова кругом. По спине течет холодный пот. Что же делать? И снова начинаем перебирать все сценки и переходы, начинаем сокращать, видя явные длинноты. Опять собираем все вместе. И опять ничего не получается. Проклятая профессия — театр. Кажется, все предусмотрел, обо всем подумал, а спектакль начинает диктовать свои законы, которые только сейчас выявились. И ты бессилен, пока не поймешь эти законы. А где же весь твой опыт, где твои годы труда и затрат?.. Ничего это не стоит перед не поддающейся твоим усилиям загадкой — сценой. Такое бывает и с режиссером и с актером Тупик. Растерянность. Да, уж действительно, проклятая профессия.

Такая странная профессия

Об актерской профессии пишут много, стараются раскрыть ее секреты. Тем не менее, она остается профессией во многом таинственной. Что такое обаяние? Что такое заразительность актера? Что такое талант? Есть еще десятки других вопросов, на которые ответить невозможно, потому что талант неповторим, он единствен.

Часто видишь, что актер и образ находятся на разных берегах, как исполнитель играет нечто такое, что не присуще его актерской индивидуальности. При этом он старается убедить нас в том, что ему самому не очень хорошо известно, заставить нас переживать то, что ему самому не так уж близко. И только в редчайших звездных взлетах актерского существования происходит даже не слияние, а какой-то переплав из актера и роли и создается некий другой металл. Пример такого взлета — Бабочкин—Чапаев.

Имя Бориса Бабочкина сейчас уже невозможно отделить от самого понятия истории советского театра, советского и мирового кино, ибо оно является одним из прочнейших волокон в ее сплетении. Я бы сказал, что это новый «элемент» в актерской «таблице Менделеева», высочайшая вершина нашего искусства.

В подобном взлете всегда есть опасность, ибо в дальнейшем такой характер как бы становится диктатором, от него зритель отсчитывает все последующие роли актера. Другими словами, актер может стать рабом роли, неотделимым от представления о ней, и все остальные, последующие работы начинают отсчитываться от этого берега, и чаще всего отсчитываются снисходительно. Но роль, подобная Чапаеву, редка, полна в своем роде величия — ее ни с чем сравнивать невозможно. И тем не менее актер продолжает жить, должен работать. Ведь Борис Бабочкин сыграл Чапаева, будучи еще молодым человеком. Но он был слишком крупной личностью, слишком велика была сила его творческих возможностей, чтобы остаться актером одной, даже такой, роли. Несмотря на страшный диктат роли Чапаева, он продолжал много и упорно, жестко и беспощадно трудиться и в кино и в театре. Я поражался в самом буквальном смысле этого слова его работоспособности в последние годы жизни. Пронзительны по смелости и точности трактовок его телевизионные работы, иной раз спорные и

бесконечно своевольные, но все-таки предельно ясные, в чем-то именно бабочкинские. Он был художником настойчивым и не сомневался никогда в найденном решении, не колебался в исполнении, будь то монологи из пушкинских «Маленьких трагедий» или его величайшая, прекраснейшая работа — чеховская «Скучная история». Я и сейчас вижу перед собой его трагический взгляд, глаза, в которых был тусклый свет напрасно прожитых лет, слышу этот тягучий вроде бы тенорок, какой-то надтреснутый звук пропавшей жизни. Какая неторопливость, какая поразительная скупость в средствах и какая глубина, какой богатейший, какой интереснейший внутренний мир! Игорь Владимирович Ильинский сказал, как мне кажется, пронзительные слова про этого человека, которого нам очень не хватает: «Мне теперь скучнее стало на художествах, мне скучнее стало на собраниях Малого театра, и не только Малого. Ибо не встает Борис Бабочкин и не начинает громить халтуру, не начинает называть вещи своими именами».

Его боялись, к нему невозможно было приладиться добрыми словами или лестью; он был беспощаден ради искусства.

Много лет я пользовался примерной вместе с Иосифом Моисеевичем Толчановым, одним из старейших актеров нашего театра, учеником Вахтангова. Он умер, когда ему исполнилось девяносто один год. Мы очень дружно жили, много разговаривали о театре, о прошлом, о проблемах, бедах и горестях театральных, об обидах, об очередных работах. Но о чем бы мы ни говорили, у Иосифа Моисеевича Толчанова доминанта его рассказов и бесед всегда была одна — роль. Хочу играть. Хочу работать. Я еще могу. Однажды он поехал с концертной бригадой по обслуживанию воинских частей, когда ему было восемьдесят пять или восемьдесят семь лет. Для чего?— удивились мы. Деньги ему не были нужны. Для того чтобы проверить себя, убедиться: я еще могу. Неизбывная жажда работы, неутолимая жажда, которая с ним осталась до конца его дней! Проблема заключается в том, что хотя что-то было ему уже не под силу, какие-то краски на его палитре пожухли (при этом он оставался прекрасным, мастеровитым актером), но жажда оставалась такой же яркой, непотускневшей, какой она была, вероятно, в первые годы его работы в Мансуровской студии.

И это не могло меня не удивлять, не восхищать, не ставить в тупик. Что же это за странная профессия, от которой никто не устает! Что же это за странная профессия, от которой никто не хочет уходить на пенсию, не хочет отдыхать, при которой человек держится за малейшую возможность работать!

В спектакле «Скупщик детей» репетировали две старейшие актрисы нашего театра — Вера Константиновна Львова (она скончалась в 1985 году) и Дина Андреевна Андреева. Одну и ту же роль. Роль небольшая, славная, правда, роль, но небольшая. Если бы вы видели, с каким счастьем, волнением и тревогой они шли на сцену. А если еще и получалось, а у них это получалось, то они, как молодые девицы, хлопали в ладоши от радости удачи, от предстоящей встречи со зрителем. Что же это за профессия, которая и в преклоннейшем возрасте дает ощущение детского счастья? Я ответить, наверно, не смогу, но знаю только одно по своему собственному опыту и по опыту моих товарищей: актеры существуют как бы в двух мирах. Одна жизнь — это личная: семейная, общественная. Разная. Она может быть счастливой, она может быть трудной, она может быть трагической, а может быть и нормальной, обыкновенной, как всякая жизнь. А жизнь — нелегкая штука и требует больших усилий. Жизнь есть жизнь. Никуда от нее не скрыться, кем бы ты ни был, профессор ли ты, актер ли ты, космонавт или академик. Но у актера существует еще и работа, которая составляет какую-то обособленную жизнь, хоть, конечно, и зависимую от личной. И от того, как складывается судьба творческая, актерская, сценическая, так или иначе протекает жизнь жизненная, если можно так выразиться, со всеми ее трудностями. И актеры, которые имеют возможность выплеснуться, высказаться, увлечься, погрузиться как бы в продолжение своей жизни, но в ином облике, они, в общем, как я заметил, более спокойно или более, так сказать, терпеливо переносят личные тяготы и проблемы, коль скоро они существуют. И если жизнь театральная скудеет, и мельчает, и становится как тоненький ручеек, который чуть что не прерывается, а то, бывает, и прерывается, то жизнь частная становится тягостной, сложной и трудной. И так до конца актерских дней.

Я такой же, как и все. Для меня тоже существует жизнь моя собственная и жизнь сценическая, и они плотно связаны, взаимодействуют друг на друга. Но, оставь мне судьба только частную жизнь и забери у меня жизнь сценическую, мне будет скучно, неинтересно, а может быть, и не нужно жить. Всеми душевными силами я люблю эту непохожую ни на что, чудесную и беспощадную профессию. Не могу представить себя ни начальником треста, ни инженером, ни врачом, но всегда думаю о том, что моя профессия прекрасна еще и тем, что дает мне, актеру, возможность за одну мою жизнь прожить множество других жизней, множество интересных судеб — короля Ричарда, императора Антония, атамана Степана Разина и таких хороших людей, как Едигей, как Тевье-молочник. Я убежден, что без театра, без актеров мир

был бы тусклее, меньше расцвечен красотой таланта, но по собственному, уже многолетнему опыту я знаю и то, как сложна и трудна моя профессия, и мне бывает бесконечно обидно и горько, когда я вижу в глазах иных людей огоньки насмешливости и снисхождения: дескать, знаем мы, какая у вас легкая и безответственная работенка.

Да, есть и легко живущие при искусстве, порхающие, хватающие огрызки и наедающие себе солидное брюшко и с большим апломбом разглагольствующие об искусстве вообще и о своей роли в нем в частности.

Да, есть лицедеи, которым все равно что играть, во имя чего играть, для кого играть, лишь бы это было эффектно, броско и лишь бы о нем сказали: «Ах, душка, как он прекрасен!» Да, есть халтурщики, присосавшиеся бездари, держащиеся болтовней и суетливой, бесполезной деятельностью на ниве общественной работы в театре.

Да, есть. Есть много и других разновидностей. Но не ими жив театр, высокое искусство. Есть и истинные служители этой изменчивой и коварной богини театра, кто удивляет и восхищает своим талантом, своим горением, своим желанием сказать людям о самом главном, о самом сложном, о самом необходимом, о самом насущном сегодня, кто готов работать день и ночь, готов до хрипоты отстаивать свою позицию, готов потерять многое, но не главное — свой взгляд на жизнь и искусство, кто готов вновь и вновь стучаться в сердца и души людей со своим сокровенным, кто искусство понимает не как удовольствие, а как высокую миссию. И таких немало. Размышляя сегодня о моем столь любимом деле, я не могу не вспомнить хоть некоторых из них.

Михаил Федорович Астангов. Вот кто действительно служил сцене.

Театр был не только делом его жизни — это было самое святое для него место. Эта благоговейность выражалась и в том, как он готовился к спектаклю, как он приходил на спектакль, как он жил во время спектакля — очень сосредоточенно, собранно, сурово, — и даже в том, как он относился к театральному костюму. Он никогда не позволял себе бросить после спектакля костюм, он всегда его сам аккуратно вешал на вешалку и только в таком виде отдавал костюмерам. В этой кажущейся мелочи сказывалась его любовь к своему делу, его преданность. Для Михаила Федоровича не было мелочей в театре. Все было подчинено главному — сцене. Он был актер в самом высоком и прекрасном смысле этого слова.

Что греха таить, сейчас такой актер вырождается. Суетность, предельная замороченность, метания между театром, кино, радио, телевидением заставляют актера смотреть на что-то сквозь пальцы, прибегать подчас на спектакль не только несобранным, а даже не успевшим снять грим после киносъемки или выступления по телевидению. Астангов был не такой. Он тоже много снимался, работал на радио, на телевидении, но никогда не позволял себе прийти на сцену внутренне не подготовленным, несобранным, неодухотворенным.

Михаил Федорович был нелегким, а подчас и суровым и беспощадным человеком, если дело касалось театра, сцены. Сколько было серьезных споров, резких ответов, когда Астангову казалось, что нет святости, нет трепетнейшего отношения к искусству. Иногда его за это корили. Он сам потом мучился, бывало, и извинялся за свои резкости. Но вот опять осквернял, по мнению Михаила Федоровича, сцену, и опять гремел его прекрасный голос, наполненный болью, гневом и недоумением: «Как же так можно?»

Мне рассказывали, что однажды на концерте в студенческой аудитории, где бесконечно входили и выходили из зала, он прервал свое выступление (а играл он Ричарда III) и с большой болью стал говорить студентам о театре, о внимании к актеру, об актерском творчестве.

Он был беспощаден, суров и к себе. Он приходил на сцену (не важно, была ли это сцена театра или клуба), чтобы отдать людям все лучшее, все самое трепетное, все самое ценное. Но, отдавая всего себя, он требовал внимания и любви к театру, к актеру.

В любом коллективе случается, что, не желая ссориться с коллегой, кривят душой, оценивая его исполнение. Я не встречал более нелицеприятного товарища по сцене, чем Астангов. Он не знал скидок на молодость, на старость. Если работа ему не нравилась, его суждения бывали резки. А так как Михаил Федорович был требовательным человеком и его критерии были всегда высокими, то не так уж часто он хвалил и поздравлял с успехом.

Оценки его были метки и беспощадны. Об одном спектакле он сказал: «Это дырка от бублика». Я помню, как после неудачного спектакля «Ромео и Джульетта» в нашем театре он сказал о моем исполнении роли герцога (а мне хотелось сыграть молодого, воинственного, резкого правителя): «Это какой-то урядник с плеткой». И мне же он сказал как-то на репетиции: «Михаил Александрович (хотя я работал второй или третий год в театре), вчера слушал вас по радио — вы славно прочли отрывок из «Молодой гвардии».

Огромный, сокрушительный темперамент, прекрасный, могучий голос, которым он владел в совершенстве, яркая, четкая дикция

(Михаил Федорович часто возмущался небрежностью к слову, к донесению слова со сцены), виртуозная актерская техника и тончайшая, филигранная отделка ролей отличали Астангова во всех его работах.

Незабываемы его умнейший, философски смотрящий на мир, трагичный Маттиас Клаузен — одно из самых замечательных созданий Астангова на вахтанговской сцене; его бесстрашный и одинокий, такой прекрасный в своем мужестве и в своей поэзии Сирано де Бержерак; его respectable, благообразный внешне и испуганный, трусливый, в чем-то смешной, не понимающий, что происходит вокруг, Пастухов в «Первых радостях».

А его Станислав Комаровский в фильме М. И. Ромма «Мечта!» Это филигранный шедевр актерской работы. Его знаменитое: «Кофе пролито на блюдечко!» — я и сейчас слышу, настолько это было точно. Каждая интонация, каждый жест, вся линия роли, весь внутренний мир героя точнейшим образом взвешены, проработаны и отточены.

Актер могучего темперамента и богатейшей душевной жизни, он никогда не надеялся только на свои природные данные. Все им проверено, все тысячу раз обдумано, и лишь тогда включал он темперамент, раскрывал все богатство внутренней жизни. Есть актеры, про которых говорят, что это актеры техники, и есть актеры, про которых говорят, что это актеры нутра. Михаил Федорович счастливо сочетал в себе оба этих необходимых качества, без которых нельзя быть большим актером. Астангов же был актером выдающимся. Это был аскетически преданный театру человек. Отсюда его суровость, его непримиримость. Но это в работе. А в жизни Михаил Федорович был жизнелюбивым, хлебосольным человеком. Он запомнился мне как непревзойденный собеседник за столом, веселый, озорной. И тут он был актером — так в нем была ключом творческая жизнь. Это тоже зрелище. Это тоже талант.

И еще один пример, нечаянная радость моей юности — Николай Черкасов.

Когда я учился в Щукинском училище, приехал на гастроли в Москву Ленинградский театр имени Пушкина, знаменитая Александринка, и нас, студентов, взяли играть массовки в «Великом государе» и в «Суворове». Тогда в Пушкинском театре было немало больших актеров: Николай Симонов, Василий Меркурьев, Юрий Толубеев, Александр Борисов, Николай Скоробогатов и, конечно, один из самых известных и самых любимых зрителем, истинно народный артист Николай Константинович Черкасов. И вот мы, мелюзга голодная, стояли на сцене рядом с ними, и как мы были счастливы!

Непостижимо высокий или, вернее сказать, длинный, как-то жутко над всеми возвышающийся, странно изгибающийся, словно злой дух, Иван Грозный Николая Черкасова производил какое-то магнетическое воздействие.

В фильме Эйзенштейна это тоже была своеобразнейшая актерская работа: удивительная пластическая живопись роли, и изощренность, и прихотливость, и надорванность, и сдвиг душевный. Какой-то вывихнутый человек. Но это там, на экране, а во время спектакля мы стояли с ним рядом, слышали дыхание, видели пот на лице, понимали, что, бросая посох в сына Ивана, Черкасов рассчитанно и выученно делал это. Но даже такая опасная для актера близость не сбавляла ни напряжения, ни потрясения от его игры. Может быть, это были те первые актерские минуты, когда мы действительно жили по правде, — мы, приклеенные к бороде бояре, боялись такого царя, и мы, студенты, преклонялись перед таким артистом. Он был для нас недосыгаемой личностью. Как-то после утреннего спектакля кто-то из нас (только не я, у меня бы язык не повернулся) попросил Николая Константиновича сфотографироваться с нами. Очень охотно, приветливо и как-то чрезвычайно по-простому он согласился.

Мы зашли в фотоателье в проезде Художественного театра рядом с МХАТом, где шли гастроли театра, фотограф расположил нас живописной, как ему казалось, группой, и через несколько дней мы получили фотографии, которые нам подписал Николай Константинович: «Дорогим моим боярам на память». Это дорогая для меня фотография.

И еще об одном человеке, с которым меня на какое-то не очень долгое время свели актерские пути-дороги, я хочу сказать несколько восхищенных слов.

Кажется, ее первая роль была в фильме «В огне брода нет». Это было лишь начало ее пути. Начало не финал — оно не венчает дело, а начинает, и что там впереди — кто знает. И сколько я видел блестящих начал и более чем скромных продолжений...

Бывают судьбы, похожие на большие реки, начинающиеся с родника и постепенно вбирающие в себя ручьи и другие реки, набирающие таким образом силу и идущие дальше уже полноводными и широкими. А бывает, что начало у потока бурное, а потом он постепенно мелеет, уходит в песок и исчезает навсегда.

Начало творческого пути Инны Чуриковой было блестящим, но и столь же полноводен ее своеобразный, единственный и неповторимый путь. Съёмки в не так давно увидевшем свет фильме «Тема», где я работал с Чуриковой рядом, близко памятно мне не только интереснейшей и глубокой режиссурой Глеба Панфилова, но и виртуозной, умнейшей и тонкой игрой Инны Чуриковой.

Интеллектуальность, интеллигентность, тонкость и чуткость, с которыми решались все эпизоды фильма, безукоризненное чувство меры и какая-то старомодная предупредительность и внимание к партнеру производили поначалу даже странное или по крайней мере непривычное для съемок впечатление.

Это же впечатление производят и ее последующие работы в кино. Какие они, эти чуриковские женщины, непривычные и притягательные? Что-то всегда стоит за ними таинственное и значительное. Если хотите — загадочное и необычное. И при этом полнейшая реальность и «земность». Героини Инны Чуриковой твердо стоят на земле, притом на определенной земле — вспомните ее в фильме «Прошу слова» и Вассу Железнову в «Вассе». Умение почувствовать под ногами землю именно этого времени придает чуриковским характерам редкую конкретность и осязаемость. Это не только и не столько мастерская актерская работа, что свойственно ей всегда, но это прежде всего живой, если хотите, исторически конкретный человек.

Конкретность, осязаемость, реальность и при этом духовность, редкая интеллигентность и тонкость. Может быть, в этом сочетании и кроется секрет неповторимости чуриковского таланта.

Так вот, эти удивительные чуриковские женщины не столько зовут зрителя за собой, сколько заставляют его внимательно вглядываться в самого себя, утверждают значимость и одухотворенность каждой личности. Каждой! Какие прекрасные, какие нужные чувства рождает к жизни Инна Чурикова, одна из самых значительных и одухотворенных личностей в нашем искусстве.

Я не буду сейчас называть других достойнейших представителей актерского цеха, с которыми мне посчастливилось встретиться на протяжении моей работы в театре. Я еще расскажу на страницах этой книги о тех, кто бесконечно предан своему делу, нашей уникальной профессии, высокому ремеслу актера.

Становление

Тара

До пятнадцати лет я толком не знал, что такое театр. Когда же я отравился этим ядом? Сорок с лишним лет назад. И началось-то как-то незаметно и несерьезно. Правда, в городок Тара, где жила наша семья, приезжали на лето актерские труппы из Тобольска или из Омска и играли в летнем театре городского сада. Выпросив у мамы денег, ходил и я смотреть спектакли. Но, пожалуй, я смотрел на это как на сказку, которая ко мне не имеет отношения. Эта сказка не вызвала желания участвовать в ней. Да и видел-то я, наверное, спектакля два-три, не более, потрясенный у меня никаких не осталось.

Театр был без потолка, только крыша, и когда начинался дождь, то возникало такое ощущение, словно сидишь внутри барабана, по которому бьют сотни палочек. Актеров в дождливые дни почти не было слышно.

В кино, куда мы, мальчишки, бегали часто, тоже увлекал только, так сказать, сюжет: «А он сейчас как стрельнет!», «Посмотри, посмотри, как он сейчас понесется!» Замечательна эта мальчишеская способность — все заранее знать и переживать горячо, как впервые. Хоть в сотый раз смотришь фильм, знаешь все движения героев картины, а все принимается непосредственно, вразправдашно, и замирает сердце, и стучат босые ноги о пол от восторга, и горят глаза радостью победы или отчаяньем поражения.

Вот эта удивительная способность детей быть непосредственными, безоговорочно верить в происходящее во время ли игры, на экране ли, на сцене ли и есть далекая и редко достигаемая актерская мечта.

Сохранить детскую восприимчивость, безоглядную веру в игру и ее правду и сочетать это с жизненным опытом, взрослым, может быть, горьким, когда не осталось никаких иллюзий, удается только большим талантам. Собственно, в этом сочетании и кроются некоторые объяснения таланта, но только некоторые. Все это я узнал потом, а не тогда, мальчишкой, когда бегал в кино, учился и не снимал зимой лыж.

В глубине Западной Сибири, на крутом берегу Иртыша стоит небольшой деревянный городок Тара. Стариннейший русский го-

родок. Его основание относится ко времени Бориса Годунова. В городке было много церквей, белых, с зелеными куполами. И когда мы, следопыты малые, уходили далеко в луговую сторону, к Иртышу, то издали на высоком берегу видели очень красивый город с белыми, как головы сахара, церквями. Вблизи он был не так уж и красив.

Осенью дороги превращались в болота, а летом пыль стояла столбом. Но музыкальные, как клавиши, деревянные тротуары всегда выводили тебя куда надо.

Зимой сугробы поднимались выше заборов, и не было ничего лучше, чем, идя утром в школу, прицепиться к розвальням едущего за сеном обоза. Правда, иногда попадались недобрые дяди, приходилось спасаться от кнута, оставляя так резко визжащие на поворотах полозья. А после школы — на лыжи и по горкам, которых много у реки Аркарки. И опять игра в колдуны, в казаки-разбойники. С лихими погонями с горы на гору, с отчаянными спусками.

А летом, отмахиваясь от комаров, сидишь на этой же Аркарке с самодельной удочкой, упрямо надеясь поймать на уху. Иногда мы еще уходили на болота ловить гольянов — маленькую вкусную рыбку. А выделялись годы (вот такой была весна сорок первого), когда мы с моим другом Васей Халтуриным буквально заваливали дом рыбой, так ее было много.

Прекрасно мальчишечье время, время открытия мира, время безграничной, бесконечной жизни впереди, время, когда ты еще никто, но можешь стать всем, время, когда силы еще только копят, собираются, множатся. Прекрасное, но опасное время! Когда можно оступиться и стать калекой на всю жизнь. Когда можно ждать, ничего не деля, и ничего не дожидаться. Когда после первой неудачи кажется, что жизнь кончилась, и очень нужен рядом друг, который поддержал бы и заставил поверить, что даже если впереди еще много будет неудач, все равно жизнь прекрасна. Когда ты стоишь, как богатырь у трех дорог: по какой пойти? По какой хочется пойти? По какой лучше пойти? По какой нужно пойти? А не попробовать ли найти еще одну дорогу? Время серьезное, время раздумчивое, время решающее...

У меня в этот период не было ни определенной мечты, ни точно выраженных желаний. Правда, в школе я участвовал в литературных вечерах. Играл губернатора в «Русских женщинах» Некрасова. Давясь кудельной бородой, изображал Варлаама в «Борисе Годунове». Да кто не участвовал в таких литературных вечерах? С таким же азартом я участвовал в лыжных соревнованиях или в распилке дров для школы, что у нас часто делали. Сибирские морозы жестокие, дров надо много, и ученики помогали своей школе.



Миша Ульянове матерью Елизаветой Михайловной,
отцом Александром Андреевичем
и сестрой Маргаритой. 1932 год

Вот так, без особых интересов, без ясных мечтаний, жил я счастливой мальчишеской жизнью, с радостью игр, горечью ссор с друзьями, с новизной пионерских лагерей, с осенними походами за кедровыми шишками.

Это были удивительные походы. Рано-рано утром отправлялись мы в тайгу. А до нее надо было идти километров десять-пятнадцать. Потом разбивались на пары и начинали шишковать. Один забирался на кедр и, держась за сук, тряс изо всех сил ветку, с которой сыпались вниз шишки, а оставшийся внизу собирал их. На следующий кедр лез тот, кто собирал. Так, чередуясь, к полудню мы набирали по мешку шишек, делили их и отправлялись в обратный путь, счастливые, по уши измазанные кедровой смолой. А дома мама встречала добытчика, кормила и удивлялась: сколь много сумел донести!

Недавно я спросил своего племянника, которому сейчас столько же лет, сколько и мне было в то время, ходят ли они, как мы когда-то, шишковать.

— Да какие там шишки, и кедрача-то не осталось. Приходят с бензопилой «Дружба», валят кедр и собирают с поваленного дерева шишки.

Я не поверил было этому буквально потрясенному меня известию, но мой шурин подтвердил, что так и есть.

Я этого понять не могу — такого скотства и такого безумия. А в том, что это безумие, не приходится сомневаться. Ибо только безумец или мерзавец ради двух-трех десятков шишек валит двухсот-трехсотлетнее дерево. Наверное, таких недочеловеков немного. Наверное... Но они есть, и это страшно.

Как они могли появиться? Почему их ничто не останавливает, не пугает, не удерживает? Как могли появиться они в обществе, где проповедуется добро, человечность, разумность?

Дело не в кедре, дело во вседозволенности! Сегодня свалят кедр, завтра убьют лебедя, а послезавтра — человека?

В июне 1941 года мы услышали по радио, что наступило что-то страшное. Спустя несколько дней я стоял у городского военкомата и смотрел, как уезжали в армию молодые ребята-десятиклассники. Как сейчас вижу, сколько в них было веселого нетерпения, страстного желания скорей попасть на фронт, неистребимой веры в неизбежность победы, уверенности, что все это ненадолго и они скоро вернуться домой. Еще не все понимали, что врага не сокрушить «малой кровью — могучим ударом», что война предстоит жестокая, смертельная и долгая. Может быть, это произошло потому, что тихие улочки Тары ничем не напоминали о войне, может быть, потому, что эта уверенность воспитывалась всем ходом жизни. А еще потому, что поколение двадцатых годов было прекрасным поколением. Поколением, которое в те годы показало, что его вера, убежденность были железными. Они жизнь положили за эту веру, за эту убежденность, но не уступили ни йоты в самые тяжкие времена.

А в августе от пристани города отвалил переполненный пароход, на котором были наши отцы. И уже видна была на лицах взрослых тревога и понимание тяжести испытаний, которые упали на плечи всех. Уходил и мой отец — Александр Андреевич Ульянов.



В Таре. 1935 год



С матерью и сестрой. 1942 год

В детстве я любил с ним ездить по полям, когда он был председателем колхоза.

Он вернулся с войны и много еще работал на разных постах.

И, сколько я помню его, он всегда был окружен тучей дел, которые ему пришлось переделать за всю большую трудовую жизнь.

Когда скрылся за поворотом Иртыша пароход, то домой мы, четырнадцатилетние, возвращались уже старшими по дому, на нас легла вся забота.

В город приехало много эвакуированных людей и с запада и с востока. В 1941 году, опасаясь войны с Японией, семьи военнослужащих с Дальнего Востока отправили в глубь страны. И стали жить в нашем доме уже три семьи. Общее горе делает людей лучше, коллективнее, терпимее, что ли. Хоть и тесно мы жили, да дружно. Долгими вечерами сидели все вокруг жарко накаленной печки. Слушали сводки Совинформбюро. Любили радиопередачи из Новосибирска о двух разведчиках, Шмелькове и Ветеркове. Артисты Ленинградского академического театра имени Пушкина Борисов и Адашевский раз в неделю, словно бы приезжая на побывку с фронта, вели веселую, по-солдатски неунывающую беседу о фронтовых делах. Жадно читали мы письма с фронта от отца и от незнакомых нам отцов и мужей наших квартирантов.

Именно из-за военного времени в городе и появился театр. В эвакуации собралась труппа украинских артистов, часть которых была из Театра имени Заньковецкой. Эта труппа начала работать в Салехарде, а в 1942 году приехала в наш город. Кроме летнего театра без потолка был в городе клуб с маленькой сценой, крошечным залом и двумя голландскими печами по краям рамы. В этих помещениях и обосновался театр.

В нашем городе никогда до этого не было профессионального театра. Нет его и сейчас. Но Дворец культуры несколько лет назад выстроили превосходный. На месте базарных рядов высится красивое бетонное здание с чудным залом, с прекрасной сценой. И актеры, которым доводится играть на этой сцене, говорят, что это очень хорошо и удобно. А тогда было только два мало приспособленных здания, труппа профессиональных актеров и замечательный режиссер, редкий, врожденный педагог Евгений Павлович Просветов.

Счастлив ты, если в начале твоего пути стоит учитель, который открывает первые секреты профессии, поражает своими знаниями, влюбляет в дело, которому ты учишься, показывает такие неизведанные дали, что ты замираешь в восхищении. Взяв за руку, он ведет тебя по неизвестным топким дорогам. И не важно, было ли у твоего учителя громкое и славное имя или это был человек, имя которого многим ничего не говорит, важно только одно — он открыл перед тобой новый мир, который тебя околдовал. Вот таким человеком для меня был Евгений Павлович Просветов.

Труппа театра была малочисленной. Актеров не хватало даже на немногочисленные спектакли. Ставили пьесы «Ой не ходи, Грицю...», «Наталка-Полтавка», «Пока солнце взойдет, роса очи выест». Ставили оперетты «Свадьба в Малиновке», «Раскинулось море широко». Ставили советскую классику. Актеры умели все. Позднее, познакомившись с театром ближе, я был очарован замечательным комиком Агарковым, старым актером Яковлевым, черноокой Натальей Костенко, статным, подтянутым Озеровым, игравшим поручика Ярового в спектакле «Любовь Яровая» и Федора Таланова в «Нашествии», Маргаритой Филипповой, самой ближней помощницей Просветова в студийных делах.

Здесь я позволю себе небольшое отступление.

Провинциальные актеры — великие труженики. Порой в сложнейших условиях они несут людям и радость и знания и приобщают к прекрасному, несут свой нелегкий жребий, чаще всего не получая за то лавров. Сейчас провинция — понятие относительное. Уровень актерского мастерства стал везде довольно высок. И на периферии актеры подчас работают больше, целенаправ-

леннее, что ли... Там нет столичной суматохи, разрывания между кино, радио, телевидением. Телевидение принесло в самые отдаленные уголки все, что есть лучшего в нашем искусстве, прямо в дом, на квартиру. Это хорошо и плохо. Хорошо, что многим теперь доступно прекрасное. Плохо, что телевидение приучает зрителей к восприятию искусства как повседневности, между делом, среди бытовых домашних забот. К восприятию прекрасного человеку надо подготовиться, душевно настроиться.

Я часто думаю: Советская власть решительно переоценила вековые понятия, отделила действительно ценное от мишуры, и актерская профессия стала одной из самых общественно уважаемых. Актер Несчастливцев и его многочисленные собратья, всякого рода шмаги, коринкины, счастливцевы перестали существовать на русской земле. Здоровый, уважительный интерес к нашей профессии ничего общего не имеет с болезненным любопытством обывателя к «звезде», к игрушке моды, предмету мещанского ажиотажа. Визитная карточка советского актера — его творчество, социальная и художественная ценность созданных им образов, гражданская его честность.

Но почему же все-таки так упрямо сохраняется у нас понятие о периферийном актере как о младшем брате? А главное, почему этот актер сам чувствует себя младшим братом актера столичного?

Не берусь анализировать подробно и последовательно все причины этого невеселого явления, но убежден, что говорить об этом надо. Ради самых первостепенных интересов искусства, ради живого развития театра и сохранения в чистоте облика советского художника.

«Я пытаюсь, — писал К. С. Станиславский, — ввести известную систему в дело воспитания и работы актера над собой, но должна быть определена и известная система взглядов и ощущения жизни для любого художника, который в своем творчестве ищет правды и хочет через свой труд быть полезным обществу».

Но театр — искусство коллективное, и о дин-два актера, овладевшие передовой культурой времени, обладающие широким кругозором, не смогут стать «через свой труд полезными обществу», если нет гармонии, художнической и человеческой, в труппе, в которой они живут и работают. Гармония эта достигается только в том счастливом случае, если у театра есть настоящий творческий вождь-режиссер. В одной из своих статей Г. А. Товстоногов сравнил главного режиссера с капитаном корабля, объединяющим и направляющим работу команды, взаимодействие всех матросов. Вот с этими-то «капитанами» во многих областных и городских театрах страны дело не ладится. И не то чтобы у нас ощущался недостаток в режиссерских силах, но поставить спектакль и орга-

низовать театр — далеко не одно и то же. Надо ли говорить, что театр, год за годом переживающий смену художественного руководства, теряет способность жить творчески наполненно?

Может быть, вообще в условиях так называемой театральной периферии невозможен расцвет художественно монолитных, способных сказать свое слово в искусстве коллективов? Однако на память приходят отличные театры не только в Саратове, Куйбышеве, Воронеже, Ярославле, но и в небольших городах, например в Таганроге. Традиции, которые создал в этом городе вскоре после Великой Отечественной войны приехавший туда актерский курс М. М. Гарханова и В. В. Белокурова, во многом сохраняются и по сей день. Значит, дело все-таки в том, чтобы в театре прежде всего оказался режиссер-организатор, истинный художественный руководитель и воспитатель актеров.

Да, в областных и городских театрах актеру живется труднее, чем нам. И потому говорить о нем хочется не жалостливо, а с уважением. Хотя бы уже потому, что этому актеру приходится играть по двенадцать, а порой и больше премьер в год в то время, как, скажем, в Театре имени Вахтангова мы имеем возможность ограничиться лишь четырьмя спектаклями. Актеры областных театров часто выезжают в районы, где надо осваивать небольшие сцены, приспосабливаться к «облегченному» варианту оформления, а порой играть и без всякого оформления, почти как на концерте. Разумеется, при этом мудро сохранять в первозданном виде режиссерский рисунок, трудно не расшатать образ. И театру, находящемуся в таком положении, тем более нужен настоящий вожак-режиссер.

Но есть и другие причины, по которым театрам периферии приходится часто довольствоваться положением «младшего брата» в искусстве. И причины эти, по-моему, устранить легче, чем найти достойного художественного руководителя. Стабильностью главных режиссеров в последние годы всерьез занялись союзные и республиканские Министерства культуры, театральные союзы, и будем надеяться, что их усилия принесут плодотворные результаты. Но вот с пропагандой театров периферии, с популяризацией интересных художников, работающих на областных и районных сценах, происходит что-то вовсе уж непонятное и, на мой взгляд, несправедливое. Предвижу вопрос читателя-оппонента: «А для чего вообще нужно популяризовать актерские имена? Вы же сами только что утверждали, что нам чужд культ «звезд». Все так. Но профессия актера — общественна. Актер становится собеседником большой аудитории, и, естественно, нам хочется знать, на каком основании он завладевает нашим вниманием, воздействует на наши мысли и чувства. В жизни мы непременно заинтересуемся именем и личностью человека, преж-

де чем доверим ему наше время и наши мысли. По той же причине необходимо знакомство с художником, который своим творчеством обогащает жизнь, служит духовному прогрессу людей.

На театральной периферии жили и живут замечательные актеры. Я с огромным уважением произношу имена таких крупных художников, как З. Чекмасова, Л. Самборская, В. Редлих, Г. Белов, Б. Ильин, С. Папов, С. Ромаданов, А. Щеголев, В. Ермакова, Н. Чонишвили, М. Лазарев, Л. Мосолова, С. Плотников. Список этот огромен. Но еще более огромна аудитория зрителей, которую могли бы охватить и не охватили эти великолепные актеры. Ну, допустим, в те теперь уже далекие времена расцвета их творчества не было столь развито всемогущее телевидение и такого актера, как Папов, к счастью, миллионы зрителей узнали по кино, другим же не повезло.

Однако почему же так мало встреч дарит нам телевидение с отличными актерами других городов сейчас, когда московские артисты активно заполняют «голубой экран», а видеокамеры в один миг достигает самых отдаленных уголков страны? И наконец, совсем нетрудно практиковать показ творческих портретов мастеров областных театров. Ни одной серьезной работы периферийного актера по телевидению посмотреть не удастся. И только кино открывает для нас, да и то нечасто, такое крупное актерское дарование, как, скажем, Донатас Банионис, артист великолепного театра в маленьком литовском городе Паневежисе.

Газеты и журналы охотно помещают творческие портреты актеров и режиссеров Москвы и Ленинграда, многократно повторяют интервью с ними, но почему-то почти обходят молчанием художников периферии.

Есть у нас в стране и передвижные театры. Коллективы, которые живут в особо трудных творческих режимах, достигая подчас таких отдаленных уголков, в которые не может пробиться даже вездесущий Госконцерт. Эти театры выполняют задачи по благородству своему ни с чем не сравнимые. Но вместе с тем и живется им всего труднее. Кстати говоря, рецензии на свои спектакли они получают редко, их афиши стыдливо возникают на стендах Москвы лишь в период «мертвого сезона», где-нибудь в июле—августе, и даже репетиционными помещениями эти театры не всегда обеспечены.

Архаическое понятие «театральная периферия» еще существует. И не нужно от него прятаться — нужно его решительно изживать. У искусства не может быть старших и младших наследников. Перед ним все равны. И актеры и зрители.

Вот на какие мысли навели меня воспоминания о театре в Таре, в котором *было* холодно и не очень-то уютно.

И все равно зритель приходил туда, чего-то ожидая — какого-то праздника, какого-то лучика радости.

Несмотря на холод, неподготовленность зрителей, убогие декорации, сложное военное время, а может быть, вопреки этому, актеры играли страстные, солнечные украинские пьесы или пьесы военного времени: «Нашествие», «Русские люди». И сейчас помнят в городе театр, так много сделавший в те тяжелые времена, вспоминают спектакли, актеров. Помнят, наверное, и среднего роста человека с бритой головой, идущего по деревянным тротуарам с неизменным портфелем — режиссера театра Евгения Павловича Пролетова. Взгляд его иногда казался отсутствующим, как бы обращенным внутрь себя, а иной раз он смотрел на встречных колочевниательно.

Понимая, что силами труппы не обойтись и, вероятно, желая пустить корни театра глубже в сибирскую почву, Евгений Павлович организовал студию при театре. Ну какая там студия в военное время? В основном девчонки и несколько мальчишек да трое взрослых ребят, вернувшихся по ранению с фронта.

И сейчас работает в Мурманске народный артист республики Алексей Найчук. А тогда это был пришедший с фронта молодой человек с покалеченной рукой. В Пятигорске работал на телевидении Владимир Правдин. В Барнауле жил Виктор Поплавский, который после тяжелого ранения вернулся домой и тоже «заболей» театром. Они были главными силами нашей студии, а остальные все — ученики 8—9-х классов.

И вот эту небольшую группу ребят Евгений Павлович увлек в прекрасные, манящие дебри театра, где все так таинственно, загадочно, ни на что не похоже; и так вроде доступно и так недосягаемо далеко.

Мое появление в студии было случайным и несерьезным.

Однажды я шел из школы с одной из своих соучениц, которая направлялась в студию. Она мне предложила зайти посмотреть, чем они там занимаются. Я, скрывая любопытство и заранее относясь к студии предубежденно, вошел в театр. Сел в углу зала. На сцене небольшая группа ребят делала этюды; ловили несуществующей удочкой несуществующую рыбу, кололи таким же способом дрова...

Честно признаться, я не помню, в этот ли раз я попробовал заниматься вместе с ребятами или это случилось позже. Почему-то этот момент я забыл. Но вот первые занятия по художественному слову я помню превосходно. Евгений Павлович поручил мне читать стихотворение А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный», и я в нашем сарае одержимо учил это стихотворение, стараясь понять характер рыцаря, его душу. Мне почему-то понравилась сама по себе работа, вот этот интересный процесс поиска, когда наконец

получается именно то, чего ты добиваешься. Но это было интересно, и только.

О Пушкине Евгений Павлович рассказывал часами, а потом мы ставили спектакль «Цыгань», где я впервые вышел на сцену в роли одного из цыган у костра. Я до сих пор помню запах грима и запах кулис в тот день. И хотя у меня еще не было бесповоротного решения стать актером, запах сцены мне понравился.

У Евгения Павловича был дар увлекать не только силой своего знания и опыта, а, как бы это точнее сказать, силой своего удивления и восхищения перед Маяковским, Пушкиным, Горьким. Рассказывая о «Цыганах», словно призывая удивиться и порадоваться чуду Пушкина, он, устремив взгляд куда-то поверх наших голов, говорил тихо и сосредоточенно, почти благоговейно, а потом возвращался к нам и, глядя удивленно-радостно, как бы спрашивал: «Вы тоже видите это?»

После «Цыган» Евгений Павлович решил поставить «Вассу Железнову». Мне поручили роль гимназиста Женьки. Работа над «Вассой Железновой» для нас, мальчишек и девчонок, которые не видели и театра-то по-настоящему, была сказочно-завораживающей и увлекательной. И хотя Женька не ах какая роль, но поиски его характера, поведения — как он смотрит на Людмилу, как он принохливается и присматривается, поминутно боясь, что поймут его мыслишки, его пегушиность, его трусость и мальчишескую задиристость,— все это показывалось Евгением Павловичем так интересно и неожиданно, что сразу же хотелось еще что-то открыть, найти в этом образе.

У Просветова был талант воспитывать в студии желание самому работать, самому искать. Он не подавлял собою, своими знаниями, своим авторитетом. Он умел будить (это я сейчас очень хорошо понимаю) фантазию даже у таких зеленых птенцов, какими были мы. Наверное, наше исполнение было наивным и смешным. Не важно! Важно другое: он разбудил в нас интерес к таинственному миру театра. Вот, вероятно, тогда, еще не до конца осознанно, и возникло у меня желание быть актером.

Труппа, как я уже говорил, была небольшая, и нас, студийцев, сразу начали занимать в спектаклях. Одна из первых моих театральных работ — солдат Пикалов в «Любови Яровой». Это был мальчишка с приклеенной бородой. Что-то цыплячье и беспомощное. Играл я еще матроса в спектакле «Раскинулось море широко». Лазил по всяким лестницам, старался быть лихим и стремительным.

Театру нужно было выпускать каждый месяц новый спектакль. Зрителей мало, жители города не привыкли к театру, он не стал их потребностью. Шла война. Почти у всех были родные на фронте. Бесконечная тревога и думы о сражающихся сыновьях, отцах, брать-



С отцом. 1947 год

ях, борьба со сложностями военного быта мало оставляли времени для развлечений. А большинство воспринимало театр как развлечение. Да и сейчас многие ходят в театр в основном отдохнуть, отвлечься, повеселиться. Слов нет, театр — это зрелище. И зрелище прекрасное, но он ведь еще и кафедра. И беда театра, когда он на потребу невзыскательной публике начнет только развлекать, ублажать, потакать. Беда! Это уже не театр. Это балаган в худшем смысле этого слова.

Но продолжим... И вот все-таки при всех сложностях театр работал, играл, привлекал вечером огнями, помогал искать в нем и радость, и забвение от тягот жизни, и ответы на трудные вопросы. Я теперь понимаю — постановочный уровень спектаклей был не всегда высок, но актеры работали с такой отдачей, с таким желанием творческой победы, что, хотя и пугались среди них мы, еще ничего не умеющая мелюзга, зритель неотрывно следил за происходящим на сцене, радуясь, негодуя, возмущаясь и щедро награждая актеров аплодисментами в быстро остывающем на сибирском морозе зале.

На один из спектаклей я пригласил сестру. После спектакля она на меня смотрела как-то удивленно-жалостливо. Вероятно, все мои ужимки и прыжки ей казались жалкими. Сибирь с ее необъятным размахом земли, суровым климатом воспитывала людей рабо-



В Таре. 1948 год

Земли в Сибири было много: работой, паши сколько можешь, на сколько хватит сил. И вот эта самостоятельность, по-видимому, и воспитала особый тип человека — сибиряка-труженика, знающего дело, умеющего работать, ненавидящего всякого захребетника и шарлатана. И уж если такой человек добивался устойчивости своей жизни, он не мог без презрения смотреть на лодыря, никчемного, неимущего.

И в нашем маленьком городке люди жили своим трудом, сами себя в основном кормили. Почти в каждом дворе за высоким забором были -огород и корова. Летом все выходило на покос. На зиму запасались мясом, выращивая поросят и телят. И самым уважаемым человеком считался работающий человек.

Может быть, я и неправильно объясняю причины того жалостливо-снисходительного отношения к актерам, которое проявлялось в городе. На спектакли ходили, аплодировали, были в душе благодарны актерам, а в жизни смотрели на них как на чудаков, странных людей, занимающихся несерьезным делом. Вспоминается, как в воскресный день по базару расхаживали актеры, покупая картошку и ягоды. Отличающиеся какой-то элегантностью и необычностью, они вызывали иронические взгляды жителей города.

тящих, молчаливых, знающих себе цену. Совсем мальчишкой я слышал рассказ одной старухи из «самоходок» о том, как еще до революции она с отцом пришла из России, как над ними потешались «чалдоны». Что это такое, и сейчас-то, наверное, непонятно. А тогда в Сибири существовали такие понятия: чалдон и самоход.

Чалдон — это настоящий сибиряк, уже несколько поколений его семьи живут в Сибири. Чалдон — человек с Дона. Вероятно, это пошло с ермаковских времен. А самоходы — это переселенцы из центральных губерний России. Сами пришли, самоходом. Это люди, которых гнали в далекую Сибирь за своей долей, за землей, за хлебом, за настоящей жизнью нужда, безземелье, помещичий гнет,

Безотчетно это проявилось и у моей сестры, когда она впервые увидела меня на сцене. Но, к великому счастью, моя мама, простая полуграмотная женщина, когда встал вопрос о моем отъезде в Омск для поступления в театральную студию, сказала: «Миша, если ты решил, то я тебе мешать не буду». И за все время моего все растущего увлечения театром она ни разу не сказала недовольного или обидного слова. А потом, спустя много лет, когда в Москве смотрела спектакли с моим участием, она не высказывала особого восторга, не показывала своей гордости за сына, а считала мой труд таким же нужным, как и всякий другой.

Многих моих театральных работ мама не видела, но кинофильмы она вместе с отцом смотрела все. Что она думала, глядя на экран?.. Вспоминала ли тот августовский день, когда, нагрузив меня мешком картошки и жалкой, военных лет снедью, проводила в неведомый для нее и для меня путь?..

Последней моей работой, которую она видела, был, кажется, фильм «Председатель». В один холодный февральский день я прилетел в Тару и под свист разбушевавшейся пурги проводил маму в последний путь. И теперь мне не хватает в зрительном зале самого дорогого зрителя, самого нужного и самого близкого.

А тогда, провояая в Омск, она пожелала мне счастья и, наверное, мысленно благословила на этот, такой неясный, таинственно-загадочный, зовущий, пугающий и манящий меня путь. Я, конечно же, не представлял себе всей сложности, тягот, всех шипов, всей беспощадности актерской профессии.

Вероятно, что-то увидел во мне Евгений Павлович Просветов, во что-то поверил, если он, понимая, что Тарская студия едва ли может дать мне путевку в жизнь, вызвал меня однажды к себе и сказал: «Миша, вам, я думаю, надо продолжить актерскую учебу в Омской студии, которую сейчас организует Самборская. Поезжайте, я вам советую».

Я верил Евгению Павловичу, я уже был отравлен театральным ядом, уже мечтал... Надо сказать, очень робко мечтал, да и время для мечты было слишком суровое — шел 1944 год. После разговора с Просветовым пошел к маме и услышал от нее: «Я тебе мешать не буду». И отправился в Омск.

Омск

В центре Омска, на чудесной, зеленой в летнюю пору площади стоит старинный бело-зеленый театр. В 1974 году театру исполнилось сто лет. Сто лет стоит это вычурное, с большими шлемами боковых башенок, с тяжеловатой колоннадой главного входа, с прекрасным уютным залом здание, в котором сто лет

раздаются слова любви, радости, гнева, мщения, горя и отчаяния. Сто лет, переживая разные периоды: покаяние зрителя и упуская его, поднимаясь до высот подлинного творчества и опускаясь до холодного ремесла, празднуя победы и горюя о поражениях, театр несет омичам свет искусства.

Известно, что в России театр всегда играл важную воспитательную роль, был светлым лучом в жизни ее городов. И надо сказать, строили на Руси театры добротные и красивые; места для них выбирали самые лучшие, зрительно выигрышные. Кто бывал в Куйбышеве, тот не забудет красно-кирпичный терем-театр, стоящий над Волгой. А как забыть Костромской театр — с окнами-глазами, с прелестным фасадом и с дубовыми дверями, из которых, кажется, вот сейчас выйдут Несчастливцев и Счастливец. А Горьковский театр, стоящий в двух минутах ходьбы от кремля Нижегородского... Нет, хорошо, любовно строили театры в России. Только об актерах не думали. Я, конечно, всех театров не знаю, но там, где я бывал, обычно прекрасный зал, приемлемая сцена и... закутки-гримерные. В этой закулисной неустроенности сказывалось отношение к актерам.

Лет десять назад я был в новом Тульском театре. Чудо-театр, надо сказать. С поразительной сценой, которая и раздвигается, и опускается, и поворачивается; с удивительным залом, который имеет три варианта: то это уютный, интимный зал, то распахнутый, большой, то близко придвинутый к сцене. И отличные в нем гримерные. Это важно. В гримерной актер проводит самые трудные свои часы. Сюда он приходит или усталый и радостный, или удрученно-подавленный. А сколько томительных минут ожидания переживает он здесь, когда пульс частит, когда пересыхает в горле, когда сотни раз пробуешь голос, когда кажется, что непременно забудешь текст, когда выходишь на сцену, как на суд, когда неизвестно, чем кончится сегодня вечер — победой или провалом...

В гримерной плачут, смеются, радуются, спорят. Сюда несут цветы и валидол. Здесь актеры живут большую часть жизни. Здесь они начинают путь, здесь они подчас кончают свои дни.

Спасибо надо сказать строителям Тульского театра: они понимали, что театр без актера — это просто здание, а вот когда в нем уютно, радостно работать актеру, то в здании словно вселяется душа, и тогда это театр в высоком смысле. Кстате, здания театров не могут не быть красивыми, из ряда вон выходящими. Театр в идеале должен быть самым прекрасным зданием в городе. Театр — это праздник. И архитектурный праздник обязательно!

Вспомните наш лучший — Большой театр. Как он величествен внешне и как сказочно красив внутри! А Одесский театр оперы? Какое чудо!

Когда я вижу театр, который похож на рядом стоящий стандартный дом, то у меня возникает чувство тоски. Думается, что и зритель испытывает то же самое. Конечно, здание еще не сам театр, даже если оно роскошно. В нем может быть тоскливо и скучно. Но как прекрасно, когда тыходишь в храм-театр, не только предчувствуя духовное наслаждение, но и наслаждаясь окружающей тебя красотой.

Когда я, приехав в Омск со своей картошкой, подходил к главному входу Омского театра, у меня душа от страха упала куда-то глубоко-глубоко. На мой робкий стук выглянул дежурный и спросил, что мне надо. Я объяснил, что хочу поступить в театральную студию. И сейчас помню его уничижающе-жалостливый взгляд. Вероятно, я представлял собой не очень подходящую фигуру для поступления в театральную студию, но дежурный все же сказал, куда надо обратиться, и отправил меня к другой двери.

В те годы в Омске работала известная интереснейшая актриса и своеобразный, незаурядный человек — Лина Семеновна Самборская. Она была художественным руководителем театра, и она же набирала студию.

Лину Семеновну я бы назвал актрисой в самом ярком смысле слова. Уже немолодая женщина, она умела эффектно вести себя и в жизни и на сцене. Умела быть обворожительно-обаятельной, женственно-беззащитной и при этом была наделена властной твердостью характера. Она уверенной рукой вела Омский театр, смело отстаивая его интересы. В 1941 году в Омск был эвакуирован Театр имени Вахтангова. Москвичи заняли единственное в городе театральное здание. Но, несмотря на огромный авторитет Театра Вахтангова, Самборская добилась поочередного выступления обоих коллективов на сцене Омского театра: один вечер выступали вахтанговцы, другой — омичи. Это была колоритнейшая фигура Омска военного времени. Представьте себе: по главной улице по направлению к театру вороная лошадь катит старомодную коляску. В коляске возвышается огромная статная фигура Николая Александровича Швелева — мужа Самборской и режиссера театра, а рядом с ним — импозантнейшая Лина Семеновна в шляпе с вуалью, кокетливо прикрывающей ее глаза.

И актриса она была эффектная, смелая, неожиданная: вот вылетает на сцену ослепительная Мамаева в постановке «На всякого мудреца довольно простоты», вот степенно выходит мудрая и спокойная Греч из «Так и будет», вот стоит потрясенная встречей с сыном Кручинина.

Лина Семеновна играла много и убедительно. Мы, студийцы, глядели во все глаза на этого мастера, понимая, что Самборская — вершина, для нас недосягаемая. Наверное, сейчас я нашел бы в ее игре огрехи, нажимы. Наверное... Но я вспоминаю то чувство удивления и восхищения, то чувство преклонения перед ее искусством и понимаю теперь, сколь для меня это было живоительно, как это питало мою фантазию, мою мечту, мою жажду узнать, суметь. Я иногда замечаю у некоторых сегодняшних студентов театрального института холодные, пресыщенные глаза ничему не удивляющихся людей. Все-то эти глаза видели, все-то они знают, все-то они поняли, и такие они, эти глаза, тоскливые, такие пустые, такие скучные, что мне становится жаль подобных людей.

Если человек умеет удивляться, восхищаться, радоваться красоте, радоваться таланту — это человек счастливый; жизнь для него интересна, всегда она для него по-новому открывается, всегда она — неожиданность. Я завидую таким людям, сохранившим детское восприятие мира. Несчастливы те, кого не радуют восходы, не трогают красота и талант, сердит неожиданность...

Может быть, мы меньше видели, чем сегодняшние студенты, может быть, мы меньше знали... может быть!

Но, может быть, в силу этого мы были более жадными до знаний, более доверчивыми слушателями и влюбленными учениками? Все может быть... И ученики бывали и бывают разные. Да и надоело хуже горькой редьки это извечное: «вот мы были», «у нас было», «мы смогли», «а теперь не та молодежь, не то отношение». Все течет, все меняется — меняется время, меняются люди...

Важно только не терять чувства ученичества. Это чудотворное чувство: что-то новое узнать, что-то увидеть такое, чего раньше не видел, чему-то поразиться. Когда я попадаю в руки режиссера, который мне роль поворачивает так, как я бы сам и не додумался, подсказывает такие ходы, которые меня удивляют и радуют, когда я для себя приобретаю что-то новое, когда мне открывают двери в неведомый мир, — я такую работу бесконечно люблю: тогда растешь, приобретаешь, тогда становишься богаче, тогда идешь вперед. Это бывает нечасто, но это добрые часы в моей жизни.

И тот час, когда сердобольный дежурный указал мне дверь в студию, тоже был добрым, так как я вошел в эту дверь и получил разрешение на сдачу приемного экзамена.

Читал я гоголевскую «Тройку»: «И какой же русский не любит быстрой езды...», читал о пушкинском рыцаре, помня все советы Евгения Павловича, вспоминая свой сарай. И, вероятно, что-то успел мне внушить Просветов, что-то пробудил во мне, раз меня приняли и зачислили в театральную студию при Омском областном драмтеатре. Начался новый этап жадного постижения

театра, его законов; уже не со стороны, а в самой гуще театральной жизни.

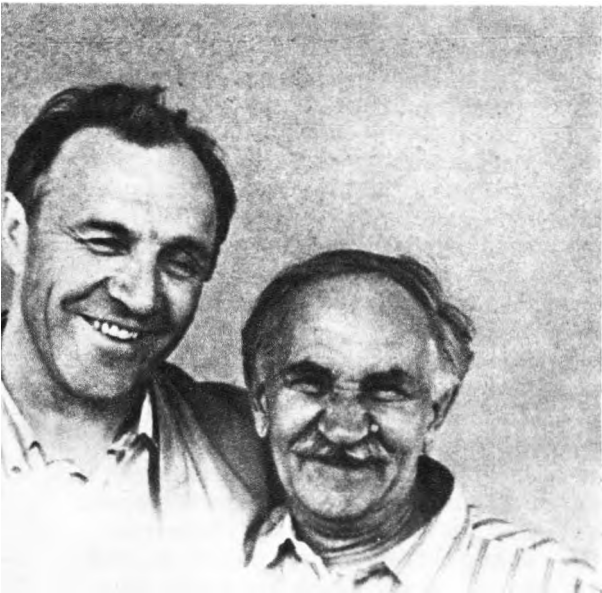
В театре, наверху, находился репетиционный зал. Он был отдан студии, и в нем мы слушали лекции, в нем готовили отрывки, работали над этюдами, спорили и проводили время с утра и до конца спектакля. Нас сразу же заняли в массовках, и мы начали жить интересами театра, его победами, его горестями.

Это был для меня этап мучительный. Целиком погрузившись в водоворот театра, я то вдруг ясно понимал бессмысленность своей затеи, сознавал свою ненужность, свою мизерность, переставал верить себе, верить в свои силы, верить в театр, в смысл такой жизни, то вдруг, увидя интересную актерскую работу, понравившийся спектакль или сам показав удачный этюд, снова начинал верить в то, что театр — это чудо, что актеры — это волшебники, что без этого для меня нет жизни вообще. И робко поглядывал на себя в надежде увидеть и в себе что-то такое, что достойно сцены, пытаюсь поверить в то, что и я смогу быть актером. И был счастлив.

Но проходил этот период, я опять погружался в неверие, в ужас своего бессилия и молодости, опять начинал мучительно метаться, искать смысл жизни. Я пытался получить ответы у старших, смотрел и смотрел на сцену, стараясь именно здесь найти поддержку. Вероятно, такие перепады уверенности и сомнений бывают у всех. Не знаю. У меня это затянулось. Уже учась в Москве в Театральном училище имени Щукина, я продолжал болеть этой болезнью, и она продлилась до первых лет работы в театре.

Но, мучаясь и страдая, радуясь и ужасаясь, я жил интересной и полной жизнью. Самборская пригласила лучших педагогов Омска. А самые опытные актеры театра преподавали нам мастерство, художественное слово. Для индивидуальных занятий с каждым студия была разделена на две группы. Я попал в группу, которой руководил актер театра Михаил Михайлович Илловайский.

Бывший студиец одной из многочисленных в двадцатые годы московских студий — Грибоедовской, он хорошо помнил весь сложный и интереснейший период жизни театра тех лет, период смелых поисков, яростных отрицаний, и был навсегда отравлен чудом театрального искусства. Острейший характерный актер, глубокий и опытный режиссер, человек увлекающийся, он завораживал нас чудесными рассказами о Михаиле Чехове, о Шляпине, о Качалове и Москвине, о «Братьях Карамазовых» в Художественном театре, о лесковском «Левше» в постановке Дикого, обо всем недостижимом, находящемся где-то там, по ту сторону наших возможностей. Он тревожил своими рассказами-сказками, открывал волшебный мир, который одурманивал нас, какпряно и резко пахнущие цветы.



С М.М.Иловайским.
Омск. 1977 год

Я и сейчас помню, как мы гурьбой шли по улицам Омска, провожая Михаила Михайловича домой, прося еще и еще рассказать о Москве, о театрах, об актерах. Это было сильное средство воспитания. Оно тянуло нас к прекрасному, звало вперед, пусть к несбыточному, но тянуло, не давало успокоиться на сегодняшнем, будоражило мысль, фантазию, заставляло еще яростнее искать себя.

Михаил Михайлович был педагогом ищущим. Иной раз он тут же на уроке вместе с нами что-то открывал для себя и радовался вместе с нами, а то неожиданно замолкал и, насупив брови, долго что-то обдумывал, потом, вдруг вскочив, предлагал иногда парадоксальное решение сцены и, попробовав, тут же отказывался. Этот наш мир мечты, сказки и беспрестанного поиска и был тем самым миром, в котором мы учились, удивлялись, огорчались — росли.

Теперь, когда я оглядываюсь на свои студенческие годы и в Омской студии и в Театральном училище имени Б. В. Щукина, я

прихожу к выводу, что секрет успешной работы педагога заключается не столько в том, что он говорит и чему учит (в конце концов, я не слышал, чтобы где-то был педагог, который выступал бы против науки), а в том, что он сам за человек, что он за личность. И чем самобытнее, талантливее человек, тем большее воздействие оказывает такой педагог на ученика.

Когда я вспоминаю Л. М. Шихматова или В. И. Москвина, А. А. Орочко или Р. Н. Симонова, или первых своих учителей — М. М. Илловайского, Е. П. Просветова, Л. С. Самборскую, Н. Н. Колесникова, то прежде всего передо мною встают незаурядные личности. Каждый из них своим человеческим «я» дал мне больше, чем теми истинами, которые открывал. Может быть, нам, актерам, важнее всего человек, его своеобразие, его оригинальность, поэтому театральные педагоги и оставили такой неизгладимый след в моей жизни. И я хочу рассказать о всех своих учителях не только из чувства благодарности и уважения, но и потому, что это были интереснейшие люди, каждый по-своему, и о каждом есть что вспомнить.

Нас, студийцев, все больше и больше занимали в спектаклях, все чаще и чаще мы появлялись на сцене. Одной из первых моих ролей была роль беспризорника в «Кремлевских курантах», где с замечательной проникновенностью выступал в роли Владимира Ильича Ленина один из лучших актеров театра — Николай Николаевич Колесников. Навсегда запомнилось, как по коридору Омского театра, чуть ссутулившись, он шел, погруженный в себя. В эти вечера мы не подходили к Колесникову, а он не обращал на нас внимания.

У Николая Николаевича было поразительное портретное сходство с Лениным. Если я не ошибаюсь, он только приклеивал усы и бороду и на этом завершал свой грим. Но не внешнее сходство определяло исполнение им этой роли. Он был собранный, думающий, умный актер. И играл он Владимира Ильича глубоко, сдержанно, без лишнего умиления и театрального подчеркивания характерности образа. Недаром, когда вскоре после войны С. Юткевич начал ставить фильм «Кремлевские куранты», он пригласил на роль В. И. Ленина Николая Николаевича Колесникова.

Будучи тогда студентом Щукинского театрального училища, я приходил к нему в гостиницу. Он был счастлив! Какой это был в свой звездный час взволнованный человек! Он рассказывал о съемках, о репетициях с Юткевичем, о находках на съемочной площадке. Суровый и не улыбкающий, он буквально расцветал, когда говорил о своей работе. Но картину, к сожалению, завершить не удалось.

Во время работы над фильмом Николая Николаевича пригласили в Малый театр, но что-то, видимо, мешало ему, что-то не давало возможности раскрыться. Он уехал в Куйбышев, и я с ним уже не встречался.

Во время подготовки к столетию со дня рождения В. И. Ленина почти все театры ставили спектакли на ленинскую тему. Такое поголовное увлечение, конечно, к добру не привело. Как-то С. А. Герасимов сказал: «Спроси любого главного режиссера театра: есть у него актер на роль Чацкого, Гамлета, Отелло? Редко кто скажет, что есть, и если скажет, что есть, то с оговорками, а вот почему-то на роль Ленина в любом театре найдется актер». Подчас свое желание поставить «Отелло» или «Гамлета» режиссер сдерживает, так как не видит исполнителя, который отвечал бы его требованиям. Талант — это драгоценность и не может встречаться повсеместно, это естественно, но совершенно не естественно, что на роль Ленина, труднейшую для подлинного воплощения роль человека, которому приходилось решать проблемы бесконечно сложнее гамлетовских, человека, который нашел точку опоры и перевернул мир, человека, который жил тяжелой жизнью подвижника, в любом театре находился актер, и в любом театре с легкой душой подходили к этой задаче.

Наши старшие товарищи-вахтанговцы рассказывали, что великий Щукин подгибался под ответственностью и сложностью задачи, выпавшей ему первому, рассказывали, как он волновался, готовясь к роли Ленина одновременно и в Театре Вахтангова и в кино. Эта работа значила для него больше, чем просто роль. А ведь Щукин был один из первых народных артистов СССР, был великим актером, гениально сыгравшим Егора Булычова.

Вот таким же взволнованным счастливецом запомнил я и Николая Николаевича Колесникова в те дни, когда он выходил на сцену в роли Ленина.

В Омской студии он преподавал художественное чтение. Был неизменно терпелив и спокоен, как бы ученик ни был невосприимчив к его предложениям и замечаниям.

Я начал готовить отрывок «Песни про купца Калашникова» Лермонтова. Былинно-сказочное начало отрывка — «Над Москвой великой златоглавою» — мне никак не давалось, я не мог ухватить этот напевный, спокойный и широкий ход. Но, как бы я ни нервничал, Колесников настойчиво просил еще и еще раз повторить все сначала.

«Песня» у меня не вышла, но он увидел, что я работал, работал как каторжный, и если у меня не вышло, то просто я был зелен для такого произведения. Он предложил готовить рассказ «Двадцать шесть и одна». И вот тут открыл мне такую прелесть горьковской

прозы, такую глубину и лиричность рассказа, что я до сих пор помню те вечера, когда приходил на его занятия.

С его же легкой и доброй руки я прочел отрывок из гооголевского «Тараса Бульбы» по радио, первый раз ощутив странное чувство одиночества перед микрофоном.

Потом, спустя полгода, я, чтобы заработать на жизнь, стал утренним диктором на Омском радио и постепенно привык к микрофону. Но по той причине, что мне разрешали только утром в шесть часов открывать радиопередачи и в два часа ночи их закрывать, я частенько не успевал выспаться. И случилось так, что в одно «прекрасное» утро, оказавшись у микрофона, я никак не мог сообразить, который же час по омскому времени. В студию влетел разъяренный выпускающий и выключил микрофон. В тот же день мне предложили освободить занимаемое место. Я не особенно расстроился. На учебу и на радио моих сил явно не хватало.

В студии было интересно. Каждый день что-то новое. Постоянно хотелось больше узнать, чему-то научиться. Уроки Илловайского, Колесникова, лекции, споры о той или иной работе, участие в спектаклях — жизнь кипела.

Нам предложили приготовить самостоятельные отрывки из пьес. Я приготовил Бориса из «Грозы» и Шмагу из «Без вины виноватых». Наступил день показа на сцене театра. Дважды в жизни я ощущал ужас перед темным залом, когда кажется, что там бездонная пропасть и жуткая тишина, и хочется сбежать: первый раз, когда выходил на сцену Омского театра в этих самостоятельных работах, а второй — во время показа худсовету Вахтанговского театра роли Кирова. Это такое состояние, что кажется, будто тебе ничего не надо, лишь бы уйти куда-нибудь подальше от страшной темноты зрительного зала. Но надо говорить текст пересохшим горлом, не слушать гулко бухающее сердце, двигаться по сцене на ватных ногах, надо «работать».

После показа самостоятельных отрывков Л. С. Самборская, которая, сидя в зрительном зале, шумно принимала все, что ей нравилось, начала подробно разбирать наши работы. Она не приняла моего Шмагу, сказав, что я наигрываю и чересчур стараюсь и что-то еще, чего уж я сейчас не помню, пожурила за зажатость и скованность моего Бориса. Потом я привык и к более суровым замечаниям, стал соглашаться с критической оценкой моих работ. Не было еще такого актера, которому бы не доставалось и от зрителей и от критики. Но это пришло потом, а тогда казалось, что все провалилось, что учебе конец, что я полная бездарность и ничего никогда не смогу.

Лина Семеновна, глядя на меня, посмеивалась: страдания мальчишки по поводу первых неудач ей казались трогательными и за-

бавными. «Если ты, друг мой, вырастешь в актера, то тебя ждет множество бессонных ночей, мучительные раздумья, незаслуженные обиды, справедливые упреки, бессилие перед некоторыми ролями, сонм неутоленных желаний, творческих провалов. Неудачи, после которых трудно поднять глаза на товарищей, мучительные часы, когда теряешь веру в свои силы, когда кажется, что пошел не по той жизненной дороге. Вот тогда будут ягодки, а пока это цветочки, да и цветочки-то только-только проклюнувшиеся, еще не распутившиеся. Работай и работай — это одно спасение от обид и неудач» — так или почти так говорила она при разборе наших первых самостоятельных актерских проб.

И я старался работать изо всех сил. У меня в первый год учебы был звонкий, высокий голос. Решив укрепить его, разработать, сделать гибче и сильнее, я начал самостоятельно заниматься, считая, что чем громче буду кричать, тем крепче и сильнее будет голос. И кричал, как говорится, во всю ивановскую. Я жил у тетушки в том же доме, где и Н. Н. Колесников. Однажды он спросил: «Это не ты так громко кричишь?» Я не сознался и продолжал еще больше кричать, рассудив, что, раз меня так хорошо слышно, дело идет на лад.

И однажды проснулся без голоса: вместо привычных звуков вылетали какие-то хрипы. С тех пор я всю жизнь мучаюсь со своим сорванным голосом. И в студии и в театральном училище я беспрерывно срывал его, болел, сипел. Только встреча с замечательным педагогом по постановке голоса Александром Николаевичем Вороновым спасла меня для моей профессии. Это был маг своего дела. Многих, многих актеров он поставил на ноги. Но я дорого заплатил за свое глупое усердие. В пьесе «Великий государь» Иван Грозный говорит: «Усердие страшнее непокорства, когда в излишестве проявлено оно». Верно.

Великим даром наградила природа человека — чувством меры. Сама природа обладает удивительной соразмерностью. Чувство меры — это великий создатель гармонии, без гармонии нет прекрасного, а без прекрасного нет искусства. Этому чувству и можно и нужно учиться. Оно дается природой, развивается в поисках и является тем ватерпасом, который не позволит выложить кривые стены и кособокую крышу твоего произведения. Чувство меры — это то, без чего не бывает искусства. «Демьянова уха» для него убийственна.

Это чувство необходимо и в жизни, да понимаешь это подчас поздно.

Сияя, хрипя, огорчаясь и радуясь, я закончил первый курс студии. Среди нас уже выявились интересно работавшие товарищи. Это и нервно-трепетная Оля Корниенко, и огромноглазая.

тонкая, как натянутая струна, Вера Михайлова, и удивительно правдивый Володя Татарников, и восторженная Кармия Прокофьева, и философствующий Боря Ганаго, и интеллигентный ленинградец Рем Лебедев, и братья Кутянские, Владимир и Иосиф.

По-разному сложились судьбы моих первых товарищей по учебе. Но, думается, никто из них не забыл тех прекрасных лет познаний и открытий, мечты и надежды, влюбленности в театр и отрезвления от близкого знакомства с ним. Некоторые впоследствии отошли от театра, испугавшись его беспощадности, поняв всю бездонность и всю сложность этой жизни, разуверившись в своих силах. О других я просто ничего не знаю — где они и что с ними. Кто-то уже ушел навсегда.

Мы учились в тяжелое время войны. Все наши внутрискудные дела, удачи и поражения для нас все-таки были второстепенны по сравнению с тем, что происходило на фронтах. Недалеко от театра на площади стояла огромная карта, по которой отмечался ход боев. Каждый день мы останавливались и, вглядываясь в нее, старались понять, сколько же еще продлится война. Мы выступали в госпиталях, ждали с тревогой писем от отцов и братьев, тянули как можно дольше свой карточный хлеб, жили той тяжелой жизнью, которой жили тогда все.

Однажды на площади я остановился пораженный и восхищенный: мимо прошел в черной широкоплечей бурке, в кубанке с синим верхом и синим башлыком неведомо откуда появившийся казак. И столь он был живописен, столь немислимо красив, такой он шел небрежно-спокойный, столько в нем было уверенности в себе, что я долго стоял, раскрыв рот, смотря ему вслед. Может быть, это был мой земляк, по воле военной судьбы попавший в кавалерийские части. И повеяло вдруг от этого красавца уверенностью в близком конце войны, близкой Победе.

И вот в незабываемый майский ранний час я проснулся от крика моей тетушки, которая, плача и смеясь, все повторяла и повторяла: «Конец, конец! Победа, победа!» В этот день мы без усталости ходили по улицам города. Люди танцевали, плакали, обнимались и целовались, плясали ухарски, бесшабашно, словно за тапывая все горе, все долгие дни и ночи ожидания, все слезы и страдания. Это был незабываемый день. Солнечный, майский, светлый день сорок пятого года.

Уже в 1947 году, возвращаясь из Москвы домой на каникулы, я плыл на пароходе по Иртышу вместе с демобилизованными солдатами, и на каждой пристани сходящих с парохода встречали огромные толпы. На одной пристани, на самом краю обрывистого берега, в стороне от всех стояла женщина с двумя прижавшимися к ней детьми. Видно, не ждала она, не надеялась, не верила

в чудо и пришла-то на пристань, чтобы чужой радости порадоваться. И такое безысходное горе, такая примиренность с бедой были в этой матери с детьми! Дорого достался народу нашему тот светлый майский день. Дорого!..

Жизнь в Омской студии шла своим чередом. Мы по-прежнему упоенно занимались с М. М. Илловайским, выбирали отрывки для работы на следующий год. Я мечтал работать над Яго — и не менее, но Яго мне не дали. Бегали на все концерты, которые шли в Омском облдрамтеатре. Какие-то исполнители разочаровывали, какие-то покоряли. Я до сих пор помню, какое пленительное впечатление произвела на всех эстрадная певица Елена Петкер. Она удивила нас, студийцев, тонкостью и изяществом, с каким исполняла песенки своим небольшим голосом.

После первого курса нашлось двое храбрецов из наших студийцев, которые поехали в Москву с намерением поступить в московские студии. К сентябрю они вернулись в Омск, не добившись успеха. Дома их ждала непреклонная Самборская, которая за такое, с ее точки зрения, предательство отчислила обоих из студии. И никакие уговоры, слезы на нее не подействовали. Она хотела пресечь эти поездки, обижаясь за студию.

После первого курса на летние каникулы я приехал в Тару и почти ежедневно приходил в театр. Не мог не заметить, что дела в Тарском театре идут все хуже и хуже, актеры хотят домой, все в ожидании близкого отъезда, все живут только сегодняшним днем. Репетиции продолжаются, спектакли идут, но что-то механическое, бездушное, что ли, появилось в игре. Евгений Павлович Просветов старался сохранять обычный порядок в этой жизни «на чемоданах», но видно было, что театр доживает последние месяцы.

И верно, в начале 1946 года театр распался. Часть актеров уехала на Украину, Просветов — в Москву, остатки труппы разошлись по другим театрам.

С Евгением Павловичем я встретился, уже будучи студентом Щукинского училища. Он был растерянно-грустным, участливо расспрашивал об учебе. Огромная ежедневная загруженность в училище, интересная всепоглощающая работа затащили меня, и я все реже и реже встречался с Евгением Павловичем. А однажды, позвонив, узнал, что Просветов умер.

Как часто мы за суетой и толкотней, за всеми и действительно важными, нужными делами и за временной шелухой жизни забываем о друзьях и учителях, о своих близких, не исключая мать и отца. Подчас у нас не хватает времени на челове-

ческое участие, человеческое внимание, человеческое отношение. Слов нет, повседневная жизнь требует от нас многого, очень многого. Сил иногда не хватает. Но нет ничего важнее и существеннее, чем человеческое внимание друг к другу. Я чту своего первого учителя по сцене, я бесконечно ему благодарен за тот жизненный шаг, на который он меня подтолкнул, и не могу себе простить того, сколь я был невнимателен, оторван от него, занят своими делами. Поздно сейчас-то бить себя в грудь и каяться. К сожалению, это почти всегда бывает поздно.

Но тогда, летом 1945 года, я сидел на репетициях в Тарском театре и старался проникнуть в суть актерской профессии, много разговаривал с Просветовым об «актерах переживания» и «актерах представления». Загораясь, Евгений Павлович рассказывал о Степане Кузнецове — маге и волшебнике перевоплощения, актере Малого театра, одном из лучших исполнителей Шванди в «Любови Яровой».

Мы много говорили о путях подхода к образу. Я тогда считал, что актер сначала в воображении своем видит перед собой своего героя, видит до каждой мелочи, и, когда уже четко представляет себе, как тот смотрит, ходит, говорит, какой у него голос, какое у него мировоззрение и мироощущение, он, актер, начинает образ, созданный воображением, воплощать в движении на сцене. Так, я думал, работают актеры, особенно актеры перевоплощения. Но когда я высказал Евгению Павловичу свою точку зрения, он отверг ее: «Неправильно. Это ведет к насилию, к наигрышу, так делают актеры представления, актеры имитации, подражания, хотя среди них есть и люди очень одаренные. Я сторонник актера переживания, актера, который говорит себе: «Если бы я жил в эту эпоху, как бы я вел себя, будучи на месте Яго, Отелло? Какой бы у меня, именно у меня был бы внешний вид в этих условиях?» Каждый образ он делает, не отрекаясь от себя. Актер переживания идет от своей природы. Он создает образы: Ульянов — Яго, Ульянов — Отелло. А не Яго или Отелло вне индивидуальности Ульянова.

Я стал в тупик. А зачем нужно наблюдать жизнь? Можно ли при такой системе перевоплощаться? Если так судить, то образы будут походить друг на друга, как серия портретов одного человека, только в разных костюмах.

Сейчас этот вопрос я понимаю так: надо всегда идти от себя, от своих болей, от своего гнева, раздумий, опыта. Тогда и только тогда это будет искренне и естественно. Но нельзя черпать лишь из своего колодца, его надо наполнять. Иначе будешь играть только самого себя как человека или, точнее, подгонять под себя героя, подчинять его своим человеческим понятиям. Вся сложность в том,

чтобы, идя от своих волнений и раздумий, стать вровень с героем и быть им.

Много лет пройдет, многое я пойму, многое-многое останется и по сей день загадкой, многое меня разочарует, много я перечитаю теоретических рассуждений, многие из них вскоре отпадут — практические выводы будут в чем-то иными, но то настойчивое желание раскрыть творчески слепые глаза мальчишки на прекрасный мир искусства, прекрасный и многотрудный, какое проявлял мой первый учитель, я не забуду никогда и постоянно за это благодарен ему, Евгению Павловичу Просветову.

После каникул я вернулся в Омск, на второй курс, и началась опять трудная и сложная жизнь, с удачами и неудачами, верой и безверием.

В те годы я вел дневник. Странное чувство испытываешь сегодня, перелистывая самодельную (бедность послевоенных лет) тетрадку, написанную неровным, еще детским почерком, и сознавая, что тебе принадлежат эти простодушные признания, наивные оценки, неловкие обороты речи. В то время, да и потом тоже, мучили меня неуверенность в себе, острое сознание своих недостатков. Поверял я эти чувства только дневнику:

«А все-таки ты, Мишка, мало знаешь, ох как мало. Нужно больше заниматься собой, а иначе будет трудно».

«Последние месяцы в душе копошится какой-то червяк, нет веры в себя».

«Неудовлетворен собой от волос до пяток».

«Вот речь тебе, Миша, нужно развивать, и очень тщательно. А то она у тебя сухая, неяркая, и много неправильностей в произношении».

«Вчера вечером М. М. Илловайский сказал: «Искусство — самая жестокая вещь». Да, он прав, и я с ним вполне согласен. Сколько нужно знать, и иметь, и уметь, чтобы стать хорошим актером.

Недоволен собой страшным образом. Работай, Миша, сколько хватит сил, энергии и умения. Какое это трудное, очень трудное и багородное дело — театр!»

«Готовлюсь к экзаменам. Нахожусь в таких сомнениях — как я читаю. Вдруг хуже всех!»

И так далее и тому подобное...

В студии меня определяли по амплуа как «простака». Сейчас уж почти не употребляют это слово — амплуа,— обозначающее основное направление актера. А мы много спорили о том, нужно ли амплуа вообще, доказывали, что лучше быть актером без амплуа, с безграничными возможностями, и со всем юношеским незнанием жизни верили в это.



Театральная студия в Омске.
Первые театральные роли.
1946 год

Эта еще мальчишеская, нетронутая вера в себя, в свои силы и есть великий дар жизни. Без нее нельзя было бы отправляться в плавание по житейскому морю. Потом я понял, сколь ограничены силы актера, какие существуют железные границы собственной природы, через которые не перепрыгнешь, сколь трезво и сурово надо знать свои возможности, чтобы не надорваться, не упасть под непосильной ношей. И сколько упавших, а иногда так и не поднявшихся я видел и вижу среди тех, у кого нет естества, а только жалкая натуга.

Когда я подойду к своей работе над ролью Митеньки Карамазова, поучительной для меня, я попытаюсь рассказать об убийственном влиянии натуги и надрыва, о том бессилии, которое охватывает актера, когда он поет не своим голосом. Но тогда, в Омской студии, я мечтал о безграничных актерских горизонтах, преодолении всех преград и работал, работал, одержимо работал.

Мне поручили роль Кочкарева из «Женитьбы» Гоголя. Это событие тотчас было отмечено в дневнике:

«Я хочу создать вот такого Кочкарева — бурный ритм жизни, темпераментность и легкость в речи, нахальство, даже наглость. Неистовый черт гоголевской комедии. И обаятельный. Вот если бы такой получился, а шансов мало».

И я неустанно искал в себе темперамент этого безудержного, егозливого человека, его убийственную настойчивость, короче, искал в себе все то, чего не было у меня как у человека. Позднее я понял, что одна из удивительных особенностей актерской профессии заключается в том, что через ту или иную роль ты можешь не только рассказать о том, что тебя волнует, что беспокоит, не только то показать, о чем надо кричать, что надо защищать, против чего протестовать, что восхвалять, воспевать, но еще в ролях можно (и актеры это знают) рассказать о тех чертах характера, о тех человеческих качествах, которых у тебя нет, которых тебе не хватает и которые тебе милы.

Скажем, я не могу похвастаться таким железным характером, каким обладает Егор Трубников, но я рассказывал о нем со всем жаром мечтателя.

Отсюда, наверное, убеждение зрителей, что индивидуальный духовный облик актера имеет много общего с его персонажами. Образы героя и актера сливаются для зрителя в одно целое. Эта кажущаяся закономерность далеко не всегда соответствует правде, ибо хотя актер создает характер и из своих физических и душевных данных, но он играет (я имею в виду хороших актеров) не себя в предлагаемых пьесой обстоятельствах, а характер иного человека, в который вкладывает помимо всех задач и проблем еще и свою мечту, если, конечно, герой достоин мечты.

Все, о чем я здесь рассуждаю, есть мой опыт. И, вероятно, не всеми это может быть принято, не все со мной согласятся, не все выскажут поддержку. Путь актера, его опыт всегда жестко индивидуальны, как индивидуально, субъективно все искусство. Был, скажем, художник Илья Репин, и никогда другого такого же Репина не будет. Будут и были лучше, хуже, но Репин есть только один. Ничто истинно художественное не может повториться. В этом и сила искусства. Кто-то может нравиться больше, кто-то меньше, кто-то вообще не нравится, кого-то категорически не принимаешь, пусть... это жизнь!

Беда может быть в одном — если начнут подгонять всех под единый рост и цвет. Это будет строй солдат, а не художников. А художник тогда в строю жизни, когда он индивидуален, своеобразен, оригинален и честен в отражении и воспроизведении жизни, когда он черпает из жизни для жизни...

В июне 1946 года приехал из армии в краткосрочный отпуск мой отец. Я ему высказал свою мечту — поехать в Москву для продолжения учебы. Он согласился и обещал через своих фронтовых друзей найти мне на первое время там пристанище.

Несмотря на неудачи своих товарищей по студии, я продолжал мечтать о столице. Так уж устроен человек: видит неудачи или провалы других, но тем не менее думает про себя: «Ну, у меня-то получится». И это не самонадеянность, это, если хотите, двигатель жизни. Став на этот путь, человек, несмотря на ошибки и неудачи предшественников, упрямо продолжает идти и либо тоже падает, либо достигает цели.

Я хотел совершенствоваться, хотел достичь вершины, я рисковал — едва ли меня взяли бы обратно в Омскую студию, провались я в Москве. Но я хотел подняться выше, не потеснив никого из стоящих рядом, и рисковал только собой. И вот, закончив второй курс Омской студии, в августе 1946 года направился в Москву поступать в театральное училище. В какое именно, я еще не решил. В Москву, а там будет видно!

Омская студия заложила во мне основное и главное, как мне кажется, понимание актерства — труд, труд и труд. Будучи молодым и, может быть, чересчур впечатлительным, я все уроки театра, и плохие и хорошие, принял очень близко к сердцу. Я увидел беспощадность актерского искусства, которое не дает никогда удовлетворения, требует все новых и новых ощущений, беспрерывного, беспрепятственного движения, когда, сыграв роль, даже удачно сыграв, ты уже смотришь вперед: что дальше? Что следующее? Уже сыгранная роль — это твое прошлое, и надо идти вперед,

и так всю жизнь. А если нечем питать этот ненасытный творческий голод, то начинается самое страшное — актерское бездействие, своего рода безработица, когда ощущаешь ужас пропасти между зрителем и сценой, отчуждение зрителя.

Молодость и жажда узнать что-то новое, попасть в страну своей мечты и толкнула меня на отчаянный, как мне казалось тогда, шаг. И еще сыграло свою роль незнание всех сложностей жизни. Святое, молодое незнание. Так вот, я все-таки собрал чемодан и втайне от всех в начале августа 1946 года поехал в Москву поступать в театральный институт.

Москва

В те годы поезда ходили переполненные, и шли они долго от Омска до Москвы, по многу часов стояли на станциях. Народ в вагоне был разный, но среди них были москвичи, и я жадно прислушивался к их разговорам о столице, стараясь представить, какая она. Я заметил, что никакие рассказы, никакое знакомство по фотографиям, кинокартинам не дает представления о городе. Недаром говорят: «Лучше раз увидеть, чем сто раз услышать».

В 1962 году Театр Вахтангова приехал в Париж на гастроли. Когда мы вышли на улицы, было такое ощущение, что ходишь по знакомому городу, ведь я так много читал о Париже, так много раз видел его в кинофильмах. Но это обманчивое первое впечатление пропадает от более близкого знакомства, и только тогда начинаешь узнавать город и видишь, что он другой.

Вот такое же ощущение было у меня, когда к вечеру поезд подошел к Курскому вокзалу и я вышел на кишашую людьми вокзальную площадь, волоча свой заграничный, подаренный отцом чемодан. Такая толча, такие кругом удивленно-испуганные глаза, столько народу, такая неразбериха! Я растерялся и не знал, что делать. Мой попутчик по вагону посоветовал сдать чемодан и налегке ехать искать жилье по тому адресу, который у меня был. Я так и сделал и отправился в Сокольники, где жила женщина, обещавшая отцу приютить меня. Дом стоял в глубине двора. Это был старый двухэтажный дом с запахом керосинок, со скрипучими лестницами на второй этаж, с палисадником под окнами, с бесчисленными жильцами, то дружившими, то враждовавшими между собой.

Кругом стояли такие же дома и много тополей. Сейчас на этом месте высятся многоэтажные громады улицы Гастелло, а старых Сокольников почти не осталось. Тогда же, в послевоенном 1946-м, с трудом найдя и дом и комнату, где жила Клавдия Тимофеевна, старая работница шоколадной фабрики, я ей представился и

получил разрешение проживать на диване, который стоял в углу маленькой комнаты с одним окном. Я был так потрясен приездом в Москву и так устал, что как только понял, что остаюсь здесь жить, так тут же лег на ребристо-неровный диван, и все: и пугающий водоворот людей на вокзале, и перепуганно-отрешенные глаза пассажиров, сошедших в Москве, и эскалатор метро, и странный в нем «московский» воздух, и быстрое мелькание станций, и тихие, провинциальные, зеленые улицы Сокольников, и не очень приветливая хозяйка моего угла, и продавленный диван, пружины которого впились в мои молодые бока,— все это слилось в какой-то кружащий голову хоровод, и я уснул. Уснул уже в Москве.

Утром поехал посмотреть столицу и, как каждый приезжий, я первым делом захотел увидеть Красную площадь. Выехав со станции «Сокольники», рассудил, что станция «Красные ворота» и есть ближайшая от Красной площади. Выйдя и убедившись в неправомерности своего заключения, снова спустился в метро и, расспрашивая москвичей, поехал к Красной площади. Бродил я по Москве целый день без усталости, стараясь увидеть побольше, насладиться удивительным ощущением сбывшихся желаний. Я хотел быть в Москве и вот хожу по ее улицам. Ну разве это не чудо, не сказка наяву, не исполнение моей мечты?

Как потом я увидел, до исполнения мечты было так далеко и такой предстоял тернистый путь, что если бы знал про все предстоящие мне мытарства, то походил бы по Москве и поехал бы обратно в Омск. Но, к счастью, я этого не знал, был полон надежд, был счастлив одним ощущением того, что я в столице.

Надышавшись Москвой, найдя ее, насмотревшись, вернулся вечером не поздно, ибо хозяйка предупредила меня, что за поздние возвращения выгонит меня с дивана.

На следующий день отправился искать студию Дикого. Дело в том, что еще в Омске кто-то мне сказал, будто в Москве существует театральная студия, которой руководит Алексей Денисович Дикий.

А. Д. Дикий работал во время войны в Театре Вахтангова и был какое-то время вместе с театром в Омске. Этот огромного темперамента и необычайной проникновенности актер, крупнейший и своеобразный художник оставил глубокий след в советском искусстве. Я много слышал от наших актеров о его омском периоде.

Вообще в те два года пребывания в Омске Театр Вахтангова играл важнейшую роль в духовной жизни города. Долго еще после возвращения театра в Москву в Омске говорили о красочно-романтическом «Сирано де Бержераке» и об изумительном Сирано — Рубене Николаевиче Симонове, о постановщике этого спектакля — неистощимом фантазере Николае Павловиче Охлопкове, об очаро-

вательной и ни на кого не похожей Роксане — Цецилии Львовне Мансуровой. Вспоминали о дерзком Олеко Дундиче в огневом исполнении того же Р. Н. Симонова и о постановщике спектакля «Олеко Дундич» — противоречивом и в то же время железно последовательном в творчестве Алексея Денисовиче Диком, об исполнении им же в спектакле «Фронт» роли генерала Горлова. Роли, вошедшей в золотой фонд актерских достижений русского театра. Восторженно говорили о постановке «Фронта», этого, может быть, лучшего спектакля Рубена Николаевича Симонова. Вспоминали об удивительно красивом, находящемся в расцвете сил и имевшем бешеную славу, которая, кстати сказать, не испортила этого доброго и прекрасного человека, — об Андрее Львовиче Абрикосове, о редкой по правдивости и простоте актерских путей Елизавете Георгиевне Алексеевой и о многих других вахтанговцах. Букет актерских талантов был так прекрасен, богат такими неожиданными сочетаниями цветов и оттенков, что не мудрено было потом в рассказах чуточку и прибавить, чем-то особенно удивить доверчивых слушателей. Вероятно, вот так, упиваясь частыми воспоминаниями омских актеров о чудо-вахтанговцах, я и услышал и запомнил рассказ о студии Дикого.

Но в какое бы справочное бюро я ни обращался, я неизменно слышал, что такая студия у них не значится. Впоследствии узнал, что такая студия у А. Д. Дикого была, но была-то она до войны.

В конце концов я убедился, что студии Дикого нет. Но куда идти? Поскольку последнее справочное бюро на моем пути оказалось неподалеку от Малого театра, я направился туда, нашел Театральное училище имени М. С. Щепкина, узнал, что документы еще принимают, подал их и стал готовиться к первому туру экзаменов.

Я был, конечно, удивительно наивный юноша. Отправиться в Москву с надеждой поступить в театральное училище и ничего не узнать о нем — это было сверхнаивностью. Правда, уезжал я, как уже говорил, тайно и не мог подробно расспрашивать об этом в театре. Ну а где я мог еще узнать о студиях и училищах?

Итак, сдав документы, я начал усиленно готовиться. Читать я решил свою студийную работу «Двадцать шесть и одна». Так как работать на квартире я не мог, то отправлялся в глубину Сокольников, где не было людей, и, сидя под какой-нибудь березой, готовился к экзаменам. Много часов провел я в гостеприимных лесах Сокольников. Приходил я туда и окрыленный надеждой и подавленный неопределенностью своего положения. Прятался там от жутковатого одиночества в многолюдном городе.

Знакомых у меня в первые недели не было никого, человек я зажатый, стеснительный. Мама часто говорила обо мне:

«Нашел — молчит, потерял — молчит». Это шло от застенчивости, от внутренней скованности. Я не мог вот так вот вдруг заговорить с кем-то незнакомым и ходил по Москве, произнося только самые необходимые слова: «Пожалуйста, один билет», «Сколько стоит суп?» и т. п. Когда денег не стало совсем и суп покупать было не на что, я молчал уже целыми днями. Моя суровая хозяйка, работавшая на шоколадной фабрике, подкармливала меня в такие дни шоколадным ломом — это крошки, маленькие кусочки шоколада, которые она приносила домой. Вот так, питаясь шоколадом и целыми днями ни с кем не разговаривая, с утра я уходил в глубину сокольнических лесов и читал, читал там рассказ «Двадцать шесть и одна» и басню, но какую — сейчас что-то никак не могу вспомнить.

Наконец наступил день первого тура. Я вышел на маленькую сцену училища и начал читать рассказ. Вскоре меня прервали и попросили прочесть басню. Басню прослушали всю. «Спасибо», — сказали мне из темного зала, и я вышел в коридор. На следующий день с бьющимся сердцем я подошел к доске объявлений и с радостью прочел свою фамилию среди допущенных ко второму туру. С еще большим воодушевлением принялся я повторять и рассказ и басню. В этот день я ходил среди берез, полный надежд и веры в себя. Прочел и на втором туре то же самое, но на следующее утро, прибежав в училище, я уже не увидел себя в списках. К третьему туру меня не допустили. Все кончено. Что делать? Шел дождь, теплый августовский дождь, и под этим теплым дождем шел я, не зная куда, шел, понимая, что что-то нужно делать, но что — я не знал.

Наконец рассудил, что если я пойду к Вере Николаевне Пашенной, которая набирала курс, и все ей расскажу — и о студии в Омске и о том, что я не просто не принят в Щепкинское училище, но еще буду выгнан из Омской студии, то она меня поймет. Целый день я ходил вокруг ее дома, так и не решившись зайти. Наверное, я правильно поступил. Где-то в глубине души, несмотря на отчаянность своего положения (так мне тогда казалось), я понимал всю наивность обращения к Пашенной. Есть в человеческих взаимоотношениях, вернее, в человеческих столкновениях такая минута, когда ты, и понимая боль, горе стоящего перед тобой человека и сочувствуя ему, не можешь помочь никак, ничем. Много раз я встречался в жизни с такой злой минутой, и бывал я в эту минуту и с одной и с другой стороны: и ждал помощи и не дождался, и на мою помощь надеялись, а я не мог ее оказать. Нет, не то чтобы не хотел, а не мог в силу разных причин и обстоятельств. У французов есть пословица: «Лучше полезная ложь, чем бесполезная правда». Наверное, в каких-то обстоятельствах в «полезной лжи» может заключаться человечность.

Но вот в беспощадную минуту лучше правда. Она бьет больно, но она не оставляет бесполезной надежды. Так вот, вероятно, я правильно колебался, трусил и не пошел к Пашенной. Наверняка она отказала бы и была бы права.

Но куда идти?

Узнав, что есть городское театральное училище, я отправился, вернее, судорожно туда побежал. Резонно спросить меня, почему я не стал разыскивать вахтанговцев, о которых так много говорили в Омске, о которых складывали сказки? Да вот в том-то и дело, что сказки я слушал, а о том, что у них есть свое училище, узнал только в Москве, и только потому, что, получив отрицательный ответ после прослушивания в городском училище и выйдя на улицы Москвы, потеряв окончательно надежду, встретился нос к носу с еще одним сбежавшим омским студийцем — Славой Карпанем.

Когда я рассказал ему о своих злоключениях, он потащил меня в Театральное училище имени Б. В. Щукина, где он уже прошел на второй тур. В августовский теплый день я пришел на улицу Вахтангова, не подозревая, что эта улица станет моей судьбой, моей дорогой в Театр Вахтангова, дорогой в творческую жизнь. Эта коротенькая улица в полтора квартала, где от училища до актерского подъезда театра буквально две минуты хода, для многих и многих поколений щукинцев и для всех вахтанговцев является и улицей молодости, и улицей зрелости, и улицей последних шагов в жизни. В суматохе и спешке, пробегая ее ежедневно, ты не думаешь о том, что значит она для тебя, но однажды вечером после спектакля, когда уже не надо спешить, ты пройдешь ее тихо, и оглянешься кругом, и увидишь те же дома, те же, только выросшие деревья, и вспомнишь все годы, что ты ходил по ней, и поймешь, что дома те же, и деревья те же, а ты уже не тот мальчик, что пришел сюда впервые, ты изменился, ты стал другим.

А может быть, только так кажется? А на самом деле ты просто постарел, но по-прежнему ждешь завтрашнего дня в надежде, что он принесет с собой что-то неожиданно-радостное, необычное и обязательно доброе. И хотя ты и знаешь на собственном горьком опыте, что завтрашние дни чаще приносят сложности, проблемы, трудно решаемые задачи, а иногда горе и несчастье, ты все же ждешь этого дня и надеешься на его доброту и сказочную неожиданность.

Вот так я ждал тогда, в 1946 году, в августе месяце, того дня, когда меня обещали прослушать сразу на втором туре. Вероятно, сыграло роль в моей судьбе доброе, гостеприимное отношение к вахтанговцам омичей, приотивших и обогревших их театр в своем городе. И, наверное, помня это сибирское радушие, мне, омичу, сибиряку, и разрешили сдавать на втором туре.

Это было вечером. Мы, сдававшие в этот день, сидели в садике перед училищем и ждали своей очереди. Вокруг было много ребят в военной форме — это был первый послевоенный набор. И бывшие фронтовики и только что вставшие из-за школьных парт волновались одинаково. Кто-то из ждущих своего часа сказал:

— И Симонов пришел!

— Где?

— А вот подходит к училищу.

Появился элегантный, высоко держащий седую голову, легко и красиво идущий человек. В руке у него была трость (почему Рубен Николаевич был в тот вечер с тростью, я не знаю, потом никогда ее у него не видел). Он прошел наверх, в так называемый гимнастический зал, где принимали экзамен, а вскоре вызвали меня. Читал я все тот же рассказ «Двадцать шесть и одна» и басню.

Прием в театральное художественное училище — дело необычайно трудное и загадочное. На экзаменах в технических вузах тоже трудно сразу разглядеть талант будущего инженера, конструктора, но есть или нет знания — видно сразу. И тут ошибок быть не может. Знает абитуриент, скажем, математику или нет — преподаватель определяет сразу. Сможет он справиться с курсом института или он школой не подготовлен — тоже видно.

Другое дело театральное училище. Выучить монолог, рассказ, басню, стихотворение может каждый. А вот как разглядеть, есть ли талант у стоящего перед тобой, бледнеющего или краснеющего от волнения человека, который читает рассказ Чехова или басню Крылова? Есть у него темперамент, заразительность, обаяние, душевность?

Причем молодость и свежесть часто прикрывают многие недостатки. А естественное на экзаменах волнение передается и слушающим.

Конечно, есть приметы и темперамента, и обаяния, и заразительности. Но как часто обманывают эти приметы! При самом большом опыте педагоги ошибаются. И нередко так ничего и не могут дождаться от обещавшего много и удивляются неожиданно расцветающему из скромнейшей былинки цветку. Ни один самый опытный педагог не может с определенностью сказать: «Этот вырастет в актера».

Может быть, нет другой такой профессии, столь от многого зависящей. И если быть абсолютно откровенным, то кроме таланта (без него не может вырасти актер при самых благоприятных условиях) необходимо то счастливое стечение обстоятельств, при которых именно этот человек вдруг расцветает. Это никак не значит, что нужно ждать своего часа и своих обстоятельств. Нет! Ничего само собой не приходит. Ежедневная, бесконечная, до

последней капли сил работа. Работа над собой, работа, не знающая перерыва, работа как единственная, не изменяющая тебе жизненная поддержка, работа над ролями, над голосом, над темой, работа, работа и работа — вот удел актера.

И при всем том нужен еще целый ряд счастливых условий. Что это значит?

Это и театр, в котором (и только в нем!) может развиваться этот актер. В другом театре он же не вырос бы так, как, скажем, в данном коллективе. Я, конечно, не говорю о сложившихся мастерах, которые иногда переходят из театра в театр, оставаясь такой же творческой индивидуальностью, заявляющей о себе всегда и везде. Речь идет о начинающем актере, который только встает на ноги.

Это и режиссер, его руководство, его помощь. Такое сочетание его индивидуальности и индивидуальности актера, которое рождает творческий союз, подлинную внутреннюю близость, понимание друг друга.

Это и особенности таланта актера и особенности и требования сегодняшнего репертуара.

И если они совпадают, то тогда актер нужен театру. Ну а если нет? Если далеки они друг от друга? Известно, что творчески счастлив художник только тогда, когда он в силах понять и отразить время, в которое живет. Каждая эпоха рождает своих певцов. И велика трагедия художника, если ему не дано выразить те мысли, те чувства, которые интересны, нужны Людям сегодня.

Я не берусь судить о гениях, перегоняющих свое время. Гений живет по каким-то особым законам. Не будем подходить к нему с обычными человеческими мерками. Давайте подумаем о себе, о своих проблемах. Так вот, я перечислил только три «это», а их гораздо больше. Да! И человеческие отношения и законы сложнейшего коллектива, каким является любой театр.

Все эти и десятки других обстоятельств, которые нельзя предупредить, и не позволяют говорить с полной уверенностью о будущем актере. Особенно на приемных экзаменах, где каждый стоящий перед комиссией человек — загадка. И человеческая и творческая. Тем более сложная, что это стоит человек, который пришел сюда с мечтой, надеждой, может быть, и с глубоко скрытым талантом, который надо разглядеть, не испугать, дать ему возможность раскрыться.

Вот так и я стоял в тот вечер перед уставшими экзаменаторами, стоял с бьющимся сердцем, с пересохшим горлом и с последней надеждой.

Почему уж, мне не понять, но на этот раз судьба мне улыбнулась широко и ласково. Меня зачислили студентом Театрального

училища имени Б. В. Шукина при Государственном театре имени Евг. Вахтангова. Слава Карпань тоже был принят. В тот вечер вернулся я в свой угол в Сокольники и пролежал всю ночь на ребристом диване, думая о предстоящих занятиях, о долгой четырехлетней учебе, о том, как я буду старательно учиться, и, что греха таить, победительно вспоминал своих омских товарищей, представляя себе, как они удивятся, узнав, что я поступил в московский театральный вуз. Впереди было все ясно, понятно, интересно, увлекательно, заманчиво и доступно.

Я, боясь скрипеть пружинами, ворочался с боку на бок и не мог заснуть, воспаленный мечтами и жадой поскорей начать работать. Что там впереди ждет? Что?..

Шукинское училище

И наконец наступило 1 сентября. Я пришел в училище и увидел в сборе весь наш курс. Он был многолюдный, ребят в нем было значительно больше, чем девушек. Этим первым мирным большим курсом как бы стремились уравновесить ту диспропорцию военного времени, когда ребят училось очень мало. Курсы тогда были преимущественно женскими. И вот набрали курс — сорок с лишним студентов.

Естественно, одному руководителю с таким числом не управиться, и было решено нас разбить на две группы. Одной группой стала руководить Елизавета Георгиевна Алексеева, а другой — Леонид Моисеевич Шихматов и Вера Константиновна Львова. Я попал в группу к Шихматову и Львовой. И началась учеба в Москве. Началась новая страница моей жизни.

Сейчас, оглядываясь назад, я вижу свои ошибки, свои промахи, свое непонимание. Многое я теперь вижу. И вижу, что это было так недавно и так давно. Время... Оно не подчиняется нам. Оно летит день за днем, неделя за неделей, год за годом. И чем ты становишься старше, тем быстрее этот поезд мчится. Иногда голова кружится от его скорости.

Вот начинается год... Он весь еще впереди, длинный, долгий! Но ты не успеваешь оглянуться, как пора встречать новый год. Где-то я прочел, что если перемножить 364 дня на средний возраст человека — на 70 лет, то получается что-то около 25,5 тысячи дней. Много это? Или мало? Надо учесть, что каждые сутки мы спим шесть-восемь часов. Забудем прекрасное детство, когда мы мир познавали играя, и взглянем этим тысячам дней жизни в глаза. Чем наполнить каждый день, как его прожить?

И нужно не забывать, что, прожитый впустую, в безделье и никчемности, день никогда больше не повторится, не вернется,

и взамен его другого дня никто не отдаст. Арифметика точна и бесстрашна. Но жизнь-то человеческая не бесстрашна и чаще, гораздо чаще не точна. И нет человека, который бы не ошибался, не шел неверным путем, не возвращался на правильный путь, не начинал все сначала.

Это понимаешь, становясь старше, становясь если не умнее, то осмотрительнее. Но начинаешь понимать и то, как много дней, по юности, было пустых и, значит, напрасно прожитых. Все чаще задумываешься над тем, чем заполнить оставшиеся тебе тысячи дней. Как сделать так, чтобы и они не были прожиты напрасно. Нет, наверное, рецептов, подходящих для всех. И не может быть. Люди слишком различны.

Но, ища смысл жизни, путаясь во всяких «проклятых» вопросах, теряя надежду понять этот сложный мир, я однажды прочел поразившие меня слова. Написал их мудрец, который всю жизнь посвятил поискам правды в искусстве и в жизни,— Константин Сергеевич Станиславский. В записке к актрисе Художественного театра Тихомировой он писал:

«Долго жил. Много видел. Был богат. Потом обеднел. Видел свет. Имел хорошую семью, детей. Жизнь раскидала всех по миру. Искал славы. Нашел. Видел почести. Был молод. Состарился. Скоро надо умирать. Теперь спросите меня: в чем счастье на земле? В познании. В искусстве и в работе в постигновении его. Познавая искусство в себе, познаешь природу, жизнь мира, смысл жизни, познаешь душу — талант! Выше этого счастья нет».

Наверное, нет. Но считать и подсчитывать ты начинаешь позднее, а в начале пути ты безмерно богат, у тебя все впереди. И я, начиная учиться в Москве, не думал и не гадал, а хотел только все узнать, все понять, все постичь, насколько хватало моих сил и разумения.

С первых же дней стало очевидно, что моя учеба в Омске мне будет мешать, и не потому, что там плохо учили. Нет! А потому, что я ничего еще толком не приобрел, но уже потерял простодушие и свежесть восприятия. А на первых порах от нас требовали только одного — веры в предлагаемые обстоятельства, где мы должны были действовать от своего «я». Этюды простые, жизненные, психологически нетрудные, и ты, Ульянов, Иванов, Петров, действуешь, живешь в этих обстоятельствах, ничего не плюсуя, ничего не выдумывая. Вот именно ты, а не кто-то другой! А я начал что-то играть, изображать. (Я ведь уже играл на сцене! У меня же опыт!) И этот тощий, половинчатый опыт держал меня как пуглы.

А Леонид Моисеевич и особенно Вера Константиновна были придирчивы и не давали нам спуска из-за наших наигрышей,

наших плюсов. Каждый день, стараясь освободиться, расковаться, памятуя, что мышечная и внутренняя свобода — первая заповедь актера, я делал один этюд за другим, все более и более зажимаясь и потея.

А тут еще обнаружил у себя сибирский говорок, который мне необходимо было исправить. Сейчас кажется это далеким и неважным. А может быть, и нет. Конечно, по сравнению с проблемами, которые возникают, когда работаешь, скажем, над Антониом Шекспира или Митенькой Карамазовым, это кажется малым, не таким уж существенным. Но ведь все начинается с малого. И спортсмен и актер начинают с малого. И, не овладев первым, пусть незаметным навыком, не прыгнет спортсмен и не сыграет актер. От накопления этих навыков рождается или не рождается впоследствии художник.

К сожалению, все чаще стали появляться молодые актеры, которые искренне верят, что, как только они доберутся до большой роли, то развернутся во весь размах своего таланта и своих не известных никому, доселе скрытых сил. И либо начинают надрываться, либо с великим для себя удивлением не могут поднять эту тяжесть.

— Да чепуха же это, ей-ей! Вот сейчас! Еще раз!

А колени дрожат. А руки дрожат. И пот градом, но удивления и восхищения, на которые так рассчитывали эти непризнанные Мочаловы, они не видят. И часто опускаются у них руки, мрачно смотрят они на мир, разуверяются в своих силах. А может быть, зря? Может быть, при настойчивой работе и накоплении жизненных наблюдений, опыта жизненного, опыта актерского, с приобретением мастерства и с познанием секретов профессии и удастся поднять эту роль? Да, может быть, так высоко поднять, как еще никому не удавалось! Но нужно время. В век телевидения и кино, бывает, увидишь чудо. Но это случается чаще всего, так сказать, одновременно. Блеснет как метеор и исчезнет.

Сейчас экраны кино и телевидения похожи на августовское небо: вспыхивают одна за другой звездочки, прочерчивают за один миг небосклон и пропадают в черном бездонном небе. А вот еще одна, а вон еще...

Хорошо это? Прекрасно. Прекрасно, что есть широкие, во многом еще нехоженые дороги, особенно телевидение. Беда только, что в этом деле много спешливости, зудливого нетерпения, толчеи, и главная беда — манит такая близкая и такая доступная, такая, как кажется, легко достижимая победа. И вот в этой часто действительно легкой доступности, возможности, враз перепрыгнув все ступеньки, взлететь на вершину и кроется опасность снижения критериев. Оказывается, и не надо годами идти к мастерству, опыту,



В. К. Львова



Л. М. Шихматов



Группа студентов 2-го курса Театрального училища имени Б. В. Щукина.
1947 год

человеческой глубине! Вот вам молодой, только что закончивший институт актер, и уже такой успех, такая популярность, такая замечательная работа. Слов нет, могут быть, вернее, должны быть, взлеты совсем молодых художников. Это естественно. Это движение вперед. Это рождаются новые силы, которые по-своему видят мир, по-своему понимают его, по-своему хотят отразить его. Но действуют они, не сознавая того, что, несмотря на блистательное начало, актерский путь тернист и извилист, что надо приучать себя к бесконечному совершенствованию. Иначе этот головокружительный взлет может оказаться первым и последним.

Вот так и мы, подпрыгивая от нетерпения, начинали свой путь в училище.

Училище имени Б. В. Щукина, выпустившее за семьдесят лет множество актеров, среди которых немало имен, украсивших сцены и Москвы и периферии, замечательно прежде всего своими педагогами и своими умными традициями. О педагогах я скажу позже, а вот о традициях училища я попытаюсь рассказать сейчас. Извест-

но, что всякие традиции тогда хороши, когда они помогают, а не мешают жить; когда традиция несет в себе вековой опыт поколений, его мудрость, его разум; когда традиции являются как бы лоцманами в полном неожиданностей житейском море. Бывает, что традиции отстают от бурно несущегося века и начинают мешать, приходят в противоречие с нарождающимися новыми нормами. Правда, честно сказать, мы иногда очень легко отказываемся от некоторых добрых традиций и даже клеймим их, потому что они слишком обременяют нас, заставляют быть более сдержанными, рассудительными. Они нам мешают не потому, что они плохи, а потому, что они требуют нашего внимания, напряжения, усилия. А нам не хочется. Ведь проще сказать, что это плохо, вредно, и вся недолга.

Училище имени Б. В. Щукина теснейшим образом связано с Театром Вахтангова. Сначала-то была Третья студия МХТ, а потом из этой студии вырос Театр Вахтангова. Значит, училище старше театра. И вот это кровное родство и то, что все педагоги — вахтанговцы, вышедшие из стен этого же училища, естественно, привело к тому, что вахтанговское начало пропагандируется, культивируется и педагогами и студентами. Праздничность, театральность, любовь к форме, форме острой, прямой, но всегда внутренне оправданной, характерность, разнообразие жанров, смелость актерских работ — вот черты вахтанговцев. Забота учителей наших заключается в том, чтобы все это присущее Вахтанговскому театру воспитывалось бы естественно, исходя из природы актера. Это тонкий и сложный путь, по которому надо провести ученика. И вот на этом пути в Училище Щукина придерживаются одной мудрой традиции: в каждый семестр — показ самостоятельных работ. Студенты сами выбирают материал, какой хотят, сами режиссируют, сами играют. Эти плавания, во время которых не надо слушаться ничьих команд, удивительно укрепляют студента. Они заставляют мыслить, ни на кого не оглядываясь, смотреть на вещи своими глазами, вырабатывают актерские мускулы для будущей работы, то есть приучают к тому, без чего невозможна настоящая жизнь в театре. Сколько талантливых я видел, которые, не умея самостоятельно работать, вскоре отставали от менее способных, но умеющих и любящих трудиться. Особенно эта несамостоятельность сказывается на первых порах работы в театре, когда резко ощутима разница между теплой атмосферой училища и буйными, изменчивыми ветрами театра. И вот, зная это, в Училище имени Б. В. Щукина (может быть, это самая лучшая традиция) с первого курса позволяют студенту работать самостоятельно.

Иногда это похоже на первые шаги ребенка, иногда это смешное, а иногда и жалкое зрелище, но все равно это первые само-

стоятельные шаги по дороге. Первое движение вперед того, кто пока еще так неуклюже шагает к вершинам искусства. И придет он к ним, если придет, еще и потому, что так рано начал пробовать шагать. Рядом учителя, которые зорко следят за его движениями, и направляют его, и помогают ему, и, если надо, поддерживают.

Весь смысл этой традиции заключается именно в смелом бросании в холодную воду. Валерий Павлович Чкалов рассказывал, как в детстве дядя завозили его далеко от берега и бросали в Волгу: «Плыви, Волька». Конечно же, это был выдающийся летчик, человек огромного таланта. Он родился летчиком. Он призван был стать летчиком. Но не пропал даром и вот эти захлебывающиеся саженьки, которыми он, наверное, боясь и задыхаясь, мерил Волгу. Это были первые, пусть маленькие, но самостоятельные шаги к неизвестному, на первый взгляд недоступному.

Может быть, это самое важное в учебном процессе — научить самостоятельно мыслить. И, безусловно, это самое важное в актерском труде. Если нет личного, тобою нажитого человеческого багажа, нет самостоятельного взгляда на творчество и жизнь, тебе не поможет никакой режиссер. Он, конечно, спрячет твои недостатки, укажет дорогу, научит, как по ней ходить, обставит тебя подпорками, но тогда ты не художник, ты лицедей. Пусть даже талантливый. А самостоятельный актер — всегда художник. И если он встречается с глубоким и умным режиссером, он расцветает, как редкий цветок у хорошего садовода.

И вот, следуя этой традиции, мои соученики и товарищи. Юра Катин-Ярцев и Ваня Бобылев, решили поставить самостоятельно спектакль по роману В. Каверина «Два капитана». Они сделали инсценировку, и мы приступили к работе. Работали много, увлеченно, подчас ночами. Мы жили бок о бок с Саней Григорьевым, Катей, Николаем Ивановичем, Кораблевым, Ромашкой, и казалось, нет интереснее и ближе людей, чем герои чудесной, поэтичнейшей книги Вениамина Каверина.

Если бы была возможность вернуться и заглянуть в прошлое, то, вероятно всего, сейчас эта наша работа выглядела бы наивно-детской. Но как она дорога нам! Это был большой экзамен на самостоятельное мышление. Тогда это было для нас самым важным в жизни.

Кажется, Юрий Олеша сказал, что жизнь пишется сразу на белом, без черновиков. Вероятно, в том и заключается секрет движения вперед, чтобы каждое дело делать до конца, как самое главное и единственное. И вероятно, от того, насколько глубоко ты прожил день сегодняшний, настолько ты подготовил себя к завтрашнему. И, наверное, не стоит жить только будущим, которое все с собой принесет. К будущему надо готовиться сегодня. И наши

«Два капитана», сыгранные нами тогда с такой самоотдачей, с таким ощущением важности для нас этого спектакля, укрепили всех его участников и для будущей дороги. А та дружба, и человеческая и творческая, что зародилась в процессе этой самостоятельной работы, крепла от года к году и осталась с нами по сей день. В самостоятельном походе идущие либо не сойдутся друг с другом, либо сдружатся навсегда. Совместные трудности или соединяют людей, или их разводят. Ведь говорится — «друг познается в беде», можно сказать — познается в труде. Ради чего он надрывается — ради общего или ради своего «я», своего тщеславия, большого куса, лучшего угла? Нюансы эти иногда незаметны, а за словами и вовсе не видны. Но в конце концов каждый проявится в коллективе: своими только интересами он живет или общими? И каких больше, теми и определяется жизнь данного содружества. Наша группа была, к великому счастью, богата людьми коллективными, артельными, как раньше говорили.

Назову некоторых из них. Юра Катин-Ярцев, этот совестливый, полный участия к людям человек, который много чужих горестей вбирал в свое сердце. Он был старше многих из нас, всю войну прослужил в железнодорожных войсках и постепенно стал как бы центром душевности и правды нашего курса. К нему мы шли с вопросами, недоумениями, сложностями, спорами, обращались за советом. Много я впоследствии видел людей, которые живут в самом центре коллектива и определяют собою его стиль и дух, но почти всегда эти лидеры знают себе цену, осознают свою значимость и вес. Но я нигде не видел такой незаметности, естественности, полнейшего пренебрежения к факту своего лидерства. Просто на нашем курсе был умный и добрый человек, который хотел помочь другим в меру своих сил и возможностей. Он это делал предельно просто и естественно.

Может быть, его терпимость была слишком большой, умение понять проступок другого слишком широким. Может быть! Но у него были неисчерпаемая сердечность, доброжелательство, которые часто действовали на нас сильнее, чем самый яростный разнос иных непреклонных. И вот прошло уже много времени с тех незабываемых студенческих лет, а Юра все такой же. И вокруг него люди, люди.

Он неутомимый и прекрасный педагог в Театральном училище имени Б. В. Щукина, он режиссер многих, многих чтецов, он актер Театра на Малой Бронной, часто снимается в кино, он сумасшедший собиратель книг — и тем не менее не так уж все складно получилось в его творческой жизни. Но везде этот скромнейший человек отдает себя без остатка, без расчета, подчас мало что получая взамен, с удивительной, бесценной независимостью.

А рядом, как сжатый кулак, предельно собранный, сосредоточенно-неразговорчивый, внимательно вглядывающийся в жизнь Ваня Бобылев. Он все хочет понять сам и примерить к себе любое дело: по силам ли оно ему? С рабочей неторопливостью и основательностью, но неуклонно он поднимается все выше и выше, чтобы увидеть и понять больше. Сейчас он главный режиссер Пермского театра. Это большая, а может быть, и высшая точка, какой может достигнуть художник. Я, к большому сожалению, не был в Перми и не видел спектаклей Ивана Тимофеевича, но ясно себе представляю, как он сосредоточенно и истово идет по этому сложному, требующему ума и такта, воли и понимания, таланта и жизненного опыта пути художественного руководителя театра. А это самый сложный, легкоранимый, всегда бурлящий, всегда раздираемый противоречиями, переполненный трудноразрешимыми вопросами организм.

И четыре года жил со мной рядом деликатнейший, неунывающий и верный товарищ Сергей Евлахишвили. Никогда не жалующийся человек, всегда готовый прийти на помощь, всегда готовый бросить все свои дела и заняться тобой, твоими горестями, твоими ошибками. От удивительной деликатности, от нежелания огорчать другого своими проблемами и бедами, наверное, идет у Сережи эта всегда неизменная фраза: «Все хорошо». И от мужества же, конечно. Потому что мы подчас стараемся облегчить себя, выложив свои неприятности другим. Но не всегда же это честно и правильно — взваливать на другого свой груз.

Может быть, нужно мужественно нести свою тяжесть, а не кричать всем и каждому о своих болячках. Есть же глубоко личные душевные проблемы, которые надо самому и только самому решать. Желание получить совет — это одно, а плач — это несколько иное.

Вилли Венгер — с широко открытыми глазами, с открытым сердцем (он буквально впитывал в себя секреты актерства, шумно и горько переживал каждый неудавшийся этюд, бурно радовался удачно исполненному отрывку). Он стал талантливым актером и вот уже тридцать с лишним лет работает в Иркутске.

И сейчас, когда уже прожита немалая жизнь, каждый из нас многое испытал, пережил, понял, оценил, ощущение товарищеской, дружественной поддержки, которое, родившись в начале пути, родившись на совместной работе, сохранилось. И это, пожалуй, самое ценное в человеческой жизни — знать, что ты не один, знать, что у тебя есть друзья, есть руки, которые поддержат, плечи, на которые можно опереться.

Вот уже много лет идем мы по трудной творческой дороге вместе с Евгением Симоновым, моим товарищем по искусству.

Вместе радуясь победам, грустя по случаю неудач и провалов, споря друг с другом, доходя иной раз до полного расхождения в оценках, но ясно сознавая, что дороже, чем наш дом — Театр Вахтангова, для нас ничего нет. А начинали мы творческую жизнь в училище отчаянной попыткой решить одну из сложнейших художественных задач, которая еще не была, наверное, по-настоящему решена и крупнейшими актерами драматической сцены. Мы захотели ни много ни мало самостоятельно поставить «Бориса Годунова».

Однажды ко мне подошел Женя, отозвал в раздевалку и, спрятавшись за пальтишками и куртками, долго говорил мне о том, как он видит спектакль, какое это будет содружество разных курсов, как он представляет Бориса и почему предлагает мне сыграть эту роль. С гулко бьющимся сердцем, уже думая о том, как мы будем работать, я слушал его рассказ о будущем спектакле.

И мы начали работать. Работали самозабвенно, яростно.

Часто глубокой ночью, уже не имея возможности добраться до общежития, я оставался ночевать у Симоновых, где мы в кабинете Рубена Николаевича репетировали. Во время одной из репетиций, надрываясь и стараясь разбудить свой темперамент, я сломал его письменный стол.

Мы ездили в Загорск, в Троице-Сергиеву лавру, ходили между соборами этого редкостного по красоте ансамбля, слушали службу, стояли среди молящихся, стараясь проникнуться духом времени Бориса Годунова. Как потом выяснилось, наши усилия не нашли ожидаемого нами отклика. Спектакль не вышел, не получился, да и не мог, вероятно, получиться. Слишком уж это непосильная ноша для еще слабых студенческих плеч. Но чудные наши захлебы Пушкиным, стариной, поэзией, совместная работа спаянных одной мечтой людей, дерзание не боящейся молодости были теми первыми шагами, которые, как теперь понимаешь, были несказанно важны. Не удачами или провалами, а своим движением вперед, своей самостоятельностью дорог нам тот ранний опыт. Но это понятно сейчас, а тогда мы горько переживали провал.

Мы показали спектакль Борису Евгеньевичу Захаве, нашему ректору, и, усталые, притихшие после страшного нервного напряжения, сели в зале и стали ждать суда. «Как вы хотите работать — по искусству или по ремеслу?» — начал он свою беседу. Мы молчали, не понимая, к чему этот вопрос. «По ремеслу, — продолжил он, — вы еще не научились, и это прекрасно, а по искусству вы еще не доросли, что вполне естественно». И строго, без снисхождения он разобрал нашу работу, и разобрал, как говорят, по косточкам. Он не стал нас хвалить за смелость. Он не восхитился упорством, с которым мы работали над «Борисом Годуновым». Он как-то

углубленно-спокойно говорил о высотах театрального искусства, о высших трудностях, о бесконечном совершенствовании актерского и режиссерского мастерства, о годах трудного пути и редких минутах побед и удач, о беспощадности профессии актера, об ответственности режиссера.

Он хотел нас вооружить горьким, но необходимым знанием, хотел предупредить, что путь нас ждет нелегкий. Это был разговор честный, бескомпромиссный и какой-то товарищеский. Ведь он тоже шел этим путем. И хотя у него за плечами огромный опыт и глубокие знания, все равно дорога дальше была непонятной, неясной. Может быть, отсюда и шли углубленность, доброжелательство, с которым он говорил с нами, его искренность. «Дальше ведь пойдем вместе. Готовы вы вынести все?» — так, возможно, думал Борис Евгеньевич, разговаривая, а вернее, вместе с нами размышляя о театре.

Тогда нам было больно и обидно. Но он поступил правильно. Суровая и жестокая требовательность была нам нужнее, чем снисходительное похлопывание по плечу. Крепчают от таких закалок, а не от оранжерейно-мягкого и теплого, а иногда и душного воздуха. Искусство — жестокое занятие, оно требует не только жертв, но и мужества, и терпения, и выдержки. Без умения мужественно переносить провал, без терпеливого ожидания результата работы, без выдержки, которая спасает тебя от того, чтобы послать все к черту, без веры в свои силы — нельзя быть актером. К сожалению, подчас, не желая обидеть, боясь ссоры, не ввязываясь в спор, мы находим уклончивые ответы, стараемся наговорить сладких слов, делаем вид, что получили огромное удовольствие. А актеры так жадны даже к маленькой поддержке, похвале, и не потому, что они только этого и жаждут, а потому, что в любую роль вложено столько души и сердца, что, естественно, хочется услышать отклик на сердечный посыл. Но путает эта снисходительность и постепенно, незаметно снижает критерий. И вот все хуже спектакли, и вот все слабее играет актер, уверенный в своей непогрешимости и неотразимости, а мы все боимся сказать правду и облекаем свои мысли в удобнейшие формулировки, и все довольны, кроме зрителей, которым скучно смотреть на самовлюбленных лицедеев и на набившие оскомину, затертые до штампа приемы маститого режиссера.

И, должно быть, не зря Борис Евгеньевич Захава так жестоко не принял нашу работу, нацеливая нас на борьбу и совершенствование.

Вероятно, охлаждая нас, он хотел, чтобы мы поняли, что такие высоты, как «Борис Годунов», слабыми силами не покоряются.

Это было безжалостно, что нас не погладили по головке, но мудро. Мы ушли после этого разбора нашей работы огорченные, но не сломленные. И это был урок, который я по сей день помню и очень ценю. В искусстве ничего легко и сразу не дается.

Путь один — работа, работа и работа.

И мы продолжали работать.

Вернуться к «Борису Годунову» мы уже не смогли — много мы отдали ему и, отрезвев, поняли, что сейчас нам его не поднять. С годами, приобретя и опыт и мастерство, Евгений Рубенович стал осмотрительнее и вот уже сколько лет ходит вокруг «Бориса Годунова», все не решаясь рискнуть. И понятна эта осторожность и неугасающее желание. Слишком сложна и притягательна эта задача.

А тогда, погрузив о неудаче и по молодости быстро придя в себя, мы начали репетировать «Бархатную шляпку» — веселый русский водевиль. В этой кажущейся непоследовательности нет ничего удивительного. Вахтанговская школа стремится воспитывать учеников так, чтобы они могли играть и драматические роли и комические. Так сказать, от трагедии до водевиля. Эта нацеленность также проявляется в лучших актерских работах. Вот, скажем, Юрий Яковлев. Сегодня он играет Антона Павловича Чехова, а завтра — Панталоне. И у других наших актеров есть эта удивительная легкость, с которой они переходят от драматических ролей к юмору и комедии. Это одна из отличительнейших особенностей вахтанговской школы, она ставит это во главу угла, хотя нельзя, конечно, сказать, чтобы актеры в других театрах не владели искусством перевоплощения. Великий Щукин, лучший вахтанговец, играл трагическую роль Егора Булычова и Тарталью! И когда нам приходится бывать на гастролях в других странах, то везде, абсолютно везде отмечают эту нашу особенность.

Вот и мы с азартом и наслаждением репетировали водевиль. Выдумывая, пробуя, веселясь. Несколько раз на репетиции был Рубен Николаевич. Мы репетировали у Симоновых дома. Тогда не хватало места в училище, и частенько мы занимались у педагогов дома, где нас иногда и подкармливали. Годы учебы были тяжелыми, послевоенными. Страна залечивала раны. Были еще карточки, молодой волчий аппетит не давал покоя. Педагоги всячески нас поддерживали, помогали нам.

Система обучения в театральном училище строится так, чтобы ученик по мере возможности мог поработать со всеми педагогами. И хотя они все вахтанговцы, но ведь каждый — индивидуальность, личность, которая своим человеческим «я» влияет, воздействуя на ученика, обогащает его. Педагоги в это время были в училище, за редким исключением, интереснейшие и глубокие.

Это широко образованный, прекрасно знающий историю советского театра не по книгам, а по активному в ней участию, по собственным наблюдениям преподаватель русской литературы Павел Иванович Новицкий. Его глубокие и серьезные лекции о Маяковском, Есенине, его рассказы о Николае Хмелеве, Николае Баталове, о Щукине (книга П. И. Новицкого о Борисе Щукине до сих пор является одним из лучших и глубочайших исследований творчества великого советского актера) производили на нас огромное впечатление. Уже работая, мы продолжали бывать у него дома. И сколько мы услышали тогда о первых годах советского театра, об актерах, о поэтах!

А своеобразнейший педагог Александр Сергеевич Поль, который был строгим, даже жестоким учителем. Он иногда, позволял себе вольность — принимать экзамены на пути от Школы-студии Художественного театра до Вахтанговского училища. Некоторые хитроумные студенты, рассчитывавшие на меньшее внимание Александра Сергеевича во время этого перехода, жестоко поплатились. Он был непреклонен и бдителен. И подчас прямо на улице студент получал свой «незачет» и в училище шел только для того, чтобы зафиксировать эту неприятность в зачетной книжке. Но, как человек неожиданный, он любил ответы студентов оригинальные и живые. Один из нас, пересказывая ему содержание «Гамлета», которого он нетвердо знал, придумал такой образ: вся литература — широкая, бескрайняя степь, а «Гамлет» — гора среди этой степи. Александру Сергеевичу образ этот так понравился, что он поставил хорошую отметку и не стал спрашивать дальше.

Борис Николаевич Смолин, преподаватель истории русского и западного искусства, — милейший человек и увлекательный рассказчик. Он завораживал лекциями о живописи и скульптуре, о памятниках архитектуры, о поразительных талантах зодчих, о неистребимом желании людей украшать землю.

Самобытнейшим педагогом был Владимир Иванович Москвин — младший сын великого Ивана Михайловича Москвина, одного из основателей Художественного театра. Федор и Владимир стали актерами Вахтанговского театра. Федора я не знал — он погиб в 1941 году на фронте, а Владимира Ивановича я застал в расцвете педагогического таланта. Это был стеснительный и добрый человек с львиным обликом. Он обладал поразительной педагогической интуицией. Владимир Иванович не любил теоретических общих разговоров. А уж если студент начинал теоретизировать, он снисходительно, но терпеливо, не обидно выслушивал этот поток слов, а потом поднимался из-за стола, куря неизменную папиросу, и минуту молча оглядывался, как бы ища чего-то, затем подзывал к себе студента и просил его выполнить ту или иную мизансцену или

сыграть тот или иной кусок роли. При этом он не всегда объяснял, как это сделать, а ждал, чтобы студент сам понял мотивы поведения героя. Его привычное тягучее «ну-у?» не подгоняло, а заставляло быть активным, действенным, думающим. А если все-таки студент не мог решить поставленной задачи, Владимир Иванович с непередаваемым темпераментом, какой-то веселой яростью проигрывал сцену сам. Говорили, что он был многообещающим актером и играл Незнамова, но его творческая жизнь в театре не сложилась в силу разных обстоятельств, и весь свой незаурядный талант Владимир Иванович направил на педагогическую деятельность. Вероятно, это дело и было его призванием.

Он обладал уникальнейшим педагогическим умением — открывать в студенте его силы, его дыхание. Это редкий дар. Большинство театральных педагогов в конце концов заставляют копировать себя, свою манеру, свои привычки. Это может быть интересным, но едва ли обогащает. Ученик поет как бы чужим голосом. И, едва оставшись один, не имея образца для имитации, теряется и замолкает.

Владимир Иванович, не навязывая своей актерской манеры, старался раскатать темперамент студента, а если это не помогало, он начинал режиссерский показ. О, это было по-москвински щедро, безоглядно: он совсем не жалел при этом ни сил своих, ни голоса.

Показывая мне, как прячутся казаки от пуль (когда он ставил спектакль по «Казакам» Л. Н. Толстого, где я репетировал Лукашку), этот плотный медлительный человек вдруг начинал с неистовством, с несдерживаемой яростью бросаться на пыльные тряпки, изображавшие траву. Не щадя себя, не опасаясь быть смешным, он показывал, как надо играть сцену обстрела. Вероятно, вот эта безоглядность заставляла и нас не жалеть силенок, не ждать, когда нам покажут, как играть, а стремиться самим понять образ, самим найти дорогу: ощупать ее своими ногами, проложить свою тропу, пусть прерывающуюся, пусть кривую. И, как мне кажется, в этом и был большой дар Москвина.

Москвинские отрывки на экзаменационных просмотрах всегда можно было узнать. Но не потому, что они были похожи один на другой, а потому, что почти в любом студенте, работающем с Владимиром Ивановичем, открывалось что-то живое, удивляющее новизной и неожиданностью. Мы его обожали и все без исключения стремились репетировать с ним. Он и сам работал без усталости, без отдыха, с утра до вечера. То в одной, то в другой комнате слышен был его хриплый голос, то умоляющий, то пугающий, то весело что-то рассказывающий, то рычащий и накаленный — Москвин работал.

Кто хоть раз встретился с большим талантом этого добрейшего и скромнейшего человека, никогда не забудет москвинских уроков, после которых каждый из нас выходил в жизнь более сильным и крепким, верящим в свои силы, более мускулистым. Добрую и славную память оставил о себе этот одареннейший человек.

Я уже говорил, что моими творческими руководителями в училище были Леонид Моисеевич Шихматов и Вера Константиновна Львова.

Леонид Моисеевич любил говорить: «Горопись медленно». И он действительно был невозмутимо нетороплив и упрямо, терпеливо отстаивал свои позиции. Казалось, ничто не может вывести его из себя. Позже, когда мы вместе работали с Леонидом Моисеевичем в Театре Вахтангова, я узнал, что его внешняя невозмутимость, непоколебимость служила как бы щитом легкоранимому сердцу. Можно без конца говорить о беспощадности актерской профессии, можно объяснить любую ситуацию и любой человеческий характер, но и самые длинные разговоры не утолят ни жажды работы, ни мечты о «своей» роли, не остановят быстро летящие годы и не сохранят уходящие силы, неубывающее желание играть, играть, играть... Жить на сцене, а не рядом, следя голодными, неутоленными глазами за таким манящим пиром творчества. Страшная, беспощадная профессия... Вот от этой муки, которую он терпел так часто, Леонид Моисеевич и закрывался своей невозмутимостью.

Огромное значение имеет не только умение твоего педагога, но и то душевное влияние, которое он на тебя оказывает. Так вот, всегдашняя ровная, участливая заинтересованность Леонида Моисеевича в каждом из нас приглаживала наши взъерошенные перышки. Когда мы натыкались на острые углы жизни и начинали терять почву под ногами, Леонид Моисеевич приходил на помощь. И не то чтобы он говорил какие-то особенно мудрые слова. Нет. Просто своим спокойно-философским отношением к действительности он помогал нам обрести и душевное равновесие и веру в справедливость. В работе он был терпелив и так же упрямо непоколебим. Можно по пальцам перечесть случаи, когда он повышал на нас голос. И то это, вероятно, был педагогический маневр.

А рядом с ним работала нетерпеливая, резкая, часто повторяющая обидные слова: «Зачем вы пошли в актеры! Зачем?»— или нетерпеливо подгоняющая долго говорящего студента своим протяжным «ну-у?» Вера Константиновна Львова, наш второй руководитель курса, учениками которой за ее долгую педагогическую работу побывало великое множество актеров.

В течение четырех лет мы были учениками замечательно и безошибочно чувствующавшей правду, умевшей заразить этой правдой

Елизаветы Георгиевны Алексеевой. Мы занимались у Анны Алексеевны Орочко — актрисы мощного трагического дара и вдохновенного педагога. Мы слушали глубокие и интересные лекции Бориса Евгеньевича Захавы — нашего ректора, бессменного руководителя училища.

О тех, у кого я учился

Жизнь не может остановиться. Незаменимых людей нет. На место каждого ушедшего встает другой. Но он не только заменяет, он меняет многое, а зачастую и все. Жизнь идет дальше, но она уже другая. Хуже или лучше, это иной вопрос. Незаменимых людей нет, но нет и повторяемых. И чем крупнее личность, чем своеобразней человек, тем эта всем известная истина очевиднее. Заменить человека на должности можно, заменить личность нельзя. При Борисе Евгеньевиче Захаве Театральное училище имени Щукина жило одной жизнью. После того как его не стало, оно стоит на том же месте, но живет уже иначе, это уже другое училище, хотя называется оно так же, как и раньше.

Чем же был Б. Е. Захава для многих поколений студентов?

Непререкаемым авторитетом? Да! Художником, за плечами которого была большая творческая жизнь? Да, конечно. Руководителем, который отдавал все силы, весь свой опыт, весь огромный жизненный и творческий багаж этому тонкому, утомительному делу — воспитанию будущих актеров? Ну, безусловно! Один из самых верных учеников самого Вахтангова, он донес до студентов всю влюбленность в своего великого учителя, всю непоколебимую веру в него, всю опаленность неистовостью и работоспособностью этого реформатора театра! И это было самым большим счастьем Бориса Евгеньевича, оно согревало его постоянно, делало его таким влюбленным в театр, в искусство, во всю эту прекрасную, мучительную и ни на что не меняемую жизнь художника.

Давно известно, что чем крупнее личность учителя, чем более недосягаема его творческая вершина, тем значительнее, глубже его ученики, тем лучше защищены они как профессионалы.

Наши учителя несут в себе вот уже многие годы свет своего учителя. Он, этот свет, не угасает до конца их дней. И, уходя, они уносят его с собою. Их уже почти не осталось, непосредственных учеников Е. Б. Вахтангова. Мое поколение живет уже отраженным светом. Мы луны. Так вот и Борис Евгеньевич как бы нес в руках этот свет и хотел, чтобы студенты почувствовали его тепло, его жар. И для нас это было огромным и священным. Но еще одно чудеснейшее свойство Бориса Евгеньевича делало его, человека таких непререкаемых суждений, такого не-

досягаемого, такого мудрого и так высоко стоящего, очень близким, понятным, живым и доступным.

При всей своей начитанности, глубоких знаниях, при всей своей многоопытности Борис Евгеньевич был поразительно, прямо-таки по-детски наивен и зачастую удивлялся и радовался малейшей искорке истинного, талантливого и настоящего. В таких случаях его голубые глаза начинали светиться счастьем, он улыбался, удовлетворенно откидывался на спинку стула, даже победительно, как-то по-наполеоновски скрещивал на груди руки. Получается! На сцене — талант, быть может! На сцене — искусство! На сцене то чудо, ради которого и живешь! Да как же не радоваться, не быть счастливым!

А так как он был педагог, горько знающий, что ох как трудно вырастить первый росточек, то и был таким чутко внимательным к малейшему верному звуку, к тончайшему дуновению попутного ветра.

В этом была вся суть Захавы, все его своеобразие — глубокое исследование творчества, многолетние теоретические изыскания, которые опирались на серьезнейшие знания законов театра, и это детски-радостное, детски-счастливое отношение к, казалось бы, малому и далеко еще не совершенному.

Кто-кто, а Захава знал, чего стоят студенту первые, пусть робкие, но первые находки правды. И тогда Борис Евгеньевич не скупился на громкие слова, не боялся перехвалить, не боялся испортить студента преждевременно высокой оценкой.

Но вот брови скорбно поднялись, что-то смыло улыбку с лица, глаза стали льдисто поблескивать. Значит, или на сцене началось нечто такое, что не имело отношения к искусству, или студент был уж слишком беспомощен. Борис Евгеньевич мучился, нетерпеливо ждал, не проглянет ли хоть лучик настоящего, и если не дожидался, то тяжело вздыхал и как-то виновато оглядывался на своих товарищей. «Что-то мы проглядели, не помогли, не смогли. Обидно!» — как бы говорил этот взгляд. Иногда его брови лохмато и сурово сдвигались, и слышалось резкое: «Закройте занавес». Значит, на сцене была пошлость, было бесстыдство, которые Борис Евгеньевич не терпел и беспощадно изгонял.

Он воспитал, по существу, все поколения актеров-вахтанговцев. А сколько учеников Захавы разъехались по стране!

Завидное богатство — ученики. Те, что несут частицу жизни учителя. Я, к примеру, несу в своей жизни уроки и Владимира Ивановича Москвина, и Михаила Михайловича Илловойского, и Евгения Павловича Просветова. Пусть я не всегда это сознаю, пусть не

всегда помню, но, начиная искать корни того или иного поступка, всегда вижу у истоков этих людей, которые научили меня ходить по сцене, справляться с руками, ногами, уметь думать на сцене.

Да и все, что я умею, я приобрел своим трудом, стоя на ногах, на которые меня поставили мои учителя. Мысль очень не новая, но ведь у каждого человека своя мать и свой отец, как и свои учителя, которые для него, именно для этого человека сделали это великое дело — научили ремеслу.

Были у нас и еще замечательные учителя — актеры тех театров, в которые мы ходили смотреть спектакли.

С мерой беспощадной юности мы судили актеров, нам не понравившихся. И сейчас самые строгие, самые безжалостные ценители — студенты театральных училищ.

Беспощадность суждения — не глупость молодости, а вера в свои силы. В молодости все кажется достижимым — это известно. В том числе и возможность сыграть роли так, что весь мир ахнет. Без такой веры, без маршальского жезла в ранце многие бы не пошли по этой трудной дороге. А впереди мерцают «короленьковские огоньки», и человек, видя их, идет изнемогая, спотыкаясь, проклиная дорогу, но все же идет. Некоторые доходят, а многим это так и не удастся. Огоньки все удаляются, удаляются, и ты к ним идешь, идешь и уже теряешь веру и силу, и тебя уже обгоняют. А они горят вдали, а ты, опять преодолевая все трудности, идешь.

Это великая милость природы к людям — надежда! Человек верит и надеется и тем жив. Когда человек теряет веру и надежду, он умирает или духовно, или физически.

А в молодости все кажется достижимым. И с точки зрения этого могущества молодые подчас резки в оценках явлений и хода жизни. Так всегда было, так и будет.

С юношеской безудержностью мы и влюблялись в знаменитых актеров и подражали им — старались разговаривать их голосами, имитировали их интонации, манеру говорить, ходить. Часто в общезнании кто-нибудь, вскочив на кровать, декламировал «под» Астангова, Мордвинова, Качалова, Тарханова.

На двадцатипятилетие Театра Вахтангова был поставлен в общем средний спектакль по пьесе Соловьева «Дорога победы». Там играл главную роль Михаил Астангов. Пьеса была в стихах, выпренняя, ходульная. Но как играл Астангов! Для нас это было откровением. И часто вечерами мы, сидя вокруг «буржуйки», которая стояла в нашей комнате, копировали Михаила Федоровича, зная назубок все его монологи, все его позы и интонации, все его ударения. Едва ли такое слепое подражание нам могло принести пользу, если бы не та влюбленность в Астангова, не то прекло-

нение перед этим художником, не то понимание актерской высоты, к которой, подражая ему, мы хотели идти.

К величайшему сожалению, в последние годы Михаил Федорович играл мало или не те роли, которые давали бы ему возможность раскрываться по-настоящему. Сколько несыгранных ролей, сколько несвершившихся открытий, сколько возможных потрясающих образов уносят с собой такие актеры! Так было, так будет. И в этом еще одна жестокость театра. И не надо никого винить, хотя и можно найти виновных. И иной раз, мечтая всю жизнь о какой-то роли, актер получает ее слишком поздно. Так было с Гамлетом. Это глубокая, серьезнейшая работа Михаила Федоровича. Но если бы она осуществлялась лет на пятнадцать-двадцать раньше... Астангов тяготел к ролям трагическим, философским, с широким охватом человеческих страстей. Я не видел его Ромео, его Гая, но я видел Маттиаса Клаузена, Гамлета. И я был вместе с Михаилом Федоровичем в начале работы над Ричардом III.

Сцена с леди Анной стала для нас, студентов (а он играл ее в концертах много лет), недосягаемой звездой, эталоном, потрясением.

Наверное, Ричард III был глубокой мечтой Астангова, которой он был верен много лет. И вот, наконец, решили ставить «Ричарда III» в Театре имени Вахтангова. Я был свидетелем начала работы, ибо Михаил Федорович предложил мне стать вторым исполнителем главной роли и его помощником по режиссуре. И началась тщательнейшая подготовительная работа. Были прочтены все переводы. Предполагалось ввести в спектакль музыку средневековья. Искались варианты финала. И наконец, состоялась первая читка по ролям. Первая и последняя. Вскоре Михаил Федорович заболел и страшно неожиданно умер. И унес с собою Астангов свою давнюю, так и не осуществленную мечту — роль Ричарда III.

Да, прекрасен, прекрасен мир театра, но он подчас бывает несправедлив и жесток к своим вернейшим слугам. Искусство — это огонь, который горит, освещает, обжигает, тлеет, коптит... Чем бесстрашнее, преданнее, талантливее жрецы искусства, поддерживающие огонь, тем он ярче. И всегда около этого огня греются, протягивая к нему жадные и холодные руки, те, кто не хотел бы гореть (да и нечему в них гореть!), а погреться охота. Вот и тянутся они к огню, загораживая его так, что иногда его почти и не видно. Но вот опять вспыхнул огонь — это загорелось где-то сердце славного жреца искусства.

Вот эти-то огни и грели нас, тянули к себе, зажигали в нас надежду, будоражили кровь, заставляли вновь и вновь тянуться к ним, чтобы согреть остывающую веру в свои силы.

Нет, прекрасен мир театра, прекрасен!



Е. Б. Вахтангов

Разве не огромной школой для нас был симоновский «Сирано де Бержерак»? Мы застали уже последние спектакли «Сирано», которые играл Рубен Николаевич. Но я помню этого поразительно романтического маленького человека с большим носом и с гордо поднятой головой. Я не видел все работы Рубена Николаевича, но из того, что мне пришлось посмотреть, вероятно, Сирано был самым ярким его созданием. Симонов обладал редчайшим даром романтического актера. Его Сирано завораживал, уводил зрителя в такие прекрасные миры возвышенных чувств, высоких помыслов, благородных характеров, что, очнувшись после спектакля, выходя на обычные улицы города и видя обычных людей, которые шли по своим делам, ты ощущал какую-то странную грусть от несовместимости той

сказки, где ты только что побывал, с «реализмом действительной жизни», как говорил Митенька Карамазов.

Р. Н. Симонов был, как мне кажется, поэтичнейшим сказочником. Он не столько анализировал жизнь, сколько, окрашивая ее в свой, симоновский романтизм, приподнимая ее, воспевал, чуть любуясь своей песней. Это лишь одна сторона многогранного таланта Рубена Николаевича. Но, мне кажется, одна из сильнейших.

Знаменитая сцена у балкона, где Сирано говорит Роксане о своей любви. Ах, сколько было поэтического, волшебного в этом Сирано! К великому сожалению, искусство театрального актера умирает вместе с ним. Как сказала одна актриса: «Выступать на сцене — это все равно что писать на песке или воде». И сколько я ни буду восклицать о поэзии, романтизме, театральности, все равно я не в силах передать всего аромата этого театральнойшего спектакля. Но, закрыв глаза, я вижу маленькую, стройную, гибко-пластичную фигуру и явственно слышу чуть хриловатый голос Симонова:

«Мы брошены с тобой

На время в этот мир.

Давай же праздновать любви священный пир,

Пока в нас жизнь не отгорела!»



Р. Н. Симонов



М.Ф. Астангов



Б.Е.Захава

Поверьте, это было прекрасно!

Это было прекрасно и неповторимо, как неповторимо все истинно художественное. В этой неповторимости, своеобразии, индивидуализации и кроется, вероятно, один из секретов искусства, его притягательность, его неотразимость. В своеобразии и неповторимости открывается для зрителя целый еще неизвестный ему мир. И это-то интересно, и это-то тянет к себе. Искусство — это же и обязательно открытие для зрителя. Конечно, оно должно открывать такое новое, которое хотел бы увидеть зритель, слушатель. В том-то вся и сложность и парадоксальность искусства, что это новое должно быть необходимо сегодня зрителям. Сегодня! А завтра уже нужно нечто другое.

И вот угадать, понять это желаемое, отвечающее на сегодняшние вопросы, и есть та заветная цель, над которой и бьются мастера сцены, экрана, художники, композиторы.

Вот, скажем, что определяет успех или неуспех массовой песни? Почему одну сразу же подхватывают и она звучит и день и ночь, а другая не находит такого отзвука? Что происходит? Теоретически ясно — та песня, которую все поют, отвечает сегодняшним настроениям, моде, времени. Но вот как понять — что сегодня звучит, а что нет?

Гениальный Евгений Вахтангов выбрал сказку Гоцци для спектакля открывающейся студии.

Тысяча девятьсот двадцать второй год. Только что закончилась гражданская война, еще голод, еще разруха, еще трудно жить. Причем здесь какая-то наивная сказка про упрямыцу принцессу и красавца принца? До этого ли в тот тяжелый период? Но в том-то и прозорливость и поразительное чутье Евгения Богратионовича, что он выбрал эту сказку и поставил буйный по озорству и иронии спектакль, отвечавший главному — мажорному ощущению победителей, которые строят свой новый мир. Притом заразительная театральность, изящество формы, совсем не назидательная нота в выражении этого мажора и привлекли людей на знаменитейший спектакль «Принцесса Турандот». И он остался в памяти у тысяч и тысяч зрителей как театральный праздник приобщения к искусству, к прекрасному. Но какой великой надо обладать интуицией, чтобы понять, что же нужно именно сегодня.

Интуиция — одна из главнейших, а может быть, и самая главная черта таланта. Конечно, художник должен жить сегодняшним днем, болеть болями времени, держать руку на пульсе времени, уметь слушать время. Все это так! Но вот художник правильно размышляет и очень верно рассуждает и даже называет главные проблемы сегодняшнего дня, а в своих работах не угадывает главного, пульсирующего. Все атрибуты времени налицо, а зрители

равнодушны, работа далека от их сердец. И тогда все, даже правильные слова бесполезны, ибо они падают на холодную, неподготовленную почву и, конечно же, не дают всходов. Вроде бы посеяли, а все равно пусто в душе. И только знание жизни, знание сердечное, так сказать, кровное и интуитивность таланта угадывают ту единственно верную песню, которая помогает зрителю, слушателю понять мир и себя через эту песню. Искусство изменяет мир и улучшает людей, живущих в этом мире. Бетховен потрясает и тем очищает человека. Погрузившись в глаза Сикстинской мадонны, ты видишь безбрежный мир, столь сложно прекрасный, столь близко понятный и в то же время так поражающе далекий от тебя. Далекий, но манящий. И ты не можешь оторвать глаз.

А Достоевский с его яростным неистовством, с его поразительной беспощадностью, с его стремлением понять, что есть человек, что ему позволено, а чего не дозволено. Он встряхивает читателя до основания и оставляет его потрясенного и глядящего на окружающий мир уже другими глазами. Да, чудо искусства в том, что оно открывает новые, еще неведомые дали и горизонты.

Настоящий большой писатель — это человек, пронзивший нас, сказав то, что мы знали всегда, но не могли выразить. В этом случае искусство может нас поразить. Вернее, искусство тогда искусство, когда оно поражает, а не пересказывает давно известные истины и не жует мочало всем надоевших слов. Оно, искусство, должно поражать, удивлять, потрясать! Но как это трудно! Мало кому оно, это чудо, дается в руки. Мало кому! Избранным. И очень редко. Потому так и драгоценны эти минуты.

Прошло уже около тридцати лет, а я, как сейчас, вижу глаза Б. Г. Добронравова, когда он, играя в чеховском «Дяде Ване», входил с осенними цветами и видел Елену Андреевну в объятиях Астрова. Это был потрясающий дядя Ваня. Игра Бориса Георгиевича Добронравова в этой роли — мое сильнейшее театральное потрясение, одно из тех переживаний, которые, как мне кажется, люди запоминают на всю жизнь. Добронравов был одним из самых пронзительных русских актеров. И, наверное, у многих зрителей, видевших его дядю Ваню, мурашки бегали по спине от его голоса, какого-то странно звящего и будто обрывающегося, от его потрясающего крика: такая безысходная тоска, такое человеческое отчаяние звучали в нем.

Как передать атмосферу зала, настроение актера, наконец, чувство, которое владело мной в тот вечер? Как рассказать об электрическом токе, который проходил по залу, когда начинал говорить Добронравов? Как передать какие-то неповторимые интонации, незабываемое звучание его голоса? Пластинка с записями нескольких сцен в исполнении Добронравова, в том числе и сцены

из «Дяди Вани», и даже запись голоса и фиксация интонаций не передают в полной мере ни содрогание сердца, ни видимую, ясно видимую гибель души Войницкого. Ну как расскажешь об этом идущем откуда-то из самой глубины вопле: «Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский!»

Такие миги театра — как прекрасный сон, который потом не перескажешь. Какими словами поведать о том ознобе, который бил меня, студента театрального училища, сидящего на ступеньках галерки, в духоте и тесноте, когда я смотрел на этого красивого, какого-то очень дорогого мне человека, до боли сердечной дорогого, который так растерянно, так потрясенно, так оглушенно стоял с осенними цветами, увидев поцелуй Елены Андреевны и Астрова? Как передать, что хотелось кричать от боли за этого несчастного, ставшего за время спектакля близким тебе человека? Казалось, это не театральный персонаж, а ты сам замучен и истерзан идиотической жизнью в глуши, в бессмыслице чередования дней.

В игре Добронравова не помнятся эффекты и неожиданности, а просто пронзает тебя обнаженность души, которая на твоих глазах надрывается и погибает.

Один-единственный раз видел я на сцене этого необыкновенного актера, каких-нибудь три часа, которые, наверное, шел спектакль. Но какая удивительная сила кроется в таланте! Вот прошло уже много лет, много у меня было других впечатлений, видел я сотни спектаклей, сотни актеров, а ничто не заслонило этот вечер в Художественном театре, когда Добронравов, играя несчастного и трагического Войницкого, пробуждал у зрителей такое сострадание, такую щемящую жалость к напрасно прожитой жизни этого прекрасного человека, такую яростную ненависть к тому, что душило его. Конечно же, этот вечер, когда удавалось заглянуть в самую глубину человеческой души, не может забыться.

Эти редкие, как все драгоценное, минуты потрясений и есть то притягательное, самое главное, ради чего зритель ходит в театр и актеры работают как волю. Дойти до той, такой далекой вершины мало кому дано! Но именно ради этого занимается непрерывными поисками художник, именно такого чуда ждут на каждом спектакле зрители. И когда они встречаются с чудом искусства, то уходят счастливые.

Разве можно забыть, как замечательный грузинский актер Акакий Акакиевич Хорава в роли Отелло слушал поющую за сценой Дездемону. Громадный, могучий воин был заморожен незатейливой песенкой любимой. И когда Яго обращался к нему, он с такой беспомощностью разводил руками и такая была извиняющаяся улыбка на его лице (дескать, извини меня, но, когда я ее слышу, я уже никого и ничего не слышу), что это говорило о его любви к

Дездемоне гораздо больше слов. Это было в самое сердце. И ты уже не мог отвести глаз от этого гиганта, который с таким трагическим воплем валился, подточенный человеческой злобой и вспыхнувшей все пожирающей, все уничтожающей ревностью.

Учеба

И вот в редких потрясениях и частых разочарованиях, в радостях маленьких побед и переживаниях горьких неудач, в открытиях неизвестных дорожек и в топтании в безвыходных тупиках летели незаметно годы учебы. И каких только ролей не играл я в желании понять, чего я стою и стою ли вообще чего-нибудь.

И беспомощный, натуженный Ричард III, который, конечно же, не мог убедить в своей любви даже самую наивную леди Анну. Ричард III, который вызывал не ужас, а улыбку своей рязеностью. И смешной Петруччио в «Укрощении строптивой», которого злыеязыкие товарищи называли Петрушки. И неудачный Федя Протасов, и много еще всяких безуспешных попыток.

В конечном счете, разумеется, они были нужными и даже необходимыми. Они, эти бесконечные работы, и решают актерскую судьбу. Без работы актер никогда не будет актером. Только она делает его творчески мускулистым, духовно обогащенным. Но в том-то и жестокость, беспощадность нашей профессии, что работ, которые воспитывают, делают актера, не хватает. И не всегда виноваты главные режиссеры. Возьмите любую классическую пьесу, и вы увидите две-четыре хорошие роли. Две-четыре! Мало! Можно быть хорошим актером, играя и эпизоды. Можно. И есть такие актеры. Но если быть абсолютно честным, то в художника можно вырасти только на крупных ролях. И это правда нашей профессии. Студенческий период прекрасен еще и тем, что можно (и нужно) играть все, что под силу и даже выше сил, чтобы узнать свои возможности, свои границы. И особенно это поощряется в нашем. Щукинском училище.

И мы пробовали, разбивая носы, надсаживая голоса и приобретая мускулы.

Пролетели четыре таких коротких года, и мы подошли к выпускным экзаменам, к самому сложному, самому трудно решаемому вопросу — где работать? В какой театр возьмут? Москва или провинция? Где, кому показываться? С чем показываться? И тысячи вопросов обступают спокойного до того студента. Да оно и понятно. Ведь четыре года учебы — это только подготовка к жизни. А жизнь впереди. Жизнь! Как она сложится? И сложится ли? Кто пойдет с тобой по этому пути? Кто тебя будет направлять при первых робких шагах?



После спектакля В.Соловьева «Великий государь».
«Дорогим моим боярам на добрую память от царя.
Н. Черкасов. 1 /VII -49 г.»

Великое счастье встретить своего режиссера, с которым находишь общие творческие и человеческие взгляды, с которым счастлив решать любые творческие проблемы и задачи, от общения с которым ты растешь и познаешь мир театра, мир искусства. Таким режиссером для меня был Рубен Николаевич 'Симонов. И горе горькое, когда вы чужие друг другу люди. Когда вы по-разному видите мир, по-разному воспринимаете театр, по-разному видите его задачи, не сходитесь в оценке явлений искусства. Но он-то главный режиссер, а тебе остается либо уходить в другой театр, либо тщетно надеяться на то, что ты дождешься своего звездного часа. А он не всегда и не ко всем приходит.

Актёр зависит и от того, сложились ли у него человеческие связи в труппе. И не менее важно то, какой дух в данном театре — товарищеский или обывательский, ремесленный.

Если в труппе есть одаренные, ищущие актеры, если их поиск увлекает за собой и других, если есть дух творческого соревнования в коллективе, то и ты — частица этого человеческого содружества и живешь общими интересами, поисками, все новыми и новыми находками. И значит, ты вместе с товарищами совершенствуешься. Если в этом коллективе высокий критерий оценки и своих и чужих работ, то, значит, нет места успокоенности, нет почивания на лаврах, зазнайства, переоценки своих сил, неприятия других театров. Значит, жив дух творчества, значит, и ты творчески живешь, пусть нелегко, пусть подчас мучительно, но не тратишь себя на грязь и склоки, на мелочи и прозябание, на ремесленничество и обывательщину.

Но если это коллектив, где развит дух соперничества между группировками, где нет творческих авторитетов, где идет поголовное захваливание, с одной стороны, и жестокое критиканство — с другой, где ремесленничество выдается за открытия, а сентиментальность за глубину чувств, где актеры стараются во что бы то ни стало понравиться публике и убеждены, что для этого все средства хороши (а тут уж до вкуса ли), где раздуты самолюбия и властвует дух премьерства, где любят не искусство в себе, а себя в искусстве, где за всей этой шелухой не остается ничего живого, то тогда театр начинает терять и смысл своего назначения, и притягательность, и профессиональное мастерство. В этом случае, как сказал умнейший и остроумнейший человек — Николай Павлович Акимов,— остается «последний секрет мастерства: сохранить в секрете, что мастерства уже нет». И, конечно же, в таком коллективе актер едва ли вырастает в мастера, особенно если он только что пришел из училища. Быстро-быстро втянет его в себя это болото. Нужно большое мужество, чтобы сопротивляться этому. Такое под силу уже сложившимся мастерам, а не тем, кто начинает. Труден первый шаг, а в таком коллективе подчас и невозможен.

Актер, его творческая жизнь складывается (или не складывается) еще и от того, родился ли он в свое время или нет. Отвечает ли его творческое и человеческое «я» требованиям сегодняшнего дня или нет. Вот такой, каков он есть — с его мироощущением, с его внешностью в конце концов, с тем человеческим идеалом, который он несет зрителям через свои роли,— отвечает ли он вкусам, интересам, потребностям сегодняшнего дня или нет. Естественно, я говорю об этом, подразумевая наличие таланта. Вот, скажем, увлекает нас один из тончайших актеров нашего времени — Иннокентий Смоктуновский. Едва ли возможен был такой актер в тридцатые годы, и не потому, что он лучше, а определяющие те годы актеры хуже, нет! Просто тогда нужен был другой актер, другой носитель определенного идеала.

Я говорю об этом потому, что без постижения своего времени актер не может полностью раскрыться. Но ведь ясно же как день, что это природный дар. Художник не определяет время, он его через свое творчество раскрывает. Понять время, ощутить его требования, услышать его пульс и через него понять наполненность жизни — наиглавнейшая забота и мука художника. Без этого нет и не может быть попадания в сердце зрителя. Без этого нет художника. Вот уметь понять время, уметь говорить на языке времени — это и означает родиться в свое время.

И от чего только не зависит актер и его творческая жизнь! Но пусть не поймут меня так, что актерская профессия основана только на зависимости. А когда он на сцене и тысяча зрителей, не отрываясь, молча, не шелохнувшись, смотрит и слушает его весь вечер — разве он не владыка театрального зала? Разве актер в лучших своих работах не владеет сердцами и умами зрителей? Но он должен пройти тысячу испытаний, чтобы завоевать это право — право на внимание и время людей. И естествен этот жестокий «дарвиновский» отбор. Он естествен теоретически, но очень болезнен практически, поскольку касается судеб и личностей. Но ведь зрителю безразлично, что переживает, какими слезами плачет за кулисами актер. Он жаждет открытий и потрясений, а это доступно не многим. И отсюда естественная (но очень болезненная) жестокость нашей профессии.

Все это мы уже знали и по своему училищному опыту, и по наблюдениям за педагогами и актерами, и по рассказам о театрах. Но при всем том мы, конечно же, не представляли многосложности ожидающей нас жизни. Глубину же и красоту труда актера, захватывающую силу театра мы по-настоящему поняли тоже потом, много лет спустя, наплакавшись и настрадавшись.

С замиранием сердца, с нетерпением, страхом, радостью и желанием отодвинуть этот, может быть, роковой день мы работали над выпускными спектаклями, готовили новые отрывки из пьес.

На мою долю достались две серьезные и, надо сказать, точно определяющие мое актерское лицо — так называемого социального героя — роли: Нил в «Мещанах» М. Горького и Makeев в пьесе К. Симонова «Чужая тень» — образ бескомпромиссного, железно мыслящего, точно все знающего человека. Сюжет пьесы отражал тогдашние тенденции в искусстве и в жизни. Все стареет. Но, пожалуй, ничто не стареет так быстро, как пьесы, отражающие не процесс жизни, не ее глубины, а сегодняшнюю злобу дня, сиюминутность, которая уже завтра становится неинтересной и даже смешной.

«Мещан» ставил Л. М. Шихматов. Работа была для меня тяжелой. Пожалуй, Нил — одна из сложных ролей горьковского репер-

туара. Он сложен своей идеальностью, декларативностью, уж очень тенденциозно заявленной Алексеем Максимовичем Горьким. Это, конечно, не дискуссионный образ. Демонстративно противопоставленный мещанам, он и схематичен и в чем-то однолинеен. Так по крайней мере я его воспринимал. И по малому жизненному своему опыту старался вот эту декларацию и сыграть. И естественно — нажим, петушинные перья, фальшь. Я сам понимал ложность и натугу своего Нила, и чем больше я старался, тем хуже получалось. Товарищи меня обгоняли, находя и образ, и характерность, и человеческую индивидуальность своим героям, а я все говорил неестественным голосом и понимал, что роль не получается.

Составляя биографию Нила (а это один из элементов работы над образом), я среди прочих нафантазированных подробностей его жизни придумал и такое — Нил физически очень крепок. Про таких говорят: крепко сбит. И представил я себе, как он легко, играючи переплывает Волгу, получая от этого огромное наслаждение. И вот когда я увидел это, увидел очень подробно, как он саженьками плывет к тому еле видимому берегу, а кругом необъятная ширь, ласковое солнце и жаркий июльский день, как-то собрался он в моем мозгу. И надумал я, что вот так, как получает он удовольствие от плавания, так же обретает удовлетворение и от борьбы с тем, что ему не нравится.

И если он заявляет, что жить надо так, а не иначе, то это идет не столько от уже выработанной программы жизни, сколько от озорного желания вступить в единоборство с сильным. А старик Бессеменов сильный.

Много лет спустя на спектакле, поставленном одним из крупнейших режиссеров современности, Георгием Александровичем Товстоноговым, я увидел потрясающего Бессеменова — Евгения Лебедева. Это был трагический Бессеменов, который потерял связи и со временем и с детьми, и страшно ему и обидно, и не может он понять, почему его выталкивает жизнь, в чем он не прав. Ведь он всегда жил правильно. Ведь он все сделал для своих детей. В чем ошибка? И бьется он как муха, попавшая между двух стекол, не понимая, почему она не может вылететь через что-то невидимое, не пускающее ее. Страшный, трагический образ, сыгранный с пронзительной болью и недоумением. Противен этот старик и страшен, жалок он и несчастен. С такой многослойностью, с такой глубиной, таким сложножизненным, таким современно пронзающим зрителя сыграл его Евгений Лебедев, что остался он у меня в сердце как одна из тех ярких актерских работ, каких я могу насчитать немного. А тогда, в студенчестве, мы искали своих Бессеменовых, своих Нилов, своих Тетеревых. И мой Нил вот после такого ясного видения как-то стал постепенно становиться живым

человеком. Конечно, это был по-прежнему однолинейный, чересчур ясный и прямой образ, но я начал дышать на сцене, я начал ощущать себя Нилом.

Работа над образом? Ну как об этом расскажешь... Слишком это все индивидуально, текуче, неуловимо, не поддается формулировке. Наверное, на примере далекой студенческой работы я не рискну попробовать хоть что-то передать из этого сложного внутреннего процесса актерской жизни. Ну как объяснить, скажем, вот эту Волгу, саженьки, ощущение избытка силы? Можно, наверное, все это представить. Можно все это рассказать. Можно так рассказать, что слушатели сами все это увидят. Но как показать вот этот мостик, который перекидывается в моем внутреннем мире от нафантазированного частного (Волга, плавание) к ощущению целого (характера Нила)? И главное, это ведь сыграло только в данном случае. Следующие роли требовали своих ключей.

Вообще начало работы над ролью похоже на разобранный машину неизвестной тебе марки. Что к чему — неясно. Понимаешь только, что это автомобиль, трактор или велосипед. А какой он, ты не знаешь. И начинается интересный, подчас мучительный, редко радостный процесс собирания этой машины, подгонки одной части к другой. Нередко части не подходят друг к другу, исключают друг друга, не имеют никакого отношения к целому. И опять ты рассыпаешь все, начинаешь снова, и так с каждой ролью. В этом творческое начало нашей профессии — каждый раз с нуля и по-новому. Но вот рассказать, передать этот процесс необычайно трудно. И не потому, что он какой-то таинственно-мистический, куда посторонних пускать нельзя, просто надо быть тонким и чутким писателем, чтобы суметь показать все изгибы и переходы внутренней жизни актера во время работы над ролью.

К сожалению, насколько мне известно, подавляющее большинство актеров писательским даром не обладает. Отношусь к этому большинству и я. Но в меру своих сил все же пытаюсь рассказать об актерском мире, его проблемах, его радостях и горестях, его счастье и зависимости его взлетах и падениях, потому что я люблю этот мир, я им живу и рад был бы передать хоть малую частицу его тем, кто любит театр, любит актера и, главное, понимает, что это труд, а не праздник. На примере поздних работ, когда я уже что-то начал соображать, я, наверное, лучше смогу описать весь этот путь — от тетрадки, которую тебе дают во время первой читки пьесы, до выхода на сцену.

А пока, задышав несколько свободнее, я начал играть Нила. Пожалуй, это громковато сказано — начал играть. Было три-четыре спектакля, и все. Такова уж грустная специфика выпускных спектаклей. Год-полтора работы, затем играют несколько раз, после

выпуска разъезжаются по театрам, и остаются одни программки и фотографии.

Сейчас работают по-другому: в училище стараются делать спектакли на третьем курсе, с тем чтобы студийцы могли поиграть год.

В театре есть такие спектакли, которые называются «для пап, для мам». Обычно это следующий после сдачи художественному совету, который впервые показывают публике. Публика, приглашенная театром и актерами, среди которой большинство родственников и знакомых, и называется «папы, мамы».

Надо сказать, это зритель довольно трудный, многоопытный. Все-то он, этот зритель, видел, всех-то он актеров и все спектакли этого (и не только этого) театра знает наперечет. Он придирчив, как болельщик футбола. У каждого есть свой любимец, и он на дух не принимает другого, даже если тот хорошо играет: все равно этот зритель найдет, за что зацепиться, за что раскритиковать актера.

В театре «папы и мамы» уже привыкли видеть своих на сцене, а вот в училище это все впервой. И для будущих актеров впервой выходить на сцену, и для родителей впервой видеть своих девочек и мальчиков артистами. Сколько, наверное, и радостных и горьких минут переживают они, глядя на своих детей. Это естественное родительское чувство, и ничего в этом нет необычного. Но необычно многолюдье, ярко освещенная сцена, и твой сын или твоя дочь в чужом костюме. Непривычна их манера поведения, они похожи на себя и не похожи, и они и вроде не они. А кругом люди, которые смотрят на такую близкую и такую далекую сцену, на которой смеется, плачет, переживает, мучается, радуется твой самый родной человек. Наверное, это нелегкое испытание.

Вот на таких-то выпускных спектаклях мы познакомились с папами и мамами своих друзей. Моей мамы и отца не было на этих экзаменах, они жили далеко в Сибири. Но потом, когда они приезжали ко мне в Москву и я их приводил на все спектакли с моим участием, я очень волновался и старался играть собраннее, лучше, чтобы порадовать родителей. С присущей сибирякам сдержанностью они всегда отвечали на мой вопрос: «Как вам спектакль?»— «Да ничего! Ничего».

Но мамы и папы уже ничего не решали в нашей дальнейшей актерской судьбе, как бы мы им ни нравились и как бы мы их ни радовали. А решали режиссеры, которые приходили смотреть спектакли, и Министерство культуры, которое направляло туда, где нужны были актеры. И решали руководство Театра имени Евгения Вахтангова и его художественный совет, кого в этом году пригласить в труппу.

В Театр Вахтангова обычно приглашают одного, максимум двух

молодых актеров, и для них подчас решается вся их дальнейшая судьба. И человеческая и актерская.

И вот в 1950 году, в год окончания училища нашим курсом, руководство Театра Вахтангова решило взять четырех актеров; чем это мотивировалось, мне не известно, но так было решено. И по рекомендации училища и по согласию с этой рекомендацией были приглашены Вадим Русланов, ныне известный солист Московской государственной филармонии, Николай Тимофеев, который сейчас работает в Театре Вахтангова и является одним из ведущих актеров, Михаил Дадько, правдивейший актер с удивительной органикой поведения на сцене и с не очень легкой творческой судьбой. И я.

Можете представить нашу радость и боязнь поверить в это счастье. Но это была счастливая правда. И в сентябре месяце 1950 года Р. Н. Симонов на сборе труппы по случаю открытия очередного сезона представил каждого из нас и нам вручили маленькие букетики цветов — такова традиция театра. На нас глядели с любопытством и желанием понять, что мы из себя представляем.

И с тех пор каждый раз, когда представляют очередного молодого актера, смотрю я на него с интересом, любопытством и желанием предугадать творческую судьбу этого человека, смущенно держащего маленький букетик — первые свои театральные цветы. А потом начинают отстукивать годы, и ты видишь, как растет этот актер, как набирается сил и мастерства, как от роли к роли он совершенствуется, становится тоньше и глубже, как приобретает свое творческое «я».

Или, что бывает, к сожалению, чаще, этот актер начинает с подражания, что подчас естественно, но годы идут, а он так и остался во власти теперь уже своих приемов и штампов и костенеет, и ты уже не ждешь от него неожиданностей и наперед знаешь, как он будет играть очередную роль, и ему нечего сказать зрителям, и он превращается в холодного сапожника.

Или, что уж совсем грустно и жалко, приходит очень интересно работавший в училище студент, о нем много говорили, и он действительно выделялся во время учебы своей индивидуальностью. Но вот он перешагнул порог театра и... растерялся. Здесь уже таких тепличных условий нет, каждое слово не объясняют, каждый жест не подсказывают, ждут самостоятельной работы, самостоятельного решения, а их нет. В училище студент не научился главному качеству актера — самостоятельности мышления. И не поспекает этот бедный обласканный и изнеженный в училище талант за театральным ритмом, конфузится, зажимается, теряется и... проваливает первую, всегда важную, а потом и

вторую роль. А на третью режиссер уже не хочет брать, не хочет вестись с таким нерасторопным. И вот иногда такой зажатый актер и остается годы ненужным и нераскрытым.

Конечно, когда режиссер рисует в своем воображении спектакль, он представляет себе лучших исполнителей, которые смогут выполнить его замысел.

И ему не всегда хочется тратить силы, время на актера, который не точно подходит на ту или иную роль. И это жестокая правда театра. Это еще один из признаков сложности и беспощадности актерской профессии.

Конечно же, умный и дальновидный руководитель будет ради будущего работать и терпеливо ждать, будет закрывать глаза на провалы актера, на его неумение, будет вновь и вновь пытаться раскрыть его дарование, радоваться, когда начнет вырисовываться его почерк, его творческая личность. Это кропотливая, многолетняя работа, где главное зависит от индивидуальности и таланта актера. Один быстро приобретает уверенность и начинает шагать твердо. Другой долго себя обретает. Вообще в искусстве все предельно индивидуализировано и не похоже на предыдущий раз. А актерская личность — это такой хитрый и сложный организм, что и воспитания требует индивидуального. И не потому, что актеры народ капризный и какой-то отличительный и особенный. Нет! Люди как люди. Надо сказать, усталые часто люди. Но ведь в зрительном зале сидит тысяча человек. Разных. По возрасту. По жизненному опыту. По воспитанию. По занятиям. Так какой же надо иметь внутренний мир, тонкость чувств, бесстрашие мышления, широту взгляда, чтобы смочь выходить перед этой тысячей и говорить им о том, что тебе кажется важным и нужным сегодня!

И вот это право выйти к зрителям воспитывает дальновидный руководитель в еще нетвердо ступающем молодом актере. И большое счастье такому юнцу встретить своего учителя, своего наставника, который поверит в его силы. Как поверил когда-то Г. А. Товстоногов, наверное, в нынешних первоклассных мастеров, замечательных, разнообразнейших актеров Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького.

И как поверил, к нашему великому счастью, в нас, нынешних актеров, Рубен Николаевич Симонов.

И наш виртуозный Н. О. Гриценко, и редкого актерского дара и обаяния Ю. В. Яковлев, и одна из трепетнейших, талантливых актрис современного театра Ю. К. Борисова, и изумительной работоспособности и знания актерской профессии Л. А. Пашкова, и другие наши актеры — все они были выведены на извилистую дорожку маленькой, но крепкой рукой Р. Н. Симонова. Это им, тогда молодым и неопытным, он доверял роли, поддерживал, ободрял,

хвалил, ругал, помогал — воспитывал. И не боялся ответственности, не боялся провалов. И когда нам пришла пора, говоря спортивным языком, бежать на длинные дистанции, многие из прошедших такую школу выдержали. Теперь приобрело большее значение в нашем театре еще одно поколение — Ирина Купченко, Евгений Карельских, Александр Филиппенко, Михаил Васьков, Сергей Маковецкий, Владимир Иванов, Наталья Молева. Надо сказать, что сегодня молодые актеры находятся в прекрасном положении. Это не брюзжание «опытного» человека, а объективная истина.

Безусловно, и сейчас перед молодежью встают тысячи проблем и сложностей. И сейчас трудно пробить свою тропинку, свой путь. Все так. Иначе и не может, наверное, быть. Я говорю о том, что тогда, в пятидесятые годы, наряду с известными актерскими проблемами стоял и очень ясный, но так трудно решаемый вопрос: как занять молодежь в репертуаре? Поколение, которое мы должны были сменить, отличалось необыкновенной дееспособностью, играло много, успешно, и зачастую актерам моего тогдашнего возраста просто не находилось места на сцене. Но Р. Н. Симонов смело решал проблему, давая нам играть, невзирая на нашу неопытность, так как знал превосходно: только играя, мы сможем вырасти.

И вот этим смелым выдвижением молодежи он сослужил театру добрую службу, мудрую службу. Его роль в судьбах многих актеров огромна. В том числе и в моей.

Еще не был закончен четвертый курс, когда однажды меня вызвали в театр. Чудовищно волнуясь, я пришел, дождался конца репетиции, и меня пригласили к Симонову. Он был очень внимателен ко мне, но во время разговора изучающе глядел на меня, видимо, стараясь понять, стою ли я такого шага, на который он собирался пойти.

В театре в это время шел спектакль «Крепость на Волге». Пьеса, рассказывающая об астраханском периоде жизни Сергея Мироновича Кирова, была схематичной, неглубокой. Но роль С. М. Кирова тем не менее оставалась огромной и ответственной, требовала немалой физической нагрузки, учитывая и энергичный, и напористый, и оптимистичный характер Сергея Мироновича. С. М. Кирова играл замечательный актер Михаил Степанович Державин. И вот он стал довольно часто прихварывать. Вероятно, в силу этого обстоятельства, а может быть, желая лучше узнать мои возможности, надумал Р. Н. Симонов попробовать меня в этой роли, прежде чем решить окончательно вопрос о моем приеме в труппу театра.

Недолгий разговор закончился обращенной ко мне любезной просьбой Рубена Николаевича подготовить с кем-нибудь из товарищей отрывок из пьесы с тем, чтобы показать этот отрывок на сцене театра.

Конечно же, этот показ должен был решить судьбу не столько роли С. М. Кирова, сколько мою актерскую судьбу.

Вернувшись, окрыленный и испуганный такой большой для меня задачей, я рассказал моему близкому другу — Юре Катину-Ярцеву — о разговоре. Мы выбрали отрывок из пьесы и начали репетировать: долго, тщательно, подробно, старательно, я по понятным причинам, а Юра из доброго желания помочь мне. Не помню уж, сколько мы репетировали этот маленький кусочек, но наконец наступил день, когда надо было показывать художественному совету театра и Рубену Николаевичу Симонову, что мы набатали.

Я не забуду этот день никогда, и потому, что он решил мою дальнейшую жизнь, и потому, что пережил тогда буквально панический страх. До этого я выходил на сцену Театра Вахтангова в качестве звонаря. В двадцатипятилетний юбилей театра шла пьеса «Дорога победы», и вот там был момент, когда раздавался мощный колокольный звон. Нас с Николаем Тимофеевым пригласили звонить в эти колокола и еще изображать гигантский взрыв. Мы звонили и взрывали, проходя актерскую практику и немного прирабатывая к скудным студенческим копейкам.

Но это было за кулисами, звонили мы по сигналу и, как говорится: «отзвонил и с колокольни прочь», а здесь надо было выходить на громадную сцену отремонтированного театра, на которой стояли стол и два стула. И посейчас отчетливо помню, как я дрожмя дрожал за кулисами и хотел только одного: чтобы не состоялся этот показ. «Не надо мне ни роли, ни театра, только бы не выходить на эту сцену» — так или приблизительно так маячило у меня в мозгу. Вот это ощущение не страха даже, а ужаса я помню точно. Я поминутно вытирал мокрые руки и судорожно начинал вспоминать слова, которые все выскочили из головы. У актеров бывают такие ужасные сны: будто ты выходишь на сцену в большой роли и не помнишь ни одного слова. Ну вот прямо ни одного. И просыпаешься в холодном поту. Я видел такие сны. А здесь не во сне, а наяву я стоял за кулисами и понимал, что совершенно не могу вспомнить свой текст. И в таком состоянии я должен был выйти оптимистичным, крепким, веселым Сергеем Мироновичем! Но школа чего-нибудь да стоила, недаром же я четыре года работал как лошадь над исправлением своих недостатков. И когда ко мне подошел помощник режиссера и сказал, что все уже в сборе и можно начинать, я собрал остатки воли и вышел на сцену на бодрых, хотя и ватных ногах.

Огромная черная дыра зрительного зала была бездонной, молчаливой, абсолютно непроницаемой. Казалось, там нет ни одной живой души, но я-то знал, что десятка два глаз придиричиво

и безжалостно смотрят на меня. Как я пролепетал весь текст, как я не сел мимо стула, как я дожил до конца отрывка, я не помню. Как я сыграл? Да, наверное, бодро-беспомощно, так бы я определил.

Но все имеет конец, доиграл и я свою роль и ушел за кулисы. Спустя несколько минут ко мне подошел все тот же помощник режиссера и сказал, что меня просили идти в училище, а о результатах показа мне сообщат. Хуже нет, чем ждать и догонять, но что еще оставалось делать, как не ждать ответа. И вскоре нам четверым сообщили, что мы приглашены в театр. Согласны ли мы? Ну еще бы! Еще бы!

На нас послали запрос в министерство, мы получили направление, были зачислены в труппу. Летом нас официально оформили и отпустили в отпуск, а театр поехал на гастроли в Минск. Мне же сказали, что над ролью Кирова надо продолжать работать, но срок работы назван не был.

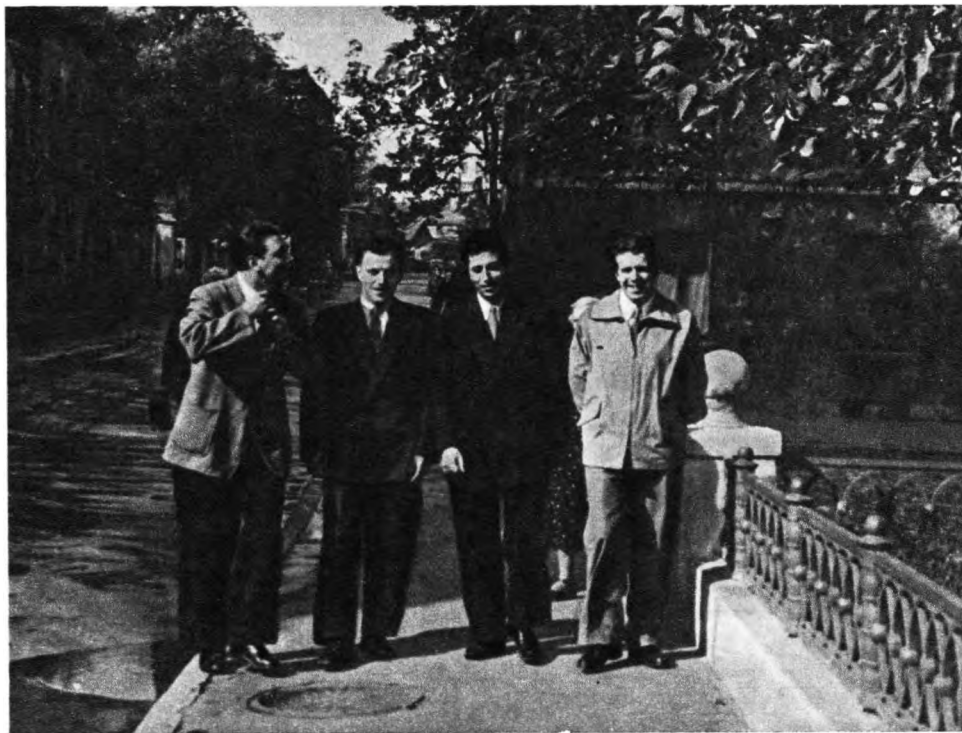
Отыграли мы последний раз свои спектакли выпускные, снялись на память в гримах все вместе. В один теплый июньский вечер 1950 года нас собрали в нашем неудобном физкультурном (он же, так сказать, актовый) зале. Борис Евгеньевич Захава сказал нам добрые напутственные слова, вручил дипломы, где было написано: «...окончил полный курс Театрального училища имени Б. В. Щукина, и ему присвоена квалификация актера драматического театра». И мы стали отныне драматическими актерами.

Мы еще потоптались вместе, посмеялись все вместе и почему-то очень скоро разошлись немногочисленными группами. Вот и все. И пролетели четыре года как одно мгновение. Кто остался в Москве, и таких было большинство, а кто поехал в провинцию, в неизвестные доселе города, в абсолютно незнакомые театры.

Прошло немало лет, а у многих моих товарищей театральная жизнь так и не получилась. У кого — по одним, у кого — по другим обстоятельствам.

Особенно трудно сложились театральные судьбы у наших девушек. Женщинам в театре еще более сложно, хотя бы по одной простой причине — ролей женских, как правило, в два-три раза меньше. И переход от молодого возраста к характерным и пожилым ролям дается далеко не всем женщинам. Некоторые в конце концов оставили сцену, обрели другие профессии, некоторые за эти годы много раз переходили из театра в театр. Да, мало у кого сложилась более или менее интересная творческая судьба.

Зачем я об этом пишу? Мне хочется еще раз повторить: великое дело требует и великих усилий. И даже мы, малые частицы, должны в меру наших сил и возможностей служить большому до конца. А это, смею вас, дорогие читатели, уверить, нелегко и далеко не всегда удается. Далеко не всегда! Не хватает сил, не хватает



С товарищами по театру — А. Кацы неким, Е.Симоновым, Е.Федоровым.
1954 год

таланта, не хватает смелости, не хватает кругозора, не хватает дерзости, не хватает драматургического материала. Много чего не хватает. А фантазии, мечтаний хватает. И вот скрипишь зубами от несоответствия того, что хочется, и того, что ты можешь, что ты делаешь.

А иногда и материал прекрасен, да не хватает у тебя дыхания, голоса, чтобы вытянуть эту песню. И так бывает. По-разному бывает. Только легко и беззаботно не бывает. Не все, может быть, со мной согласятся. Но я так ощущаю свое положение актера, свои проблемы, смысл актерской жизни и ее ограниченность.

Но понял я это много позже. А тогда, держа в руках синий диплом и ощущая в душе радость, перемешанную с грустью расставания с училищем, с товарищами, с педагогами, мы разошлись уже каждый по своей дороге.

И действительно, театр — дело коллективное, но жизнь каждого актера индивидуальна, хоть и зависит от коллектива в целом. Какими будут наши дороги, мы тогда еще не знали.

Но мы пошли.

Театр уехал, как я уже говорил, на гастроли в Минск, а мы отправились по домам. Уехал и я к родителям в Тару, где отъедался, отсыпался и ждал сентября, когда начнется мой первый сезон.

Ах, эти далекие невозвратные каникулярные дни, когда ты приезжаешь отощавший и отвыкший от своих,ходишь в такой уменьшившийся дом, наклоняешь голову, боясь удариться о притолоку, ставшую такой низкой, прижимаешься к счастливой и без конца хлопочущей маме, закуливаешь с отцом из привезенной тобой в подарок пачки дорогих папирос и ешь, ешь без конца. Долгожданное домашнее тепло. И ты счастлив и немножко горд, что приехал из самой Москвы, и рассказываешь о своей учебе, о жизни в столице, о ее ритме (это тогда-то!). И счастливые отец и мать готовы слушать без конца твои рассказы о не таких уж и понятных им студенческих проблемах. А впереди много свободных, беззаботных дней. Впереди и рыбалки, и сенокос, и почти ежевечернее посещение городского сада, где за высокой изгородью, которая окружает танцплощадку, каждый вечер танцуют под баян. А утром, если хорошая погода, идешь на Иртыш и подставляешь бока под жаркое лето и в Сибири солнце.

Это был последний раз, когда я провел дома полностью отпуск. К сентябрю я уехал к открытию своего первого сезона, началась работа. В следующий отпуск поехал с концертной бригадой на заработки, а потом начались киносьемки, и много лет пролетело, пока я собрался поехать вновь навестить своих и родной город.

А то последнее полное лето было замечательным, но долго тянулось — так хотелось поскорей начать работать.

Наконец наступил сентябрь.

Конечно же, как всякий начинающий актер, я был полон надежд и веры в себя, в свою звезду. Это шло не от самоуверенности моей натуры, чем я не могу похвастать, а от молодого ощущения своих сил, от возможности работать в таком коллективе, как Театр Вахтангова, от жгучего желания добиться своего, которое подчас кажется таким близким. Впереди была жизнь, и по мудрости, какую заложила в нас природа, верилось, что ее можно сделать интересной, глубокой, творчески победной. Я был еще в том возрасте, когда афоризм «Человек — кузнец своего счастья» принимается полностью, без понимания, что эта мысль верна только при соотношении ее с жизненными обстоятельствами, которые не всегда, далеко не всегда складываются в твою пользу.

Нет, мудро и прекрасно устроен человек. Мудро! Представьте себе его ужас и чувство безысходности, если бы он знал наперед свою жизнь, грядущие испытания. Великий Рафаэль передал это гениально в глазах младенца в «Сикстинской мадонне». Это уже не детские глаза, они как бы видят всю предстоящую мученическую жизнь Христа. Дело не в самой легенде, дело в великой силе искусства, могущей так передать прозрение. От этих глаз невозможно оторваться, так они безгранично много таят в себе. И ужас оттого, что этот мальчик видит впереди, и бесстрашное желание заглянуть в самые глубины и закоулки предстоящего, и ребячий испуг, и понимание, что этого не избежать. Чего только не прочтешь в этих бездонных по глубине глазах!

А человек создан мудро — он верит, надеется и идет. Идет, преодолевая сложности, трудности, поражения, веря, что это временно и будет пережито.

И это прекрасно.

И вот, веря и надеясь, радуясь и ожидая, я в 1950 году в сентябре месяце начал свой первый сезон в Театре Вахтангова.

Вахтанговцы

Молодость духа

Я не буду рассказывать историю возникновения нашего театра. Хочу только сказать несколько слов о его создателе, каким он дошел до нас в воспоминаниях, в восприятии и даже, если так можно выразиться, в глазах его учеников — наших учителей. Нередко память о человеке довольно быстро затягивается временем. Но есть имена, в данном случае я говорю о деятелях культуры, память о которых с каждым годом становится, напротив, все более яркой, все более глубокой. Вероятно, это происходит не только в силу значимости этих людей в искусстве, но и в силу огромного, неизгладимого следа, который они оставили в душах и сердцах тех, кто с ними встречался.

Наши учителя рассказывали о революции, о Евгении Богратионовиче Вахтангове, о том далеком нам времени с таким волнением и с такой любовью, которую нельзя наиграть при самом большом театральном опыте. Они с таким трепетом говорили о Вахтангове, с таким, я бы сказал, обожествлением (я сознательно употребил это слово, ибо речь идет о гении режиссера), что он до нас, не видевших его, доходил как некая близкая и в то же время легендарная фигура. Близкая потому, что его советы, его деяния живут в людях — тех, которых мы знали близко, легендарная потому, что он создал театр, в котором мы сейчас трудимся и творим. Он успел набросать сочно и ярко эскиз нового театра, рожденного Октябрем. «Принцесса Турандот» — первый его спектакль. Сам режиссер, тяжело больной в то время, даже не увидел премьеры. И уже ученики Вахтангова потом превратили эскиз в слаженный, своеобразный и интересный театральный коллектив, который унаследовал все лучшее и от своего учителя и от того беспокойного и прекрасного времени.

Нам дорого в нашем театре все вахтанговское. Ведь Евгений Богратионович в своих высказываниях, дневниках и письмах, говоря о революции, принимал ее и как революцию в искусстве, как поиски новых путей развития его, как высокое требование к таланту — служить народу! Он неустанно говорил о народности истинного искусства: «То, что отложилось в народе,— непременно бессмертно. Вот сюда художник должен устремить глаза своей души».

Вахтангов — вся сила, гигантский талант этого человека — выразился в том, что он шел в искусстве своими, непроторенными дорогами. Его заветам следовали его ученики, такие, как Б. Щукин, Р. Симонов, Ю. Завадский, Б. Захава, И. Толчанов, Ц. Мансурова, Е. Алексеева.

Естественно, каждый театр ищет свой путь. И наш театр в этом смысле не отличается от других. Но в лучших своих постановках он ведет поиск своим, вахтанговским методом. Что это такое? Все мы, вахтанговцы, понимаем и чувствуем его одинаково, но каждый по-своему формулирует этот метод.

Мои учителя по сцене учили меня любить в искусстве праздничность и конкретность, высокое напряжение чувств и мыслей, не забыто-венно-пасмурное, а кипуче-раскованное сценическое действие. Не поучать зрителя, а воспламенить его — вот цель вахтанговца. Воспламенить то жгучей любовью, то ненавистью, то безудержной нежностью, то жалящей иронией. Воспламенить!

Вахтанговское начало в театре... что же это такое? Для себя я определяю это так: избыток радости бытия, бурлящей силы жизни, молодости духа, любви к театру, к своей сцене, к своей роли. От этого рождаются раскованность творчества, праздничность внутреннего настроя, особой силы сценическая заразительность, что всегда отличает лучшие создания вахтанговцев.

В чем для меня выражается вахтанговский метод? Не боясь повториться, еще раз скажу — в избытке жизненных сил. Лучшие спектакли в нашем театре ярко выражают этот расцвет жизненных сил народа, эпохи. Это не просто «восторги», не пустое бодрчество. Отнюдь нет! Это ощущение жизни во всей ее полноте, биение пульса времени в каждом спектакле, будь это комедия, драма или трагедия.

Мне кажется, что метод Вахтанговского театра в современных условиях требует некой коррекции. Театральность — это прекрасно, форма — это безусловно замечательно, изящество и, так сказать, некая приподнятость над жизнью — это хорошо. Но сегодняшнее время требует углубленности при решении всех жизненных вопросов. Опираясь на огромные завоевания вахтанговского метода, на его понимание, мы иногда все же начинаем чуть скользить по поверхности. Происходит это, в общем, не от неумения, а от каких-то других причин. Я же понимаю сейчас этот метод как естественное сочетание глубины философии с ярчайшей гротескной формой. Вот я, вахтанговец, проработавший в театре много лет, ученик Рубена Симонова, считаю, что при этом соединении вахтанговский метод приносит больше пользы.

Читая эти строки, кое-кто может сказать: «Я видел у вас очень средние постановки, которые ничем не отличаются от обычных». Да,

«Маленькие трагедии» А.С. Пушкина.
Барон

«Горя бояться — счастья не видать»
С. Я. Маршака.
Солдат Иван Тарабанов



у нас есть и такие. Но тем не менее «добыча» наша, как говорят шахтеры, довольно высокая, «на-гора» мы, я имею в виду наш театр, выдали много спектаклей, ставших событиями в театральной жизни страны.

В творческом горении, в утверждении жизненного и поэтического начал действительности, в яркой форме для меня и заключается искусство нашего театра.

Я не искусствовед и не берусь формулировать теорию: в чем смысл вахтанговского метода. Я только рассказываю о том, как

ученики Вахтангова от поколения к поколению воспитывают и передают его видение жизни. И когда на нашу сцену приходит настоящая большая литература, когда мы находим вахтанговское решение для нее, тогда у нас и получаются такие спектакли, как «Егор Булычов и другие», «Человек с ружьем», «Город на заре», «Интервенция», «Фронт», «Виринея», «Мадемуазель Нитуш», «Иркутская история», «Филумена Мартурано». Разные, непохожие спектакли, но окрыленные одним — пафосом жизнеутверждения, сплавом высокого литературного и театрального начал.

Я имею в виду эмоциональную искрометность не только «Принцессы Турандот», когда говорю о вахтанговском начале театра. Ощущение предельной полноты жизни есть, как мне кажется, и в «Человеке с ружьем», в образе В. И. Ленина. Ощущение необычности события — первой пролетарской революции! Ощущение громадной, ни с чем не сравнимой ответственности за ее судьбу, неизведанности ее путей и действия! Все это предпосылки огромной деловой сосредоточенности и серьезности сценического поведения актера в образе вождя. Когда в 1970 году в театре заново ставили спектакль «Человек с ружьем», а мне была поручена роль В. И. Ленина, мы с режиссером Евгением Симоновым решали образ Владимира Ильича в строгом соответствии с предлагаемыми обстоятельствами (прошло всего несколько дней после победы революции), искали глубочайшую сосредоточенность огромной энергии, крайнее напряжение мысли и воли.

Высочайший накал революционной страсти вижу я и в начдиве Гулевым из «Конармии» Бабеля. Играли этот спектакль вахтанговцы с азартом, дерзостью, какой-то бесшабашностью, артистическим захлебом. Может быть, в чем-то мы иной раз перебарщивали, даже впадали в буффонаду, но она окрашивалась искренностью, сердечной актерской любовью к героям тех славных дней и дел.

Борис Васильевич Щукин, узнав, что критики считают, будто он в Егоре Булычове играет трагедию умирающего класса, активно воспротивился этому утверждению. Он говорил, что играет конкретную личность — купца и ёрника, умницу и пройдоху — живого Егора Булычова, попавшего в беду, неизлечимо больного и сознающего безысходность своего положения. Это самое главное, а в результате через конкретную судьбу может возникнуть и картина гибели класса.

Театр в основе своей — праздник. Так понимал его Вахтангов, так понимаем его и мы, вахтанговцы. Но праздник может состояться только тогда, когда на сцене есть открытие — либо новая, свежая, глубокая мысль, свой особый, небанальный взгляд на общественно важную проблему и ее решение, либо новый, выхваченный из жизни, нестереотипный характер.

Если быть точным, то лицо театра, его репертуарную политику, его своеобразие, его значение определяет не столько труппа, сколько руководитель, естественно, опираясь на актеров и вместе с ними создавая театр как неповторимый творческий организм.

Тридцать лет руководил нашим театром Рубен Николаевич Симонов. Как никто другой, он олицетворял вахтанговское начало. Оно — в симоновском глубоком осмыслении действительности, в виртуозном ощущении формы, в артистичности его натуры и в глубокой, ревностной любви именно к Театру Вахтангова, ко всему, с чем связано это имя.

Он любил театр прозорливо, постоянно думая о его будущем.

В пятидесятые годы Рубен Николаевич стал постепенно отходить от актерской работы, сосредоточиваясь больше на режиссуре и руководстве театром.

Хороший режиссер — уникален. В нем должно сочетаться множество человеческих качеств, в число которых входят и волевое начало, и наивное начало, и поэтическое начало, и административное начало и т. д. Он должен понимать и литературу и психологию человека, актера в частности; он должен знать, как найти те только ему известные ниточки, дергая за которые он разбудит в актере темперамент и своеобразие. Режиссер должен быть политиком, философом, организатором. Он должен быть человеком, объединяющим в своей голове, в сердце множество различных профессий. Только тогда он — настоящий режиссер. Поэтому хороших режиссеров всегда было мало и сейчас тоже.

От того, как сложились первые шаги актера в театре, часто зависит вся его творческая жизнь. И вот в этот самый сложный момент Симонов доверял молодому актеру, хотя чувствовал в начале работы его робость, его неуверенность, подчас мучительный подход к роли. В этот период созревания роли Рубен Николаевич не нагружал, не ломал актера, а внимательно следил за его работой.

Занятия с Рубеном Симоновым как режиссером всегда доставляли большую радость. Его глубокое понимание сущности роли, его буйная, озорная фантазия, его удивительный такт в подходе к актеру, изумляющие неожиданностью, тонкостью и точностью показы, его умение в одном куске как бы «просветить» весь образ помогали нам понять роль и уже по-своему сыграть ее. Сыграть по-своему! При всем громадном авторитете Рубена Николаевича как режиссера мы никогда не чувствовали творческого диктата.

В 1967 году Рубен Николаевич Симонов репетировал, как оказалось, свой последний спектакль, «Варшавскую мелодию», с таким упоением, с такой счастливой радостью, что я и сейчас вижу его сияющие глаза. Он упивался сюжетом, текстом, наслаждаясь рабо-



той над этой изящной, умной и глубоко драматической пьесой Леонида Генриховича Зорина.

Я убежден, что «Варшавская мелодия» — одна из лучших пьес Леонида Зорина. Играя в ней и в других его пьесах, я всегда испытывал чувство какого-то актерского покоя. Странно? Нет. Ты знаешь, что этот корабль продуман до мельчайших подробностей, построен точно, все части подогнаны разумно и целесообразно, он изящен, умно сделан, и абсолютно ясно, для какого плавания предназначен. И ты спокоен и твердо убежден, что он под тобой не развалится, что в пути ты не будешь опасаться разболтанности частей и абсурдности конструкции, как это часто встречается в других пьесах.

Зорин — драматург талантливый и поразительно профессиональный. Как он плетет диалог и лепит характеры, как строит конфликт и пропитывает пьесу глубокими и неожиданными мыслями и чувствами, да, чувствами, ибо все его произведения жгуче эмоциональны!

Рубен Николаевич работал над «Варшавской мелодией», своей лебединой песней, с такой увлеченностью, с таким упоением, с такой счастливой радостью!

Эта последняя работа стала как бы творческим завещанием Рубена Николаевича. Он смотрел влюбленными глазами на Юлию Борисову, которая играла Гелену, заразительно хохотал, если у нас получалась какая-нибудь сцена. Одну репетицию, которая вдруг пошла импровизационно раскованно, сцену в музее, когда Виктор, влюбленный в прелестную Гелю, думает не о музейных редкостях, а о том, как бы поцеловать ее, он буквально прохохотал. Счастье творчества его пьянило. Он знакомым жестом то и дело вытаскивал белоснежный платок из нагрудного кармана и вытирал им катившиеся слезы. Есть такие редчайшие, счастливые минуты репетиций, когда все ладится, когда сам процесс репетиции доставляет радость, а актеры, заражаясь друг от друга, расцветают. Вот такой была эта незабываемая репетиция, и она в моей памяти окрашивает этим теплым человечески-радостным светом весь спектакль.

А рассказывал спектакль о грустной истории любви двух людей, которых судьба столкнула для счастья, а они не сумели отстоять это счастье в борьбе с жизнью. В этой борьбе побеждает сильный и верный, а Виктор, которого я играл, далеко не сильный характер, хотя и с добрыми человеческими задатками. И мы старались рассмотреть, как одно отступление и предательство любви ведет за собой другое и как частенько Виктор смиряется с этим. Не только смиряется, но и оправдывает свое отступничество. Оправдывает непреодолимыми жизненными обстоятельствами (вышел закон.

запрещающий жениться на иностранках, а его любимая Геля — полька). Боязно и стыдно отступить первый раз, а дальше это уже становится привычным.

Едва ли это был глубокий анализ такого человеческого явления, как Виктор, скорее, это был горестный вздох по напрасно прожитой жизни, без любви и счастья.

Но элегически грустный спектакль затрагивал какие-то глубоко в душе спрятанные струны, и мы, актеры, ясно чувствовали тепло зрительного зала, слушали ту прекрасную тишину, которая дороже всяких бурных аплодисментов. По изяществу и элегантности, с каким его поставил Рубен Николаевич, это был истинно вахтанговский спектакль.

Рубен Николаевич Симонов всем своим творчеством служил заветам Евгения Богратионовича Вахтангова. И нам, своим ученикам, он прививал любовь к вахтанговскому началу, любовь к театральности. Можно только глубоко пожалеть, что многие и многие из его показов доходили до зрителя в нашем исполнении в довольно бледном виде.

Вахтанговский театр, мне думается, оказал влияние на творческий путь ряда наших театров. Не только в Москве, но и во многих других городах нашей страны плодотворно работают выпускники вахтанговской школы, утверждая на сцене «театральность подлинную и здоровую, очищенную от всякой пошлости».

Проблема дальнейшей жизни нашего театра заключается не только в подборе репертуара или в сценическом решении спектаклей, но и в воспитании молодого поколения актеров, которое будет умножать его традиции.

Вахтангов понимал революцию как непрерывный процесс движения жизни, совершенствования творческих сил человека: наш театр родился непосредственно из Третьей студии МХТ, из жажды сценического обновления, которой был полон ее вдохновитель и гениальный театральный реформатор Константин Сергеевич Станиславский.

Пусть читатели поймут меня, актера Вахтанговского театра, поймут мое желание поведать как можно больше о нашем родном доме. Говорят: столько-то лет отдано театру. А мне хочется сказать иначе: вот уже более тридцати пяти лет черпаю я из запасов вахтанговского юмора, жизнелюбия, из неповторимого театрального праздника «Принцессы Турандот». Тридцать пять лет — немалый отрезок пути, и был этот путь окрашен не только в розовый цвет, и меньше всего на нем было покоя.

Многое я бы пересмотрел в моей жизни. Но не стал бы менять и пересматривать одного — того, что, идя по своей дороге, я пришел в этот дом — Театр Вахтангова, или, точнее говоря, меня пустили



«Принцесса Турандот» К. Гоцци.

Слева направо: Тарталья — Н.Гриценко, Панталоне — Ю.Яковлев,
Бригелла — М. Ульянов, Труффальдино — М. Гершков

в этот дом. Нет! Это я не поменял бы: так он мне дорог и необходим. Вся моя жизнь связана с ним и без него для меня уже немислима.

Как счастлив я был, попав в коллектив Театра имени Вахтангова!

Труппа была тогда интересная, многообразная, богатая индивидуальностями и замечательными мастерами. И глубокий, неожиданный М. Ф. Астангов, и находящийся в ту пору в начале своего будущего блистательного взлета С. В. Лукьянов, и имевший редкостную популярность А. Л. Абрикосов, и поразительный жизнелюб и озорник, человек большого и доброго сердца, при его известной всей стране комической внешности толстяка и эпикурейца

А. И. Горюнов, и сухой, одержимый, замкнутый, но очень точный актер И. В. Доронин, и один из умнейших мастеров сцены И. М. Тол-



Бригелла

чанов, и пронзительно талантливо играющий каждую роль Н. С. Плотников, и редкого чувства правды и достоверности М. С. Державин. А рядом работала Елизавета Георгиевна Алексеева — актриса с удивительным чувством правды и редким сценическим обаянием. Трагически мало сыгравшая ролей Анна Алексеевна Орочко. Экстравагантная, чудесно неожиданная и всегда узнаваемая в своей непохожести на всех Цецилия Львовна Мансурова. Находившаяся в расцвете своей огромной популярности Людмила Васильевна Целиковская. Труппа прекрасная, многоликая, разнообразная, что ни актер, то целый своеобразный мир.

И вот в такой-то труппе нужно было найти свое место, запеть своим голосом, не потеряться в этом роскошном саду.

Начался первый сезон, и начались бесчисленные вводы в массовые сцены, в эпизоды. По двадцать — двадцать пять спектаклей в месяц, по существу, каждый день. Но какая это работа! Там нужно вынести часы, здесь постоять у дверей, там посидеть спиной к публике. И это естественно и нормально. И стараешься и чего-то выдумываешь для этих даже не шагов, а оглядывания сцены. И, конечно, ждал я, когда же со мной заговорят о С. М. Кирове. Спектакль «Крепость на Волге» продолжал идти, играл по-прежнему М. С. Державин, а обо мне вроде бы и забыли. И я начал сомневаться в возможности сыграть эту роль. Естественно, молчу и не прошу продолжить работу, а только жду. Конечно же, не просто и не легко ждать. Но что я мог сделать?

Это сейчас молодежь почти всегда очень скоро начинает получать роли, играть наравне с уже долго работающими актерами, очень много снимается. И происходит это потому, что одновременно снимается много картин, и нужно большое количество актеров для студий. Короче, не засиживаются теперь молодые актеры. Конечно, не все из них довольны ролями, не все довольны режиссурой, репертуаром, руководством, своим положением. Многие не умеют видеть себя со стороны и давать себе трезвую оценку. Многие не умеют работать самостоятельно и тем убивают себя. Все это и сейчас есть, и это естественно. Но в целом положение все же иное, и, я бы даже сказал, оно, это положение, стало полярно противоположным: подчас годами не играют возрастные актеры. И это при их опыте и мастерстве, которое ржавеет от долгого ожидания работы. И бывает, актер так и не сыграв своей роли, постарев и потеряв силы. В целом молодежь сейчас работает много и плодотворно. И нет такой проблемы в театре — занятость молодежи в репертуаре. Сегодня есть другая проблема — молодежь и ее дилетантизм в творчестве.

Смена поколений в театрах — всегда сложный и неоднозначный процесс. Это не простая передача ролей состарившегося актера молодому. Весь процесс передачи должен быть проведен, так сказать, на ходу. Задача в том, чтобы, не останавливая мастера, постепенно передавать эстафету молодому, в любой час готовому ее принять. При этом не должно быть резких замен, когда мастер, потеряв все силы, бежит уже, что называется, на последнем дыхании, а молодой, заждавшись, располнев, нетренированный и неподготовленный, при необходимости, иногда очень горькой, подхватывает палочку эстафеты, а по-настоящему-то бежать уже не может. И нет уже силы молодости, но нет еще и мастерства. И душа разьедена скепсисом долголетнего ожидания и потерей веры в себя.

И вроде бы смена в конце концов происходит, но она в корне меняет облик театра, и не потому, что приходят другие индивидуальности, а потому, что приходят уже до времени состарившиеся молодые.

Уровень профессионализма сразу падает, глубина иссякает, совершенство превращается в неловкое рукоделие — театр начинает умирать или нищать.

Так вот, в то время было такое положение, когда актеры, несущие на себе репертуар, еще были полны сил и желания работать.

А в некоторых случаях уже не были полны сил, но по-прежнему стремились работать и работали. Естественно, в каждом театре были свои особенности этой проблемы. Во МХАТе положение было, скажем, сложнее, чем у нас, в Театре Вахтангова, но вообще проблема занятости, а значит, и роста молодежи тогда стояла остро. И бесплодно обсуждалась до тех пор, пока не был придуман ежегодный смотр молодежи, смысл которого заключался и в выявлении талантов и новых имен и в возможности дать актерам право показаться в той или иной роли. Причем молодой актер имел право подать заявку на большую роль в текущем репертуаре. Нечто подобное практикуется и сейчас и приносит немалую пользу в воспитании молодежи, хотя приобрело несколько формальный оттенок. А тогда, в начале, это было серьезно и широко.

И вот при составлении списка работ молодых актеров для смотра вспомнили и мой показ в роли С. М. Кирова. Ввести меня в спектакль поручили Анне Алексеевне Орочко. Началась работа по вводу. Обычно это бывает всегда скороспело, быстро и только с одной задачей — чтобы не сорвался спектакль. Но иногда вводы в уже идущие спектакли готовят серьезно и интересно, исходя из данных актера, а не только из рисунка роли, созданного первым исполнителем.

Анна Алексеевна работала со мной много и охотно и была очень внимательна и осторожна с таким молокососом, каким был тогда я.

Да и задача-то стояла сложнейшая — сыграть историческую личность, человека, облик и характер которого помнили и знали миллионы. Войти в уже готовый спектакль и играть вместе, в так называемую очередь с одним из ведущих мастеров театра.

Я начал бегать по Арбату. Вернее сказать, быстро и целеустремленно ходить. Почему? Ища характер С. М. Кирова, я хотел выработать в себе ту насыщенность, ту энергичность, ту целеустремленность, которые ему были присущи. Как это ощутить? Значит, у такого человека и привычная форма поведения отвечает его внутреннему миру? И я начал искать это ощущение в походке, вернее, в том, как он ходит. Вероятно, упруго, стремительно, направленно. И я ходил, где бы я ни оказался, упруго, стреми-

тельно и направленно. Старался понять этот характер, этот темперамент и через внешнее его выражение и через голос Сергея Мироновича, записанный на грампластинку. И в речи, даже при плохой записи, слышался какой-то упруго-уверенный, какой-то округлый голос. Голос человека, который говорит, как птица поет, — широко, свободно и вольно. И в мыслях и в манере его речи звучит какая-то непоколебимая вера, и, что еще интересно, все слова, которые говорит Сергей Миронович, воспринимаются как будто только что рожденные, вот сейчас придуманные — не было в них избитости, газетности. И хотя это были обычные слова, они были полны внутренней убежденности, силы и звучали ново и неожиданно.

Анна Алексеевна была ко мне внимательна, но жестко-требовательна, понимая, что этот опыт может получиться только при предельной отдаче всех моих сил. На премьере она подарила мне редкий снимок Р. Н. Симонова с Б. В. Щукиным и написала на нем известные слова: «Если бы юность умела, а старость могла».

Да, театр обладает этой коварной особенностью: в юности, когда много сил и нет предела дыханию, не хватает опыта, мастерства, умения, да просто навыка, привычки, выработанного годами ремесла. И подчас видишь, как актер, не ограниченный силами, всего-навсего ломает дрова, и слышится только треск и шум без всякого смысла.

Я работал, стараясь выполнять все задания и все подсказки Анны Алексеевны.

Когда мы подошли уже к костюму и гриму, то выяснилось, что для облика Сергея Мироновича, этого крепкого, кряжистого человека с волевым и широким лицом, у меня не хватает ни тела, ни лица. Решили сшить толщинки на всю фигуру. И действительно, получился плотный и крепко сбитый человек, но беда заключалась в том, что из этого крепкого тела торчало на тонкой юношеской шее худое лицо плохо питавшегося студента. Что можно сделать с таким лицом? Не наденешь ведь на него толщину?

Но когда на следующий год осенью, сразу после отпуска, театр поехал на гастроли в Ленинград, Михаил Степанович Державин внезапно умер. И значит, я остался единственным возможным исполнителем этой роли. Руководство театра, уже объявившее в Ленинграде спектакль «Крепость на Волге», рискнуло меня выпустить в нем. Это было действительно рискованное дело, потому что в Ленинграде Киров оставил большой и неизгладимый след, ленинградцы хорошо помнили Сергея Мироновича и по-настоящему любили его. С Сергеем Мироновичем связаны многие добрые дела ленинградцев, и, естественно, надо было ожидать, что они будут смотреть на актера, выходящего в дорогом им образе, придирчиво и строго.

Тогдашний директор театра Федор Пименович Бондаренко повез меня на «Ленфильм» — показать лучшему гримеру студии Горюнову и договориться о том, чтобы он меня гримировал на спектаклях. Горюнов внимательно на меня посмотрел и сказал, что не берется за эту непосильную для него задачу.

— А что делать? — спросил его Федор Пименович.

— Есть на телевидении гример, может быть, он возьмется.

Поехали на телестудию. Разыскали этого гримера. То, что это был безответственный человек, видно было и мне. Да и запросил он за этот исторический грим немало. Но Бондаренко решил согласиться на этого «мастера». Приехал гример за два часа до начала спектакля. Я оделся во все толщинки и в костюме и сел перед зеркалом. «Мастер» начал наклеивать на мои впалые щеки тонкие слои ваты, обильно смачивая их лаком. И так постепенно слой за слоем он нарастил мне довольно полное лицо. Правда, вблизи я был странного коряво-шершавого вида. Ну да это ведь вблизи, а в ленинградских клубах, таких, как Промкооперации, Выборгский, Нарвский, залы громадные, бесконечные, и эта странность должна была ступшеваться.

Так ли, сяк ли я был готов. И хотя я уже не первый раз выходил на сцену в этой роли, но представьте себе мое состояние здесь, в Ленинграде, где тысячи зрителей смотрели во все глаза и ждали появления их любимца, человека-легенды — С. М. Кирова. Волновался я страшно и топтался за кулисами из угла в угол, поглаживая свои непривычно толстые и шершавые щеки. И все у меня было какое-то неловкое ощущение, что они вот-вот отвалятся. Но, осторожно их щупая, я убеждал себя, что все будет в порядке. Прозвенел третий звонок, и занавес открылся.

Я стою за кулисами и жду своей реплики. Вот она прозвучала, я открываю резко дверь и упруго-на целенной походкой иду на сцену: тишина — никаких аплодисментов на появление Кирова. Сердце захолонуло, но я продолжаю играть. По ходу действия я должен был весело и заразительно захохотать. И вот когда я захохотал, то мои толстые ватные щеки отклеились и повисли странными мешками. Краем глаза я вижу бледное, перекошенное лицо директора за кулисами. Я с трудом справился с сердцем, которое готово было мгновенно выскочить, на миг абсолютно растерялся, не зная, что делать, и только потом сообразил повернуться к зрителям спиной и проговорить остальной текст. К счастью, первый выход небольшой, и я скрылся за этой же дверью, из которой я минуту назад выходил такой упруго-нацеленной походкой. За сценой меня уже ждали наш гример Д. И. Ситнов и взбешенный директор, который, помогая гримеру, яростно начал срывать эти злополучные щеки и уговаривать меня, что все в порядке. «Мастера» по историче-

ским гримам уже не было видно. В следующий мой выход на сцене появился похудевший и, вероятно, еще более помолодевший С. М. Киров.

Рецензии на спектакль были по-ленинградски вежливыми, а про мое исполнение писали, что молодой актер еще не до конца справляется с ролью. Да, конечно же, не до конца, и далеко не до конца!

Сейчас-то, с расстояния лет, вижу это еще яснее. И хотя моя премьера в Москве, которая прошла под знаком смотра молодежи, была как будто удачной, и мои товарищи, и старшие и молодые, поздравляли меня и дарили мне книги с напутственными надписями, но это было больше удивление перед таким отчаянно смелым доверием Р. Н. Симонова мне, молодому и неопытному актеру, чем оценка моего успеха, которого по-настоящему-то и не было. Был смелый эксперимент умного и дальновидного руководителя, который говорил, что рисковать можно и нужно. Если молодой актер не сломается, выдюжит, то не беда, что он неопытен, нерасчетлив и зелен. Мускулы нарастут, если есть правильное дыхание и неустанная работа.

Но выдвижение, само собой, должна сопровождать работа опытного мастера с молодым актером. Работа многолетняя и неустанная, когда передается и опыт и мастерство. Без работы, без поисков индивидуальности, без поисков своего пути, своего «я», без понимания самого себя, своих возможностей, своего потолка не может вырасти мастер.

А это все должен вместе с этим актером найти руководитель и воспитатель. Именно воспитатель, который бы из года в год, от роли к роли, учитывая особенности индивидуальности актера, пробуя его на разных «скоростях», открывая в нем скрытые силы, видя возможности и зная слабости, вел бы его к вершинам мастерства. Великое счастье встретить на своем пути такого руководителя-воспитателя. Таким счастьем был для нашего поколения вахтанговцев — Ю. Борисовой, Ю. Яковлева, Л. Пашковой, А. Кацынского, Н. Гриценко — Рубен Николаевич Симонов.

Знаю, какое огромное значение имел в жизни таких ныне знаменитых ленинградских корифеев, как Е. Лебедев, К. Лавров, В.

Стрельчик, З. Шарко, Л. Макарова, замечательный режиссер Георгий Александрович Товстоногов. Он воспитал целое поколение актеров-единомышленников. В свое время Олег Николаевич Ефремов создал не только театр «Современник», но и вырастил актеров этого театра — актеров точного психологического рисунка, глубокого проникновения в изображаемые характеры, неукоснительного следования правде чувств. И если на первых порах жизни театра преобладала правда поведения на сцене, боязнь уйти от себя, то затем лучшие актеры театра достигли виртуозного владения самой ост-

рой формой. Стоит вспомнить такие спектакли, как «Провинциальные анекдоты», и «Балалайкин и К°», и «На дне», и «Спешите делать добро», и другие.

Не воспитав своих актеров, вероятно, нельзя построить театр.

Если руководитель ставит спектакли, решая только свои режиссерские задачи, подчиняясь репертуарным веяниям сегодняшнего дня, и не обращает пристального внимания на рост и формирование актеров, то едва ли можно надеяться на дальнейшую интересную жизнь этого театра.

Но мы, к счастью, работали, работали и работали. Были неудачные спектакли, но мы, молодые, приобретали силу, начинали ощущать себя в пространстве театра, находить свое место в рядах труппы. Каждый наш успех поддерживали, каждую нашу неудачу старались вместе с нами понять и помочь сделать выводы.

Я уже не первый раз говорю о том, что театр — жестокое человеческое дело. И прежде всего потому, что закон естественного отбора здесь особенно нагляден и неотвратим. Не будем говорить о тех случаях, не таких уж редких, когда этот закон нарушается в угоду вкусовщине, покровительству, протектированию. Есть и это в театрах, как, впрочем, и во всех других областях человеческой деятельности. Жизнь человеческого общества сложна, не всегда она течет так, как хотелось бы.

Мне повезло, и я попал в ряд тех актеров, которых Р. Н. Симонов считал перспективными. И мне стали давать роли.

Первые годы моей работы совпадали с годами сложного репертуарного положения в театрах. В это время получила распространение и всячески поднималась пресловутая «теория бесконфликтности», при которой театры резко пошли вниз. Репертуар был убийственно однообразен, посещаемость очень упала. Театры старались заманить зрителя, но без содержательного, глубокого, интересного нового репертуара как этого добиться?

В одной пьесе, где была довольно многочисленная массовка, один актер шепнул на сцене другому, глянув в зрительный зал и видя его полупустым: «Не бойся, нас на сцене больше». Это горький анекдот, но он точно определял тогдашнее положение театров.

Естественно, что далеко не все роли, которые нам поручали, отличались глубиной, содержанием, интересной характерностью.

В первые годы я играл много, но из-за малоопытности и однообразия материала не получал радости. Да, я работал, но это была, что называется, дежурная работа. Все вроде правильно, все на месте, а скучно и ординарно. Конечно, во многом это зависело от меня, от моего маленького диапазона. Актер ведь, как приемник (да простят мне это сравнение), имеет свою мощь и свои волны. С работой, с опытом расширяются и диапазон и возможности, прибавляются

силы и мускулы. Но все равно актер имеет свои пределы. И свойство настоящего мастера заключается еще и в том, что он знает свои возможности и свои границы. Надрыв, перенапряжение, пение не своим голосом неприятны, подчас жалки и ничего общего не имеют с мастерством. Пусть будет маленький голос, но естественный и свой. Но как понять, что тебе по силам, а что нет? Где тот предел, за которым у тебя уже не хватает голоса?..

Известно, что мечты и желания всегда смелее и безграничнее действительности. И то, что кажется достигаемым в мечтах, очень часто невозможно в жизни. Но в нашем деле, где нет точных и твердых законов, где многое зависит от вкуса смотрящего, где каждый талант находит своих поклонников, где кажущаяся доступность и легкость профессии рождает легкомыслие и дилетантизм, очень часто преувеличиваются силы и возможности. А всякое преувеличение рождает перенапряжение, неестественность, что ничего общего не имеет с сущностью таланта, с внутренней соразмерностью мастерства, с мудростью опыта. В репетициях возможны, даже необходимы и риск, и перенапряжение, и отход от привычного, и поиски новых дорог — только так можно приобрести мастерство и опыт. Но, уже исходя из этого опыта, в дальнейшем я не позволю себе взяться не за свою роль, я должен всегда опираться на свои данные, на свои природные возможности.

Моя жизнь в театре, в силу ли особенности моей актерской индивидуальности или по каким-либо иным причинам, шла медленно и складывалась постепенно. Каждый шаг давался мне нелегко и не сразу. Но я не испытывал страданий по поводу медленности этого пути. Я принимал это как нечто естественное и большего не хотел.

Роль С. М. Кирова была пробой, которая, вероятно, не подорвала веры в мои силы, но и не восхитила моих учителей и руководителей настолько, чтобы мне доверять и дальше большие роли. Началась не очень заметная жизнь молодого актера, который играл роли, в общем, не проваливая их, но и не ослепляя особенным блеском.

Первые мои работы, такие, как бригадир Баркан из спектакля «Государственный советник», Артем из «Макара Дубравы», Фельи из инсценировки «Отверженных» и даже Яков из «Егора Булычова», были нормальными ученическими работами начинающего актера, которые, что называется, не портили ансамбля. И это естественно. А мои вводы на роли Бориса Годунова в известном спектакле нашего театра «Великий государь» и Кирилла Извекова в «Первых радостях» были более или менее точными следованиями первым исполнителям, их рисунку, их трактовке.

Ввод — неперемный спутник всех актеров, особенно на первых порах работы в театре, это хождение по уже проложенной дороге, но

своими шагами. Роль сделана первым исполнителем, она заняла определенное место в спектакле, акценты все расставлены, решение ее уже найдено, и ты вынужден подчиниться этому рисунку, так как он завязан в общую ткань спектакля. Ты можешь предлагать свое понимание этого характера, но не меняя мизансцен, не меняя общего звучания спектакля. И, к сожалению, как правило, ввод проходит быстро и не очень-то творчески интересно. Тебя подчас втискивают в чужой тебе рисунок роли, и ты пытаешься второпях понять смысл не мотивированного для тебя решения или слепо и подражательно входишь в этот спектакль.

Гораздо реже осуществляют ввод в идущий спектакль исходя из индивидуальности актера, из его, нового решения характера. Но даже тогда, когда ему удастся переакцентировать роль, в которую он вводится, он все равно вынужден подчиниться духу спектакля и его смыслу. Вот почему почти всегда, за редким, в общем-то, исключением, вторые исполнители играют хуже первых.

И потому, что первые проходят нормальный процесс работы над ролью, и потому, что почти всегда режиссер назначает более сильного актера в первый состав. А актеров в театрах, особенно в столичных, всегда больше, чем хороших ролей. Всегда! Но спектакли подчас идут долго, первые исполнители болеют, или начинают сниматься в кино, или почему-либо еще просят ввести дублера, и в конце концов режиссер по их настойчивым просьбам и под давлением руководства это делает. Вводит часто так, как я рассказал несколько выше.

А зритель справедливо протестует, когда видит в программке имя и первого исполнителя, да если еще тот известный актер. А второй исполнитель справедливо требует возможности играть роль.

Выход только в более тщательной и планомерной работе со вторыми исполнителями. Но это не всегда, далеко не всегда получается. Сколько лет я в театре работаю, столько лет я слышу горячие и правильные слова о вторых исполнителях, о возможности настоящей работы над ролями с дублерами, о проблеме вторых составов. Но существует единственный судья — зритель. И он, при всей его искренней любви к театру и актерам, беспощаден. Ему, зрителю, нет дела до проблем и задач, над которыми бьются на производственных собраниях. Он должен видеть лучшее в театре, будь это весь спектакль, будь это один актер. И на нем, на зрителе, кончаются все споры и разногласия. Его надо победить, увлечь идеей спектакля, заставить задуматься над теми проблемами, которые театру кажутся важными и нужными. А это очень не просто и, значит, требует всех сил театра, всех лучших сил. А что же делать со вторым составом? Только работать. Работать тщательно и творчески. Работать над ролью так, как работает первый исполнитель. Это трудно.

Не всегда возможно. Но по-иному нельзя. И, по-моему, других рецептов нет.

Некоторые режиссеры по примеру оперных театров готовят двух исполнителей одновременно. Но это требует действительно гораздо большего напряжения и от режиссера и от актеров, которые работают над одной и той же ролью. А во-вторых, это не всегда и возможно. Не думаю, что можно и стоит готовить сразу двух Гамлетов.

Но все-таки вводы в рисунок ролей, сделанных хорошими актерами, общение с большими мастерами, советы и подсказки, которые получал я от старших товарищей по сцене, были серьезной школой для меня, молодого актера. Когда рядом с тобой на сцене стоит такой мастер, как И. М. Толчанов в роли Ивана Грозного или Н. С. Плотников в роли Шуйского, то хотя ты и не чувствуешь ног под собой и голос тебя не слушается, но ты постепенно обретаешь некое подобие покоя и даже уверенности.

Общаясь с такими художниками, ты либо сам растешь и набираешься от них опытности и мастерства, либо понимаешь, что этот вид человеческой деятельности тебе не по силам и не по душе. Хотя, откровенно говоря, так решают редко. Театральный яд долгодействующий, и излечиться от него очень и очень трудно.

В спектакле «Первые радости» М. Ф. Астангов играл Пастухова, а я Кирилла Извекова. Мне всегда передавалась та истинная творческая радость, с которой исполнял Михаил Федорович свою роль, я видел такое мастерство, когда мастера-то уже незаметно, а просто видишь другого человека, другой характер, который живет вот так и не иначе, потому что он такой есть, и все. Как будто нет актера, нет его труда, а вот прямо из жизни пришел этот знакомый тебе, но такой интересный человек. Виртуозно играл эту роль М. Ф. Астангов.

Как он был беспощаден к этому любезному и такому милому по первому впечатлению человеку! Это была по-настоящему социальная работа, сделанная с точных позиций актера-гражданина. Он знал, ради чего, во имя чего играет эту роль. Михаил Федорович с его зорким глазом актера-гражданина никогда не играл ради роли и ради игры, в каждой роли был точнейший адрес и точнейшая цель.

Он соединял в себе важнейшие качества истинного художника — гражданственность и мастерство. Это счастливое соединение — редкий дар. Есть мастера, поражающие своим искусством и бездной фантазии, удивляющие неожиданными решениями, неизвестно откуда берущимися приспособлениями. Но, к сожалению, зачастую это пиришество существует без адреса, без цели. Нет, пожалуй, цель есть — игра сама по себе. И это бывает и интересным

и привлекающим. Привлекающим, но не потрясающим, не трогающим настолько, чтобы перевернуть душу.

Слов нет, это тоже дар, это тоже высокое мастерство. Но оно похоже на филигранную работу безмяннных китайских искусников, которые вырезают из целого куска кости шар в шаре. Удивляет, но не трогает. Ты поражаешься терпению и виртуозности мастера, но удивляешься отсутствию в этом мастерстве мысли.

Ну пусть и такое существует! Пусть! Но искусство тогда вдохновляет, возвышает человека, когда освещено жаром сердца, которое то бьется в негодовании, то захлебывается яростью, то плачет от горя, то стучит набатом. Тогда весь арсенал мастерства осмыслен, когда он направлен на человечески необходимую цель.

М. Ф. Астангов был, как я уже сказал, одним из тех художников, который счастливо соединял филигранное мастерство с точной позицией гражданина. При этом он никогда свои позиции не заявлял, не объяснял, не пропагандировал, не афишировал. И это было мудро. Гражданская позиция художника — это не заявление в газете и не объяснение своих взглядов. Это жизненно-художническая необходимость. Это то, без чего невозможна работа, немислимо существование. И невозможны творческие победы.

Так вот, когда ты, только начинающий ходить актер, идешь рядом с таким мастером, как Астангов, то ты, естественно, начинаешь принаравливать свой шаг к его шагу, и не важно, что ты сбиваешься с ноги и тебе зачастую не хватает сил, все равно у тебя есть на кого равняться, а это самое главное в начале пути. «Скажи, кто твой друг, и я скажу, кто ты». Изменяя эту мысль, можно смело сказать: «Скажи, кто твой учитель...»

У нас в театре были великолепные учителя, мастера. Имей только глаза, чтобы смотреть, и уши, чтобы слушать. Однако только смотреть и слушать мало. Надо было и свою дорогу искать, и самим пробовать свои силы. Но обычно в одиночку это редко у кого получается. Театр — творчество коллективное, и естественно, что ты являешься частью целого, играй ты главную роль или эпизод. Только в ансамблеости спектакля, в соразмерности всех его частей и кроется настоящее обаяние театра.

Слов нет, прекрасен талантливый гастролер, который потрясает темпераментом, голосом, необычным решением известной роли, великолепным мастерством. Но если его окружают только бездарности, если они играют, что называется, кто в лес, кто по дрова, если нет единой школы и весь этот сбор разных разностей режет слух, как расстроенный рояль, на котором к тому же барабанят чересчур громко, то в этой какофонии и голос солиста, даже прекрасного, тонет. И своей обособленностью он еще более подчеркивает убогость этого представления.

«Город на заре»

Ансамбль — вот к чему стремятся все режиссеры. Но его можно создавать с единомышленниками, с людьми, исповедующими одну веру, понимающими и друг друга и лидера своего с полуслова. Естественно, что сразу это ни у кого не получается, нужны годы, чтобы создать театр единомышленников, нужны годы, чтобы родились сыгранность, приспособляемость друг к другу, подчинение одинаково всеми понимаемому закону и в то же время отточенность каждой индивидуальности. К этому можно прийти только совместными усилиями. Вот такие-то усилия начала предпринимать наша молодежь во главе с Евгением Симоновым в пятидесятые-шестидесятые годы.

Евгений Симонов пришел в Театр Вахтангова в 1947 году, после окончания Театрального училища имени Б. В. Щукина. Еще в училище он пробовал себя как режиссер.

В театре он всерьез взялся за режиссуру, ища свой стиль, свой голос, свой путь. В первых же спектаклях — «Летнем дне» Ц. Солодаря и в «Двух веронцах» В. Шекспира — наметилось его тяготение к поэтическому осмыслению сценического материала, романтически-приподнятому звучанию актерских работ и продуманному музыкальному решению.

Евгений Симонов родился и вырос в актерской семье; традиции Театра Вахтангова он впитал, что называется, с молоком матери и следовал им с самого начала своего творческого пути. И если первые его работы были и подражательны и робки, то к своим лучшим спектаклям он пришел уже сложившимся художником. В них реалистическая и подробно-естественная игра актеров сочетается с приподнято-опоэтизированными условиями их существования. Поэтичность освещает прекрасным светом реализм игры актеров, и в этом обаяние его постановок. Главная мысль спектакля доходит до зрителя через соединение театральности и жизненной подробности, приподнятости и точности.

Перед самой войной показывала свой первый спектакль в Москве студия, которой руководил драматург Алексей Николаевич Арбузов. Пьесу студиицы решили писать сообща, вернее, не писать, а создавать в этюдном порядке, взяв в качестве темы строительство Комсомольска-на-Амуре. Каждый участник придумывал свою роль, характер своего героя, и все эти придумки уточнялись и выверялись в ходе работы.

Так нам рассказывал Максим Греков, бывший «арбузовец», а потом, после войны, актер нашего театра. Спектакль они назвали «Город на заре», и успех его у москвичей был шумным. Вот эту-то пьесу Евгений Симонов взял для очередной постановки. Взял,

сразу увидев в ней то, что соответствовало его пониманию театра, его стилю.

Совпадение материала пьесы и образного видения постановщика сделало работу чрезвычайно интересной. Она шла, что называется, на одном дыхании. Сразу нашелся и образ спектакля и его ритм, актеры тоже сразу, без обычных долгих поисков и сомнений (по крайней мере у меня они почти всегда бывают) приняли, подхватили и начали развивать то, что предлагал им постановщик.

Немного я могу насчитать в своей памяти таких спектаклей — радостных и легких. И работаются они, как правило, быстро. Обычно репетируем полгода, год, а здесь были считанные недели. Это не значит, что упорная работа не нужна. Но одно дело работать, а другое — бесконечно менять решения, окончательно запутывая актера. Задерганный, не нацеленный точно и увлекательно, он начинает спорить с постановщиком, и взаимное раздражение достигает нередко такого накала, что ни о какой творческой атмосфере и речи не может быть.

Умные и тонкие режиссеры всеми силами стараются создать на репетиции атмосферу взаимного уважения и дружбы.

Рассказывают, что великий Щукин не любил спорить на словах. Он предлагал несколько вариантов решения того или иного места роли и внимательно прислушивался к реакции на них и режиссера и товарищей. Чем творчески богаче актер, тем он щедрее и разнообразнее в своих поисках. Естественно, что, выбирая более точное решение, он будет осторожен и внимателен.

Диктат режиссера хорош только в сочетании с уважением к свободе и творческой раскрепощенности актера. А когда исполнитель заранее знает, что каждый шаг его предопределен, то им овладевает страшное иждивенческое состояние: он постоянно, как птенец, ждет, разинув рот, что ему режиссер «положит». Одну роль ему сделал режиссер, другую, и вот этот актер и шаг самостоятельно шагнуть боится, да и не умеет уже. Умный режиссер не будет давить своим авторитетом исполнителя, он даст ему возможность попробовать разнообразные актерские варианты. И не исключено, а это бывает довольно часто, что, взвесив все, он вместе с актером остановится не на своем, а на его решении. Ну а если уж он твердо настаивает на своем, то подведет к нему актера естественно и по возможности не насильно. Споры в работе неизбежны. Если они являются поисками лучшего — это творческие споры. Но если эти споры — столкновение двух «несгибаемых» характеров, то, как правило, из этого ничего путного не получается.

Театральный коллектив — собрание очень сложных и часто легкоранимых актерских индивидуальностей. Можно на это сето-

«Город на заре» А. Арбузова.
Костя Белоус

«На золотом дне»
Д. Н. Мамина-Сибиряка.
Василий



вать, но это реальный факт. Таков уж театр и его люди, которые и работают-то не на мраморе, а на своих нервах, не кистью, а сердцем, перенагрузкой психики. А другого материала у актеров нет. И много надо режиссеру — капитану на этом корабле — и такта, и человеческого понимания, и выдержки, и дипломатии, и воли (только не злой и не тупой), и терпения, и, конечно же, большого таланта, чтобы он мог предлагать такие решения и такие ходы, перед которыми актеры стояли бы удивленные и потрясенные их неожиданностью и их точностью. Много чего надо режиссеру, и далеко не всегда в одном человеке соединяются все желаемые черты.

В работе над «Городом на заре» было редкостное единение всего состава спектакля. Пригласили замечательного ленинградского театрального художника А. Босулаева. Довольно быстро он создал макет будущего спектакля. На фоне безграничной глухой тайги на сцене стояла условная скала со множеством выступов и ступеней. Эта скала была очень удобной для выразительных мизансцен и являлась образом голого, угрюмого берега Амура, куда высадились первые строители-комсомольцы.

Вот на этой-то скале и развертывались все дальнейшие события. Евгений Симонов решал спектакль как романтически приподнятое действие, в которое театр с первой минуты вовлекал зрителя, требуя от него участия и соучастия. Евгений Рубенович впервые в своей режиссерской работе ввел откровенное обращение к публике. Спектакль начинался с высадки на берег и яростного, захлебывающегося обращения моряка Кости Белоуса к публике.

И мне, исполнителю Кости Белоуса, было дано задание обращаться не вообще к зрительному залу, а к конкретным людям, там сидящим.

— Знаешь ли ты, что такое счастье? А ты? Ты? К чему ты стремишься, о чем мечтаешь, что хочешь, мой друг, мой брат, с которым разделяет меня четверть века? Как бы я хотел пробиться через эти двадцать пять лет и хоть часочек провести за беседой, заглянуть в твои глаза, комсомолец будущего, узнать твои надежды, твои мечты. Тревожат ли тебя, как тревожили нас, далекие дороги и нехоженые тропы? Знаешь ли ты радость ночных споров, не забыл ли закон великого комсомольского товарищества? Готов ли, как мы, отдать жизнь за бессмертное ленинское дело? А что, если ты заскучал и стал не по годам солиден и важен — не встаешь на защиту товарища по первому зову своей партийной совести и научился жить в мире с неправдой и несправедливостью? А что, если ты ищешь счастье в тиши и одиночестве и остыла твоя вера в то святое дело, которому мы отдали нашу молодость, наши жизни? Если это так, мне жаль тебя — никогда не узнать тебе настоящего счастья! А мы — скажу это с гордостью —

знали его. Разве не бились счастьем наши сердца в тот незабвенный день, 20 июня 1932 года, когда мы сошли на амурский берег и, стоя среди ящиков и тюков, корзин и чемоданов, пели, пели пересохшими от счастья глотками...

Это обращение к публике в самом начале спектакля было как бы предуведомлением, о чем будет идти речь.

И весь спектакль был полон такими вовлечениями публики в действие, что подчеркивалось и мизансценически — актеры прямо выходили к рампе и непосредственно обращались к зрителю. В этой обнаженности приема крылось большое доверие к зрителю, к его способности понять замысел театра. Оно выражалось и в прямых обращениях к залу, и в динамичном развертывании сценического действия, и в каком-то неистовом вздыбленном ритме спектакля. Он действительно был предельно напряжен и страстен. Страстен в решении массовых сцен и в решении многих характеров. И туповато-ортодоксальный, деревянно-прямой Аграновский, и из-за угла кусающий Лешка Зорин, и безудержный фантазер, страстно верящий, что город, который они строят, будет городом солнца и счастья, Зяблик, и тоненькая, кажущаяся хрупкой и беззащитной, но на самом деле девочка с несгибаемой волей — Наташа, и смело заявившая о своей любви к маленькому Дон Кихоту Зяблику Оксана, и маменькин сынок, одесский пай-мальчик, близорукий, с мужественным сердцем Альтман, и бесшабашный морячок Костя Белоус — все эти разные люди спаяны желанием все сделать, все преодолеть, все покорить, все претерпеть ради светлого города будущего.

Евгений Симонов пронизал спектакль этой лейтмотивной линией, и потому он получился цельный, точно направленный и действенный. Был угадан дух комсомолии тридцатых годов, дух безграничной веры в осуществимость своих желаний, дух самопожертвования, дух неудержимой энергии и истинного горения. И вздыбленность, страстность спектакля рождалась не от голой задумки режиссера, а от одержимости героев, их неистового желания построить будущее. Эти чувства перехлестывались в зал и как бы били током по сердцам зрителей.

Это был один из тех спектаклей, который должен был идти в полный накал, во всю меру темперамента. И тогда, и только тогда он завоевывал зрителя. Актеры (а играли почти все молодые актеры) — и Юлия Борисова, и Юрий Яковлев, и Вячеслав Дугин, и Максим Греков, и Лариса Пашкова, и Антонина Гунченко, и Михаил Дадыко, и Александр Граве, и другие — учились на этом спектакле прежде всего коллективизму и напряжению общих усилий в творчестве.

Всякий раз, когда речь заходит о проблеме молодежи, о путях, которыми лучше всего идти, воспитывая актеров нового поколения,

я вспоминаю «Город на заре», который много доброго посеял в наших душах и помог понять, что такое студийность и товарищество. Это дорогого стоит, когда ты ощутил замечательное чувство своей причастности к общему делу, когда ты понимаешь, что без твоих усилий оно будет слабее.

Есть много путей воспитания молодых актеров, и они, эти пути, необходимы. Но самый плодотворный, самый творческий — это спектакль, созданный самой молодежью, как ее человеческое и творческое кредо. Конечно, если это спектакль удачный, если он выражает в полной мере всю страсть, нетерпение и желание молодых. Этот спектакль не становится очередным в ряду других, а представляет собой, если хотите, человеческий, гражданский и актерский манифест. Вот таким манифестом для нас, тогда начинающих актеров, и для набирающего силы режиссера Евгения Симонова стал спектакль «Город на заре».

Потом были другие роли, другие спектакли. Были удачи, были и провалы или серые будничные роли, но «Город на заре» остался для нас спектаклем, где мы смогли в полный голос заявить о своей творческой позиции, впервые ощутить великую силу театра.

Юлия Борисова

Таким же событием стала и другая работа Евгения Симонова — «Иркутская история». Известно, что этот спектакль имел огромный успех во многих и многих театрах, на чьих сценах в сезоне 1959/60 года звучали имена Вали, Сергея, Виктора, Ларисы, Бати, Родика и других действующих лиц этой поэтичнейшей пьесы Алексея Николаевича Арбузова.

Пьеса эта смогла выразить человечность и веру в доброе, сердечность и доброжелательность в отношениях между людьми, веру в победу любви, поэзию труда. Ее сразу стали широко ставить и у нас и за рубежом. И немудрено — ведь автору удалось рассказать о большой и настоящей любви так просто и поэтично, так человечно и глубоко. Ее герои, простые рабочие одной из строек Сибири, открывали такую глубину и чистоту чувств, такие непростые и прекрасные движения души, такую тонкость и чуткость в понимании жизни товарища, такую безграничность и щедрость сердечности, такую мучительную победу над собой, что зритель был захвачен этой развертывающейся на его глазах их трудной, даже трагичной, но прекрасной жизнью.

Как только эта пьеса появилась в нашем театре, Евгений Симонов, который стал постановщиком «Иркутской истории», начал работать с актерами. Бывают минуты прекрасного нетерпения, когда встречаешься с пьесой, ролью, которая сразу будит твою фантазию,

настойчиво требует своего воплощения. Вообще сам процесс работы подчас интереснее, чем прокат спектакля. Интересен поиск образа спектакля, поиск характера героя, постепенное распутывание завязанных узлов, чудесное просветление, которое наступает, когда ты овладел ролью, понял ее, ощутил ее не умом, не головой, а сердцем, так сказать, всем существом. Или даже мучительные поиски, долгие безуспешные пробы, отчаяние и тупик, в который иной раз попадаешь, даже это часто бывает интереснее, чем ежевечернее повторение одного и того же однажды найденного.

Конечно, и во время спектакля что-то рождается новое, неожиданное, освежающее. Но, во-первых, это далеко не всегда бывает, а во-вторых, это все-таки вариация на тему уже неизменную. И знаю по своему опыту, что на ходу спектакль нельзя направить на другие рельсы. Его можно заставить идти быстрее, темпераментнее, но изменить заложенное почти невозможно. Так что только при рождении спектакля можно решить все главные проблемы. И поэтому-то процесс репетиции порой бывает более захватывающим. Но спектакль рождается только от соприкосновения со зрителем. Без зрителя нет ни спектакля, ни театра вообще. И потому, как бы ни были интересны репетиции, актер с особым чувством тревоги и одновременно радости ждет этой, так много решающей первой встречи с публикой.

От этой встречи иногда приходишь в отчаяние, ибо твое чувство не понято, не принято, и, значит, все твои усилия напрасны. А случается, что твой пульс звучит созвучно с пульсом зрительного зала, ты нужен зрителю, он верит тебе, он идет за тобой, и ты счастлив.

Хорошая, умная, талантливая и честная пьеса — это открытие нового мира, новых чувств, новых людей, нового взгляда на жизнь, новых мыслей. Так нас покорила сразу «Иркутская история», и мы, отложив все другие дела, начали работать.

Был в этом нетерпении еще один немаловажный нюанс. Одновременно с нашим театром начали репетировать эту пьесу и в Театре имени Маяковского. Репетировал Николай Павлович Охлопков. Казалось бы, Москва, велика, зрителей много, и незачем торопиться. Не совсем так. Да, зритель придет на спектакль, если, конечно, он получился, независимо от того, идет эта же пьеса в другом театре или нет. Но первое впечатление часто бывает неизгладимо и неизменяемо. И победить первое, уже создавшееся впечатление бывает порой невозможно. И естественно еще и то, что театр — это зрелище, куда привлекают зрителя, делают все, чтобы ему было интересно. А особенно интересно зрителю, когда он что-то видит впервые. И значит, совсем не все равно постановщику, исполнителям, выйдет их спектакль первым или вторым в том случае,

если одна и та же пьеса репетируется двумя или даже тремя театрами. Безусловно, в конечном счете побеждает не время выпуска, а сам спектакль, его значимость, его содержательность. Но какой же режиссер не мечтает о том, чтобы именно его спектакль был первым и лучшим, и не делает для этого все возможное? И потому мы спешили, чтобы выпустить «Иркутскую историю» раньше такого серьезного, опасного соперника, каким для нас являлся Н. П. Охлопков. А точнее сказать, не только это соперничество, но и жажда репетиций, влюбленность в пьесу, в свои роли побуждали нас к такой спешной работе.

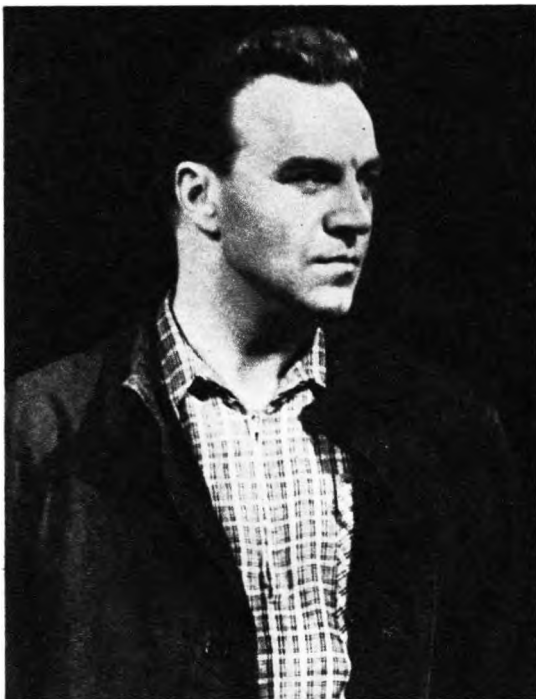
Нас захлестнуло нетерпение и желание скорее показать эту пьесу зрителям. Но при всей нетерпеливости мы были очень осторожны. Это была другая пьеса, нежели «Город на заре»,— здесь нельзя было рассчитывать только на напор и темперамент. Это была тонкая, психологически извилистая пьеса. Она требовала иного подхода, других ключей. И Евгений Симонов искал эти ключи. Искал другой характер работы. Мы всю пьесу внимательно «прощупали» за столом. На каком-то этапе показали эти первые наметки, штрихи характеров А. Н. Арбузову. Были рады тому, что он принял наши еще очень пунктирные наброски. И с еще большей надеждой продолжали репетировать утрами и вечерами.

Эту пьесу Евгений Рубенович решал как выбор верной дороги, верного жизненного пути. Отсюда и сценическое решение спектакля — образ дороги. Художник спектакля И. Г. Сумбаташвили все пространство сцены оставил свободным, и только посередине была расположена начинавшаяся откуда-то сверху и идущая вниз к зрителю дорога. Этот станок поворачивался по кругу и превращался то в борок, то в берег реки, то в комнату Вали. Вот на этой-то дороге и должны были встретиться герои пьесы.

Мы работали внимательно и подробно, стараясь не пропустить ни один поворот душевной жизни героев. Хотелось рассказать об обыкновенных, простых ребятах, но показать всю тонкость их душевной



Е. П. Симонов



«Иркутская история» А. Арбузова.
Сергеи

жизни, их духовного мира. И не потому, что это так модно и нужно, а потому, что таковы были эти герои. И кажется, в этом-то и секрет того огромного успеха пьесы, который она имела. Вероятно, желая еще точнее раскрыть душевную жизнь своих героев, показать все сложности и трудновыразимые нюансы движения сердца, А. Н. Арбузов ввел в пьесу хор, наподобие хоров в греческих трагедиях. Но иногда, как мне кажется, хор освещал то, что зритель и сам видел превосходно, иногда он задерживал действие, иногда его комментарии становились назойливыми, чересчур подробными. Их было слишком много. И потом Арбузов так тонко выписал роли, что едва ли точно вскрытая душевная жизнь героев нуждалась еще и в объяснениях.

Много было актерских удач в спектаклях разных театров, а особенно в главной роли — Вали. Многие актрисы страны, играя Валу, получили признание, достигнув больших успехов в этой работе. Но, пожалуй, никому не удалось сыграть эту роль столь виртуозно и столь пронзительно, так мастерски и так человечески глубоко, с такой душевной самоотдачей и так актерски изящно, как это

получилось у Юлии Борисовой. У каждого актера бывают самые высокие вершины их творчества, их высший подъем. Так, по моему мнению, пока этой звездной ролью для Юлии Борисовой является Валя из «Иркутской истории». Я говорю — пока, потому что Ю. К. Борисова в работе, и кто знает, куда она еще поднимется с ее талантом, мастерством и поразительной работоспособностью. Да, роль Вальки-дешевки была открытием этой редкостной актрисы нашей страны.

Это была работа удивительная и по глубине и остроте проблем, которые поднимала Борисова, и по щедрой актерской выразительности.

Закрывая ларек в конце рабочего дня, появлялась маленькая, хрупкая девица в ухарски надвинутой набекрень вязаной шапочке с кокетливым помпоном. На груди дешевой серенькой курточки с жалким кошачьим воротничком блескуче и нагло сверкала большая безвкусная брошь. И вся-то она была какая-то жалкая и вызывающе-дерзкая. У ларечка и произошла ее первая встреча с тем, кто разглядел за этими погрешками настоящее сердце, разглядел хорошего человека, который в жизненной борьбе потерял почву под ногами и от страха, как кутенок, твякает на всех. Сергея Серегина встретила привычным набором острот, шуточек, ужимок и многообещающих «жарких» взглядов. Но, к ее удивлению, этот «неотразимый» натиск не произвел обычного впечатления. Сергей, как бы пробираясь через колючие заросли ее острословия, хотел понять, что там, за этим буреломом. И он разглядел за ним светлую и добрую душу, но захватанную, много раз обиженную, оскорбленную и потому ошестинившуюся и неестественную.

Сложное это дело — угадать за внешними проявлениями скрытый от постороннего глаза внутренний мир человека. Так вот, у Сергея Серегина как раз такой редкий дар и был, и потому разглядел он в Вале, которую называли очень обидно и оскорбительно, но, наверное, и заслуженно «дешевка», что-то человеческое, настоящее, но затоптанное и потому спрятавшееся, затаившееся.

Юлия Константиновна — художник мягко переходящих из одного в другой тонов. Она не любит резких мазков, размашистых линий. Ее работы всегда отличаются филигранной тонкостью в исследовании характера, который она играет. Ее героини могут быть разными по темпераменту, по положению, по характеру, но им не свойственна противоречивость, неясность позиций, им всегда присуща внутренняя определенность, законченность. Какой бы сложный и даже трагичный, как, например, Настасья Филипповна, путь ни проходила ее героиня, мы всегда с самого начала через любую внешнюю жизнь видим прекрасное человеческое сердце.



«Идиот» по Ф.М. Достоевскому.

Рогожин — М. Ульянов, Настасья Филипповна — Ю. Борисова

Юлия Борисова никогда не скрывает любви к своим героиням. Она поднимает их на пьедестал человеческого совершенства. Она художник-адвокат. Притом адвокат с неопровержимой логикой, которая не только оправдывает, но и возвышает их. И поэтому над ними обливаются слезами, над их жизнями глубоко и надолго задумываются, их до сердечной боли жалеют и всегда восхищаются их тонкой душевностью и, конечно же, их женским неотразимым обаянием, которое присутствует во всех ролях Борисовой, так как это уже качество актрисы.

Юлия Борисова — щедрая актриса. Для оправдания и возвеличивания своих героинь она не жалеет никаких самых лучших и самых редких красок. Может быть, такая неукоснительная художническая позиция не всегда так уж необходима.

Жизнь многообразна и населена разными по душевным качествам людьми, и далеко не каждого можно оправдать и тем более возвысить. В мире существуют, и очень упорно существуют, много далеко не прекрасных человеческих проявлений, и о них надо говорить, необходимо говорить, необходимо кричать во весь голос. Но ведь нелепо сетовать, что, скажем, у Левитана нет таких исторических полотен, как у Сурикова. Зато ни у кого из художников мира нет такой душевности, нежности, пронзительной сердечности, такого поэтического взгляда на жизнь, великого дара увидеть в простом перелеске бездну поэзии и лиризма и так щемяще передать красоту русской природы. Художник должен петь своим голосом. Это естественно и единственно возможно. И жалко и трудно, а иногда и стыдно смотреть на того, кто старается подладиться к модным мотивам. Надрываясь, срывая голос, фальшивя от желания попасть в тон сегодняшней злободневной теме, такой артист теряет свой естественный, пусть даже и малый голос и превращается в имитатора, в подражателя. А это уже не искусство — это зарабатывание хлеба насущного. Правда, иные подражатели очень успешно зарабатывают не только на хлеб, а гораздо больше.



Рогожин

Но Юлия Борисова, как художник, непреклонно следующий своим творческим убеждениям, своей теме, всегда остается верна неизменной любви к женщине, которую она своим исполнением воспевает и возвеличивает. И не скрывает своей любви и своего преклонения. И когда она выходила в роли бедовой девчонки, которую за веселую жизнь прозвали Валькой-дешевкой, она выходила на бой за поруганную женскую душу. И не прятала своего страстного желания и защитить, и снять все обвинения, и показать красоту этого великолепного человека. Потому-то сквозь внешний облик ее героинь всегда видна незамутненная чистота и красота. Ну а если переверкала, переломала жизнь душу Настасьи Филипповны («Идиот») или Анисьи («На золотом дне»), то Юлия Борисова в такой яростный и беспощадный бой вступает за их изломанные души, что, заражая этой борьбой зрителя, она выносит беспощадный приговор той действительности, которая испоганила женские судьбы, цельные и талантливые натуры. Борисова раскрывает в них такую бездонную глубину, такую драгоценную человечность, что надо быть дьяволом, чтобы сломать эти характеры. Юлия Борисова — актриса душевная, поразительно сердечная, но с железным упрямством проносящая одну тему — тему человеческого, женского достоинства, права на счастье и всемерное уважение к женской судьбе.

И, конечно, огромный успех Борисовой в «Иркутской истории» был результатом этого чувства сострадания к Вале. Вот она второй раз встречается с Сергеем, на скамеечке у кино. И тут Борисова играла растерянность ее Валечки, она как будто попала в другой мир, который так для нее непривычен. Мир доброго отношения к ней, к человеку, которого чаще всего обижали и оскорбляли. Этот странный парень не похож на других. Он притягивает, и он пугает. А может быть, это более хитрый обман? А может быть, за этой серьезностью и скромностью скрывается еще более жестокий и злой человек? Так замерзла душа этой девочки, что нужно по-настоящему горячее сердце, чтобы отогреть ее.

Борисова удивительно играла эту сложнейшую гамму чувств. Она и хотела поверить и боялась, старалась разгадать этого необычного для нее человека и не знала, как его разгадать, и хорошо ей было с ним и тревожно. Она опять хваталась за привычные словечки и жесты и, видя, что он понимает ее нехитрую игру, стыдилась этого. В сцене у кинотеатра Борисова открывала зрителю пораженную, удивленную и растерянную Валу. И только когда сказал ей Сергей: «Я люблю тебя, Валя. И я не знаю, как я буду теперь без тебя жить», она вот только здесь поверила этому человеку, поверила, может быть, первый раз в жизни. В том-то и сила пьесы «Иркутская история», что она поднимала большие нравственные проблемы серьезно и трудно. Отсюда и такое доверие зрителей.

Нередко на наших сценах появляются пьесы, в которых решение нравственных проблем подменяется провозглашением избитых истин, бодрых рецептов, глубокомысленных наставлений. Но ведь те, кто пришли в театр, жаждут серьезного разговора о жизни, разговора начистоту, разговора по душам. Ну а какой же тут может получиться разговор по душам, когда зрителя оглушают громкими словами, не прислушиваясь к его опыту, к той жизни, из которой пришел он. И мало, очень мало на нашей сцене пьес, к которым можно было бы отнести слова Белинского о том, что необходимо «образовывать и развивать не только эстетическое, но и нравственное чувство». А искусство театра невозможно без серьезного анализа сегодняшних нравственных проблем, жгучих, сложных, не сразу поддающихся решению. Каждый человек бьется над ними по-своему, ни на кого не похоже, идет своим путем, иногда неожиданным, а иногда и трагически неверным. Но ведь это именно и интересно исследовать. А в большинстве пьес, как по букварю, складывают рецепты на все случаи жизни. Я веду речь не об оригинальности во что бы то ни стало, а о жизненности, то есть сложности. Мы в жизни стараемся решать эти нелегкие задачи, стараемся понять корни, мотивы поведения того или иного человека. А на сцене мы чаще идем шаблонным, истоптанным путем, пережевываем давно известные истины. В том-то и новизна и свежесть «Иркутской истории», что она решала известные проблемы по-новому, трудно, жизненно и достоверно.

Спектакль шел долго. Сменялись исполнители почти всех ролей. И только каждый вечер, пока шла «Иркутская история», выходила на сцену Ю. Борисова, вновь и вновь покоряя зрителей и неувядающим обаянием прелестной женщины, и удивительным мастерством, неостывающей болью за человека, и неослабевающим удивлением, восхищением и любовью, которая его распрямляет и открывает в нем богатства души и сердца. А. Н. Арбузов посвятил пьесу «Иркутская история» Юлии Борисовой. Этот знак глубокого уважения к актрисе, может быть, лучше всех понимаем мы, ее товарищи по работе.

Мне пришлось быть ее партнером во многих спектаклях театра, таких, как «Идиот», «Иркутская история», «Конармия», «Варшавская мелодия», «Антоний и Клеопатра». Я уже говорил, что чем лучше и талантливее партнеры, которые тебя окружают, тем лучше и профессиональнее становишься ты сам.

Жаловаться на недостаточно талантливое окружение в Театре Вахтангова не приходилось и в юности, не приходится и сейчас. Но интересен и удобен тебе не тот партнер, кто сам для себя играет, кто при всей своей талантливости эгонистичен, не сообразует свою работу с общими усилиями, а тот, кто, как хороший скрипач,

отзывается на малейшие движения играющего рядом с ним, кто в любой миг пойдет тебе навстречу, кто строит свою работу в зависимости от тебя. Так вот, лучшей партнершей я считаю Борисову. Более тонкого партнера, чувствующего малейшие изменения, моментально приспособливающегося к неожиданным поворотам своего товарища, я не знаю.

Мы, актеры, люди чувствительные к обидам, и настоящим и мнимым. Быстро раздражаемся от неудобства на сцене, зачастую обижаемся на тех, кто, как нам кажется, на протяжении спектакля недостаточно с нами считается. Да, действительно, бывает и так.

А вот эта хрупкая, тоненькая женщина, одна из лучших актрис нашего театра, неизменно терпелива и доброжелательна. За все годы работы с ней на сцене я ни единого раза не слышал от нее капризных нот избалованной славой актрисы. А уж кто, как не она, не обойдена славой. Славой истинной, заработанной великим, непрестанным трудом, настоящим талантом и редчайшей преданностью театру. За все годы, что знаю Юлию Константиновну, я ни разу не слышал от нее и звука жалобы на усталость, на болезнь. И сколько раз, стоя рядом с ней на сцене, я видел больные, усталые глаза, видел, что играет она через силу, знал, что, уйдя за кулисы, в изнеможении падает на диван, что после спектакля она еле доходит до дома. Но высочайшая ответственность, какую я мало еще у кого встречал, какая-то истовая преданность театру заставляет ее преодолевать и усталость и трудности.

Мы боимся говорить высокие слова о своих товарищах, которые своей жизнью, своим непрестанным влиянием на тебя делают и твою жизнь интереснее и глубже. Мы чаще равнодушны, чем внимательны друг к другу. Мы чаще готовы заметить недостаток, чем достоинство другого. Я не исключение из правил, но здесь я не мог не сказать о том, что считаю Юлию Борисову поразительной актрисой и редким по цельности и сердечности человеком. А согласитесь, это не так уж часто встречается. Я ценю, что моя творческая жизнь идет рядом с таким человеком, как Юлия Константиновна Борисова.

А родилась Борисова как Борисова на роли Анисьи в спектакле «На золотом дне» по Мамину-Сибиряку. Случается, что актер, сыграв первую роль, сразу заявляет о своем неповторимом даре. Это бывает очень и очень редко. И только с поистине крупными талантами. Вот такой ролью для Юлии Борисовой стала роль уральской красавицы, выданной насильно за богача старика и озлобившейся на весь мир за такое над ней надругательство.

Пьеса сбита крепко и точно. Есть в ней интересный крутой сюжет, раздольные, оригинальные характеры, чудовищная дремучая жизнь богачей золотопромышленников и беспощадная, глухая борьба-



В гримерной перед спектаклем «Конармия» по И. Бабелю



«Конармия».
Гулевой — М. Ульянов, Мария — Ю. Борисова



После спектакля «Конармия» с Ю. Яковлевым и Н. Гриценко

ба между ними, борьба без жалости. Золото ослепляет глаза, и нет уже в них ни добра, ни сострадания, ни пощады, ни участия.

Вот на этом-то колоритном фоне и развернулся впервые в полную силу талант Ю. Борисовой. Режиссер этого спектакля, Александра Исааковна Ремезова, любит открывать актеров, умеет это делать, не боится риска и часто выигрывает в этих пробах. Так она не побоялась мне, не чисто характерному актеру, поручить в одной пьесе роль сутенера и бандита, скрывающего свое страшное нутро убийцы под маской веселого и широкого парня. И это была одна из моих удачных работ. Поверила она в меня, поручив роль Рогожина. И многие актеры благодарны Ремезовой за эту возможность попробовать свои силы на неизвестном пути.

Так же вот она назначила лирическую актрису, притом актрису, которая только что становилась на ноги, на роль трагическую, резкую роль, с мгновенными перепадами настроений. На-

значила — и родилась Юлия Борисова. В этом выборе не было случайности. Просто Ремезова разглядела огромные возможности молодой актрисы. Борисова играла эту роль вдохновенно и замечательно раскованно. Она, что называется, купалась в этих бесконечных и таких неожиданных переходах мечущейся Анисьи. От горьких, отчаянных слез до злого издевательского смеха, от опасной игры с взбесившимся старым мужем до жалкой бабьей мольбы о любви, с которой она бросалась к своему возлюбленному.

Эта роль переливалась в ее исполнении сотнею граней и цветов. Невозможно было предугадать, как она поступит в следующий миг. Но весь этот калейдоскоп актерских красок освещался изнутри багровым цветом пропащей жизни, загубленной молодости. Ненавистный старик муж, омерзительный спившийся отец, подлец и ничтожество возлюбленный, люто ненавидящая ее падчерица, ограниченная, перепуганная насмерть мать, выжившая из ума нянька, сальный и мокрогубый, вечно пьяный и пристающий со своими домоганиями адвокат отца — некуда податься этой незаурядной женщине. Кругом не лица, а хари, рыла, и злоба всех затапливает. И задыхается Анисья, захлебывается в собственной ненависти, ходит по острию ножа и погибает бессмысленно, страшно, застреленная в упор стариком мужем.

Безобразная жизнь, жуткая действительность.

Борисова сыграла эту замечательную роль широко, с размахом, с удивляющей свободой. Вся Москва ходила на ее Анисью. Много писали, много говорили об этом спектакле, о борисовской работе.

Но это было не единственное открытие Ремезовой в спектакле «На золотом дне». Драматургия Мамина-Сибиряка — раздолье актерам: сколько можно найти новых решений, сколько неожиданного таят в себе такие характеры. И актеры наслаждались этой редкой возможностью — спектакль был богат актерскими удачами. И старуха нянька Е. Понсовой — это замшелый остаток человека, потерявший и слух, и остатки разума, и память. Смешна она была со своим непониманием, кто перед ней находится и где она сама-то сейчас. Но это не было противно-патологическое изображение выжившей из ума старухи. Это была вахтанговская работа — изящная, остроумная, виртуозная. И Марфа Лукинична — Е. Алексеева, эта «дама из Амстердама», как ее называет ее муж, тупая и заплывшая жиром купчиха, с одной извилиной в голове и с детской тягой к сладкому. Сцена в саду, где она варила малиновое варенье, была сочной, смачной. Надо было видеть, как эта гора пробовала, вытянув дудочкой губы, варенье. Какое блаженство испытывала эта живущая только желудком золотопромышленница!

Но я хочу вернуться к Борисовой и вспомнить пляяду созданных ею образов. Пленительна была Гелена из «Варшавской мело-

дии», прелестная, изящная, как статуэтка, нежная и женственная пани Гелена, в которую влюблялся весь зал, так эта женщина была притягательна и обаятельна. И совсем другой женский характер — шекспировская Клеопатра — гибкая, изменчивая, вспыхивающая, как сполох. И Настасья Филипповна, героиня Достоевского, — сгорающая от обиды и унижения, натянутая, как струна, клокочущая, как вулкан.

И, конечно, не только я всегда помню неповторимых борисовских женщин — прелестных, чуточку неземных, немного странноватых, легкоранимых, негибаемых в своих убеждениях, верных своему слову и неотразимо обаятельных.

Николай Гриценко

Есть актеры, как говорится, с божьим даром. Их талант — свойство врожденное, впитанное с материнским молоком. Но, увы, не всякий одаренный человек максимально реализует себя в искусстве, становится Мастером, творцом своего ни с каким другим не схожего слова.

Профессия наша сложна. Видимый блеск успеха, слава, призвание, творческие удачи — это ведь только надводная часть айсберга, а там, под ней, куда больше чем семь восьмых... Она требует и постоянного, упорного, порой изматывающего труда, полной душевной самоотдачи до самозабвения, способности подниматься над обыденностью, проникаться делами и болями людей в той степени мастерства, когда оно становится незаметным окружающим.

Но начинается актер, конечно, с большого актерского дара. Без него все остальное как хлеб без соли, и даже большой профессионал — всего лишь птица без крыльев. Дар — природное явление, его обладатель может его развить, а может и погубить.

Николай Олимпиевич Гриценко был артистом воистину божьей милостью, артистом с головы до пят, каждой клеткой своего существа. Сцена была его стихией, он играл так же легко и свободно, так же непосредственно и вдохновенно, как поет птица. Он был из той легендарной плеяды лицедеев в хорошем смысле этого слова, которые не мыслят своего существования без игры, без сцены и обладают способностью видеть мир таким, в котором жизнь и театр неразделимы: театр — это жизнь, а жизнь — это театр.

Талант — непостижимая, загадочная категория. Иногда кажется, что почвы нет, чтобы возрос такой пышный и богатый оттенками цветок, и вдруг на тебе — чудо, да и только. Н. О. Гриценко. — подтверждение этому.

Едва ли он читал больше, чем это было необходимо для ролей. И часто не мог понять как будто простых и ясных вещей. Рассказы-

вать ему анекдот было бесполезным делом. Он начинал выяснять детали анекдота, разваливая его. А если он выступал на худсоветах, то его речи были бесконечно длинны и полны повторений.

Зачем я об этом вспоминаю? Конечно, не ради того, чтобы оскорбить память такого актера. И не для того, чтобы копаться в его человеческих свойствах.

Актер существует только своим творчеством. А какой он в жизни — его личное дело. Он имеет право не делать стены души стеклянными, как витрины, куда могут смотреть все, кому вздумается. К слову сказать, современные актеры слишком много, как мне кажется, дают интервью, беседуют, рассуждают, оценивают работу друг друга и беспечно философствуют в газетах и журналах на самые различные, чаще неизвестные им темы. И получается действительно «взгляд и нечто». Сам грешен этим. Да и не всегда нам, актерам, хватает воли отказаться от этих опустошающих бесед, и не принято отказываться. Не поймут. Скажут, зазнался...

Так вот, пишу о странностях человеческого характера Николая Олимпиевича не ради умаления его достоинств, а ради удивления и поклонения перед этим одним из ярчайших актерских имен Театра Вахтангова, где он прожил блистательную творческую жизнь, и советского театра в целом. Играя с ним спектакль, мы часто становились в тупик перед его неожиданными находками. Каким путем он приходил к ним? Где он их подсмотрел? Как он не боялся их? И ведь все оправданно, все от сути характера, и все так неожиданно, что только диву даешься.

Должен сказать, что актеру убедить в правде образа публику нелегко, но возможно. Критику, особенно тех искушенных театроведов, которые приходят на спектакль с солидным запасом скепсиса и «всезнания» театральных и околотеатральных дел, убедить еще труднее.

Но поразить, потрясти своим искусством товарищей, заставить их не узнать тебя, снова и снова открывать им поистине неистощимые тайники своей индивидуальности — это способность просто невероятная. И Гриценко обладал ею в полной мере. Неподражаемый авторитет его таланта был признан в Вахтанговском театре, с каждым годом он расцветал и креп как актер, удивляя нас неслыханным богатством превращений, многоцветным калейдоскопом характеров.

Когда он приступал к какой-нибудь репетиции, большой или маленькой, у многих его товарищей, занятых по горло собственными делами и заботами, возникала острая необходимость прийти в зал и увидеть его новые открытия.

142 В устных и печатных дискуссиях у нас идут споры о герое исповедальном, социальном, гражданственном. Они, видимо, правомер-

ны. Но нередко дебаты об исповедальной сценической манере имеют своей целью лишь прикрытие слабых силенок о чем-то шепчущих, играющих самих себя «исповедников».

А перевоплощение было и остается высшим пилотажем театра, это такие «бочки», «иммельманы» и «мертвые петли», которые по плечу лишь настоящему асу сцены.

Так вот, Николай Олимпиевич был по-своему уникален и универсален. Для него не было преград и пределов. Он мог изобразить бесконечное множество различных походок, голосов, акцентов, движений рук, выражений глаз — его пластика была непревзойденной.

Иногда в добрую минуту он, веселясь и озуруя, рассказывал и показывал увиденное за стенами театра, и перед нами открывался

целый многонаселенный мир человеческий, запечатленный словно в живой фотографии. И эта бесценная кладовая, этот золотой запас впечатлений помогали ему создавать самые невероятные, разноплановые характеры, которые вошли в историю советского театра.

Как многие из нас, он начинал с (эпизодов. Но как начинал!

В «Фельдмаршале Кутузове» В. Соловьева, поставленном Н. Охлопковым, Гриценко был занят в солдатской массовке. Что там можно было сыграть? И все же, наверное, он раскрыл судьбу своего персонажа, раз весь зрительный зал не мог оторваться от его лица.

Он так прорастал в душу создаваемых образов, так вживался в их существо, что в этом ощущалось порой что-то мистическое, какое-то волшебство.

И чего стоят все холодные философствования иного умника перед этим светлым, прозрачным родником, который бьет откуда-то из самых глубин. А какая прямо-таки звериная интуиция была у него!

Правда, часто в погоне за непременно воздействием на зрителя Гриценко подводил вкус, и тогда шло нагромождение смешного — одно на другое, в результате чего терялся нередко и смысл роли.

Но эти излишества еще больше подчеркивали его актерское богатство, его, гриценковскую, безудержность в фантазии.



Н. О. Гриçенко

Вероятно, это дело режиссера — соразмерить смысл спектакля с гастрольными «роскошествами» отдельного актера.

Виртуозной его работой был уральский золотопромышленник Тихон Кондратьевич в спектакле «На золотом дне». Он появлялся в первом акте, приехав в родной город выяснить, как тут его облапошили, пока он скрывался под «псевдонимом» после пьяного скандала в клубе. Нечто звероподобное, обросшее так, что глаз не видеть, появлялось из дальних комнат. Рыжее бородатое чудище с каким-то рыкоподобным голосом, в необъятной рубахе, с походкой гориллы, после чудовищного переоя, когда все двойится в глазах. Он с трудом узнает свой дом. Но при всех «страшных» приметах он был совсем не страшен. Фигура была такая дремучая и в то же время наивная, что это сочетание вызывало у зрителя сразу какое-то насмешливое отношение. Поначалу верилось, правда, что он может обломать рога даже и такому зверю, как беспощадный и холодный его враг, умный золотопромышленник Иван Тимофеевич (Н. Бубнов). Но постепенно ты ясно видел, как темен и глух этот только на вид страшный человек. Гриценко не плакал над ним, а зло и безудержно смеялся. Смеялся с вахтанговским озорством, открывая в нем такие нелепые черты, что только диву надо было даваться, где исполнитель мог подсмотреть их. Это была работа истинного актера-вахтанговца — по поразительно острой театральной форме и по глубине раскрытия социального типа. К концу спектакля Гриценко доходил до гротеска, до фантазмагории. Вырвавшись из-под влияния Ивана Тимофеевича, он открыл новый прииск, то есть обрел снова силу, и на радостях загулял. Загулял на несколько дней, буйно и безудержно, и в порыве пьяного бреда он со своим адвокатом-собутыльником врывается в дом «к Ваньке».

На сцену вываливался расхристанный, с багровой рожей, в цилиндре и сапогах, потерявший человеческий облик и в буквальном смысле окосевший от многодневного кутежа Тихон Кондратьевич с угрозой, что он «расщепает в щепу всю эту Ванькину музыку». Он уже не стоял на ногах, переползал от стула к стулу. И тут Гриценко позволял острейшие, рискованные решения. То он, кланяясь Ивану Тимофеевичу, терял равновесие и, переставляя ноги, залетал под диван головой вперед, то, грозя кулаком ненавистному Ваньке, терял его из виду, стоя рядом, то, хлебая шампанское стаканами и закусывая огурцом, он начинал спокойно и грустно бить об пол тарелку за тарелкой. Но вся острота, гротесковость были оправданы замечательным артистом так, что ты понимал, что этот, в общем-то, жалкий человек потерял человеческий вид и по-другому поступать не может. И еще понимал зритель, что погиб этот человек и никакие прииски его уже не спасут. И смешным был Тихон Кондратьевич и жалким в своих устрашающих, но

бессмысленных угрозах. Так вахтанговское в этой работе поворачивалось своей другой стороной — болью за человека.

Н. О. Гриценко — редкого таланта актер, и немало замечательных работ на его счету. Много лет я играл с ним «Идиота». Николай Олимпиевич — Мышкин, я пытаюсь постичь и воплотить Рогожина. С какой пронзительной силой проживал он, скажем, финал спектакля — сумасшествие. На репетициях он молчал и пробовал бесчисленные варианты этой сцены. Он как бы прислушивался к себе, к своему внутреннему миру. Пожалуй, в работе ни над одной ролью он не был так осторожен и робок. Это он — тот, который в характерных ролях заваливал режиссера бесчисленным количеством приспособлений, красок — только выбирай да сдерживай. Но сыграть Мышкина на одной лишь характерности невозможно — необходимо погружение в этот безумный, непостижимый мир Достоевского. Необходимо проникновение в душевную жизнь его героев, такую опаленную, такую напряженную, такую страстную.

Это было для Гриценко очень сложной задачей. Но редкостная интуиция, виртуозное актерское мастерство помогли ему успешно решить и ее.

Мне кажется, что попытка сыграть любой образ Достоевского похожа на попытку взойти на Эверест. На покорение этой вершины могут отважиться только самые сильные, самые опытные, самые одержимые и самые подготовленные. Но и им далеко не всегда удаются эти попытки. Далеко не все достигают вершины, многие останавливаются на полпути, ибо не хватает дыхания. Может быть, это слишком вольное сравнение, но мне оно дает как бы осязаемое понимание трудности работы актера над пламенными характерами Достоевского.

Гриценко сыграл Мышкина как человека чистойшей, как детская слеза, души, но находящегося на грани безумия от неустроенности, беспощадности, грубости и безысходности жизни. Некоторые зрители считали, что слишком сильно подчеркивалась Николаем Олимпиевичем грань безумия. Мне трудно судить, я был слишком близко от него. Но мне кажется, что Гриценко совершенно пленительно передавал чистоту души князя.

Как прозрачны и простодушны были его ответы этим языкатым сестрам в сцене первого знакомства с семейством Епанчиных. До такой степени он был открыт и беззащитен, до такой степени искренен и чист в помыслах, что зрители вслед за сестрами проникались доверием к этому удивительному, этому невиданному человеку. И Гриценко был при этом чрезвычайно убедителен.

Он, актер сочных, ярких красок, играл здесь на полутонах и мягких переходах. Спектакль «Идиот» шел в течение двадцати пяти лет. Срок такой долгий, что сменился весь состав испол-

нителей, кроме Гриценко, Борисовой и меня. Пришли другие сестры Епанчины, другой Ганя. Но главное, что за эти годы изменились и время и зрители. И иначе быть не могло. И мы, «несменяемые», тоже стали иными. Но спектакль по форме своей, по решению не менялся и естественно старел. Спектакль ведь тоже стареет, как всякий живой организм.

Может быть, в этом самая притягательная сила театра — всегда соответствовать времени. Немыслим спектакль без корней сегодняшнего дня. А если этого нет, то это либо явная неудача, либо бессмысленный пустяк. Как временно и быстропроходяще искусство театра! Музыка, живопись, литература остаются, если несут в себе нечто вечное и общечеловеческое. А театр ничего после себя не оставляет, кроме воспоминаний зрителей да пожелтевших рецензий (если они еще бывают!). Но его неумирающая сила и мощьство — в отражении именно сегодняшнего дня, со всеми его углами и тревогами. Театр, как живая клетка, постоянно обновляется. Отмирает одно направление, рождается другое. Пусть этот процесс сложен и трудноуловим, он все равно неумолим. И потому-то так важно услышать, что уже поют другие песни, и понять, что пора и тебе менять свой репертуар.

Спектакль «Идиот» слишком долго без изменений шел на сцене, и, хотя гениальный роман Ф. М. Достоевского звучал по-прежнему обжигающе и захватывающе, форма спектакля устарела. Старели и мы, и не только физически. Остановиться надо вовремя, когда ты еще не надоел, но когда ты уже устал, хотя зритель этого еще и не замечает. Но что-то я до сих пор не видел такого на театре. Как редко хватает мужества трезво взглянуть на себя.

И Гриценко играл еще точнее пронзительного, человеческого князя Мышкина, но никакой грим уже не мог скрыть, что этот долго живший, много видевший человек только прячется за удобной маской простодушия. Все превратилось в свою противоположность. И спектакль сняли, а потом восстановили, но уже с Мышкиным — Евгением Карельских. Это был другой спектакль — повторный и ржавый, потому что Карельских просто вогнали в старую форму, а содержание роли у него было совсем другое.

Рубен Николаевич Симонов

За все годы, что работаю в театре, я только один раз слышал аплодисменты на приеме художественным советом нового спектакля — это была незабываемая «Филумена Мартурано» Эдуардо Де Филиппо. Одна из лучших постановок Евгения Симонова, в которой в полной мере раскрылись его самые сильные стороны — лиризм,

была какая-то одухотворенно-тонкая атмосфера, вахтанговский аромат, хотя едва ли его можно было отнести к тем, в которых анализируются самые сложные пласты жизни. Нет, он был человечен своей примиренностью и любовью к жизни такой, какая она есть, своей грустью, что эта прекрасная сказка — жизнь так быстро проходит, но, если чуть внимательнее на нее посмотреть, в ней таится так много чудесного. Это была грустная сказка со счастливым концом. Что-то было в этом спектакле декамероновское: ироничное и житейское, смешное и грустное, наивное и глубокое, откровенное и чистое. И даже декорации, написанные М. С. Сарьяном, были похожи на заглавную раскрашенную букву, с которой начинается увлекательный рассказ о людях, об их слабостях и хитростях, о сердечности и холодности, о доброте и злобе. Но это был рассказ прелестный, изящный, остроумный. Евгений Симонов нашел специфическое звучание спектакля.

Видел я и итальянский фильм, поставленный по этой пьесе, где играют замечательные актеры Софи Лорен и Марчелло Мастроянни, и тем не менее он производил тяжелое, громоздкое впечатление. На настоящую драму не хватало темы, а играли всерьез. И получалось тяжеловесное и мало трогающее зрелище.

Е. Р. Симонову удалось точно угадать и меру драматизма пьесы и меру иронии и понять частность показанных в ней событий.

Но мало режиссеру верно и талантливо решить спектакль. Надо еще передать это решение в руки таких актеров, которые в силах донести до зрителей весь его смысл, весь жар. «Филумена Мартурано» — спектакль, где замечательно гармонично сочетались режиссерское прочтение и блистательная игра исполнителей.

Вся неожиданная, экстравагантная, яростная, как волчица, защищающая своих детенышей, Филумена — Ц. Л. Мансурова.

Недалекий приживальщик, с грустью осознающий свою зависимость, но не имеющий ни сил, ни средств, чтобы избавиться от тягостного лакейского положения, Альфредо Аморозо — Л.М.Шихматов.

Злая, как оса, цепко хватающаяся за малейшую возможность выползти наверх служанка Розина — Л. А. Пашкова.

Но центром спектакля, его пружиной, его сердцем, его духом был не поддающийся старости, жадно любящий жизнь, элегантный и красивый, избалованный и привыкший к легким победам Доменико Сориано в поразительном исполнении Рубена Николаевича Симонова.

Перепуганный заявлением бывшей любовницы, ныне живущей в его доме на правах не то жены, не то домоуправительницы,— Филумены Марту рано — о том, что у нее трое сыновей и она желает, чтобы он женился на ней, он руками и ногами отбивается от этой ло-



«Филумена Мартурано» Э.ДеФилиппо.
Михеле

вушки. С пулеметной скоростью он выпаливает одно обвинение за другим в адрес «страшной» женщины. И сколько же было в нем растерянности, петушиной важности, детскости, сколько жалких угроз он произносил. Что-то легкомысленное, дрожащее проскальзывало в этих его угрозах и клятвах; никогда, никогда он не свяжет свою судьбу с такой ведьмой. «Ведьма ты, ведьма»,— почти веря в свои слова, бросает он в лицо Филумене. Как же боялся эту непонятную ему женщину элегантнейшей, но, сразу видно, пустоватый сердцем!

Вот это «сразу видно» удивительно передавал Рубен Николаевич.

Уж очень он громко и много говорил, чтобы можно было поверить в его слова всерьез. Этой тонкой подсветкой роли изнутри Симонов настаивал зрителя на точное отношение к своему герою.

Он рассказывал об эгоистичности, легкомысленности человека, который готов на любой шаг, чтобы защитить свои уже последние сладкие годы. Этот красавец привык порхать над цветами жизни и вкушать их сладость, и он намерен это делать, пока хватит возможности. И не беда, что голова седеет, не беда, что впереди старость. Он желает жить только так. Легкомысленный и не очень благородный господин. И Симонов настаивал на таком отношении к своему герою. В этом заключалась его тактика построения роли.

Актерская работа — это поистине «писание на воде» — ничего не остается, кроме фотографий. Ну разве передашь, как играл Р. Н. Симонов? Какой это был и жалкий и смешной человек в своем «благородном» негодовании и гневе! Какой это был блистательный актерский фейерверк! А его неподражаемый «сатанинский» хохот над Филуменой и ее затеей? Рубен Николаевич хохотал неестественным, придуманным смехом, который должен был выразить все его презрение к Филумене, весь его бодрый дух. Сначала высоким, потом средним и наконец низким угрожающим голосом изображал он этот «победный» хохот, бесконечно смешно и удивительно точно



«Филумена Мартурано».

Слева направо: К.Яковлев, М.Ульянов, Р.Симонов, А.Кацынский

передающий его растерянность и испуг перед «ведьмой». Затем следовала пышная фраза: «Запомни этот смех, Филумена». И такое разнообразие приспособлений, такая психологически точная разработка роли, такое актерское совершенство, такая легкость были в его игре, что зритель не мог оторвать глаз от этого переливающегося всеми цветами радуги мастерства.

Но вот Доменико Сориано узнает, что один из трех сыновей Филумены — его сын. Но кто именно? Это еще прежний Доменико Сориано — эгоист, во всем ищущий своей выгоды. И опять Симонов замешивает сложные и противоположные чувства. Доменико хочется, страстно хочется узнать это, и он ощущает какую-то робость перед еще неизвестным ему чувством отцовства, а Филумена не хочет ему открыть тайну, потому что тогда останутся ни с чем двое других. И тогда Доменико вызывает всех троих и старается догадаться, кто же из них похож на него. Сначала он их расспрашивает о работе, потом о женщинах, в этот момент он особенно пристально всматривается в лица молодых людей — ведь именно сейчас и должно проявиться наиболее отчетливо фамильное сходство с ним, с До-

менико Сориано. Но ответы ничего не подозревающих парней мало чем друг от друга отличаются. И бедный Доменико в затруднении. И тогда Рубен Николаевич выходил на авансцену и, вынув из кармана свою фотографию в молодости, начинал внимательно рассматривать то ее, то сидящую перед ним троицу: ведь черты лица одного из них должны были хоть чем-то напоминать его собственные. Окончательно запутавшись, он предлагает им спеть что-нибудь, надеясь хоть так что-то понять, но и поют эти ребята одинаково худо. И тут Симонов брал гитару и начинал незамысловатую песенку: «Ах, как мне скучно, скучно, скучно мне! Ах, как мне грустно, грустно, грустно мне!» И в этой банальной песенке вдруг проскальзывала действительная грусть по уходящим годам, по чему-то такому, чего этот человек еще не в состоянии определить. Может быть, симпатичные парни, один из которых его сын, вызвали эту странную грусть?

Мысль о том, что у него есть сын, рождала какое-то новое чувство, ни разу не испытанное. И в то же время, если у него, Доменико Сориано, такой взрослый сын, значит, уже пришла старость?

Большой, удивительный мастер наполнял эти слова таким сложным и человечески понятным, таким неожиданным содержанием, что простая песенка вдруг стала лейтмотивом всей роли.

Нет, не вдруг. Рубен Николаевич играл грустное, но в то же время прекрасное открытие, совершенное редко задумывавшимся над жизнью человеком. Он раскрывал незаметно, логично, достоверно перерождение своего Доменико Сориано. Из-под уже подержанных павлиньих перьев начинало проявляться что-то человеческое, что-то сердечное. Умнейший художник, Рубен Николаевич проводил своего героя через грусть прощания с беспечной и легкой жизнью к возникновению в его душе чего-то нового и сладко-больно тревожащего. И здесь была правда характера, была железная логика поведения этого человека, а не только воля художника. Потому-то так и интересен был этот на первый взгляд пустой человек, что он на глазах у зрителя начинал видеть мир по-другому. Так вот для чего нужно было Симонову в начале роли показать своего дона Думе и пустым, и эгоистичным, и смешным. И это не был только расчет актера, это было точное исследование характера.

Грустил, грустил Доменико о прекрасных, ушедших безвозвратно днях, трудно соглашался с тем, что теперь вот «эти молодые люди, эти лошадки помчатся вперед». И задумывается дон Думе, погружается в воспоминания, старается найти в себе силы и желание идти своей прежней дорогой и не находит. Да, не хочется ему идти, его влекут к себе эти молодые ребята. И вдруг он понял, что «дети — это самое дорогое, что есть на земле». Это

открытие, так трудно ему давшееся, поражало его своей очевидностью и абсолютностью.

Открытие, которое перевернуло его жизнь и наполнило ее новым и прекрасным смыслом.

Доменико женится на Филумене. Странная свадьба двух седых, проживших жизнь людей происходит в присутствии взрослых детей, которых усыновил Доменико. Когда впервые ребята называют его папой, слезы льются по холемным щекам дона Думе, понявшего наконец, в чем истинное счастье и истинная ценность жизни.

Рубен Николаевич играл это как огромное потрясение. Кто бы мог поверить, что визгливо кричащий в начале спектакля господин откроет такое душевное богатство и такую душевную тонкость! Это знал и провел своего героя по всем ступенькам духовного прозрения один из лучших актеров Театра Вахтангова — Рубен Николаевич Симонов. Но как провел, с каким артистическим блеском, с каким вахтанговским озорством и с каким подробнейшим знанием всех закоулков души Доменико, с каким нескрываемым к нему сочувствием и человеческим его пониманием!

Актерские работы должны быть построены на наблюдениях жизненных явлений, которые потом переплавляются через сердце художника. Другого пути, как через сердце, я не знаю. И в зависимости от таланта и духовной неуспокоенности, проникновения роли в твою душу рождается работа, настоянная на сердце и потому пронзительная и передающаяся в другие сердца. Или может быть и вполне мастерское, но все-таки холодное исполнение, так сказать, будничное.

Работы, прорвавшиеся из сердца, бывают редки. Вот, мне кажется, такой была игра Р. Н. Симонова в «Филумене Мартурано». Нет на сцене ничего сильнее исповеднических работ, куда вкладывается и весь жизненный опыт и все страстное желание понять мир, в котором ты живешь, или мир, который живет в тебе. В общем, не такая уж глубокая и философски широкая пьеса Эдуардо Де Филиппо приобретала благодаря насыщенности человеческой, симоновской сущностью многомерность и значительность. Симоновский Доменико Сориано вошел в историю Вахтанговского театра как одна из совершеннейших актерских работ. А в жизни молодых актеров (а мы были действительно молоды, когда играли сыновей Филумены) это была еще и та путеводная звезда и та сверкающая вершина, которая манит, зовет к себе и не дает сбиться на окольные тропочки.

Я не пишу историю Театра Вахтангова. Да и не смог бы этого сделать, хотя за мою жизнь в стенах театра и видел все спектакли, поставленные в эти годы, и во многих участвовал сам. Я рассказываю только о небольшой части виденного, но зато о таких впечат-

лениях, которые остались у меня в сердце, оставили неизгладимый след в моей памяти. Да и не только в моей. В каждом деле есть свои будни, есть свои праздники. Есть это и в театре. И ничего не поделаешь с тем, что не всегда получается спектакль, не каждый раз на сцене бывает праздник.

Театр воспитывает радостью. Радостью открытия интересного, сложного человеческого характера, созданного умным и талантливым актером. Радостью, которую получаешь от мастерства художника. Радостью узнавания в спектакле правдивых жизненных проблем. И просто радостью театрального зрелища. Вот я попытался рассказать о тех часах радости, которые испытывал, видя на сцене своих учителей, своих товарищей. Но, как актер, я не только радовался, видя эти создания, но и учился на них. Раздумывая о сыгранных мною ролях, я еще и еще раз убеждаюсь в том, как много дали мне опыт, совершенное владение законами нашего ремесла, безгранично самоотверженное отношение к своей работе, которые я изо дня в день наблюдал у большинства тех, кто работал рядом со мной.

Роли

Образ Ленина

По-разному начинает актер работу над ролью. И каждая занимает свое место в его творческой биографии. И след оставляет разный. Но есть роли, значение которых перестает быть чисто художественным. Такой работой для советского актера является образ Владимира Ильича Ленина.

Сколько слов сказано мастерами искусств о великом образе, сколько книг написано! Казалось бы, изучи этот богатейший материал, познакомься с лучшими актерскими работами в кинофильмах, в сегодняшних спектаклях — и приступай к созданию роли. Но нет, каждый актер, как и все его предшественники, садится за ленинские труды, слушает пластинки с записями ленинского голоса, расспрашивает тех, кто знал Владимира Ильича, погружается в мемуарную литературу того времени. Ибо все это нельзя воспринять со слов, а надо самому почувствовать, обдумать, постигнуть.

Все, что я продумал, до каких размышлений дошел, мне хочется рассказать в связи со своей работой над образом В. И. Ленина и в театре и на телевидении.

За два года до празднования столетия со дня рождения В. И. Ленина, то есть в 1968 году, на телевидении начали снимать цикл телефильмов «Штрихи к портрету В. И. Ленина» по сценариям М. Ф. Шатрова (режиссер Л. Пчелкин). Это были основанные на точных документах сценарии. Первый телефильм — «Поименное голосование» — был о ратификации Брестского мира, второй — «Полтора часа в кабинете В. И. Ленина» — рассказывал о напряженнейших полутора часах после убийства германского посла Мирбаха, которое могло дать возможность германскому правительству растоптать Брестский мир, на что, собственно, рассчитывали правые эсеры, совершившие это убийство. Следующие назывались «Воздух Совнаркома» и «Коммуна ВХУТЕМАС». Эти телевизионные фильмы были сняты за два года, но по разным обстоятельствам, от нас не зависящим, свет они не увидели. Было в них немало интересного, заключавшегося прежде всего в том, что подняты и показаны были неизвестные, но значительнейшие страницы жизни Владимира Ильича. Было много и поспешности, незаконченности.

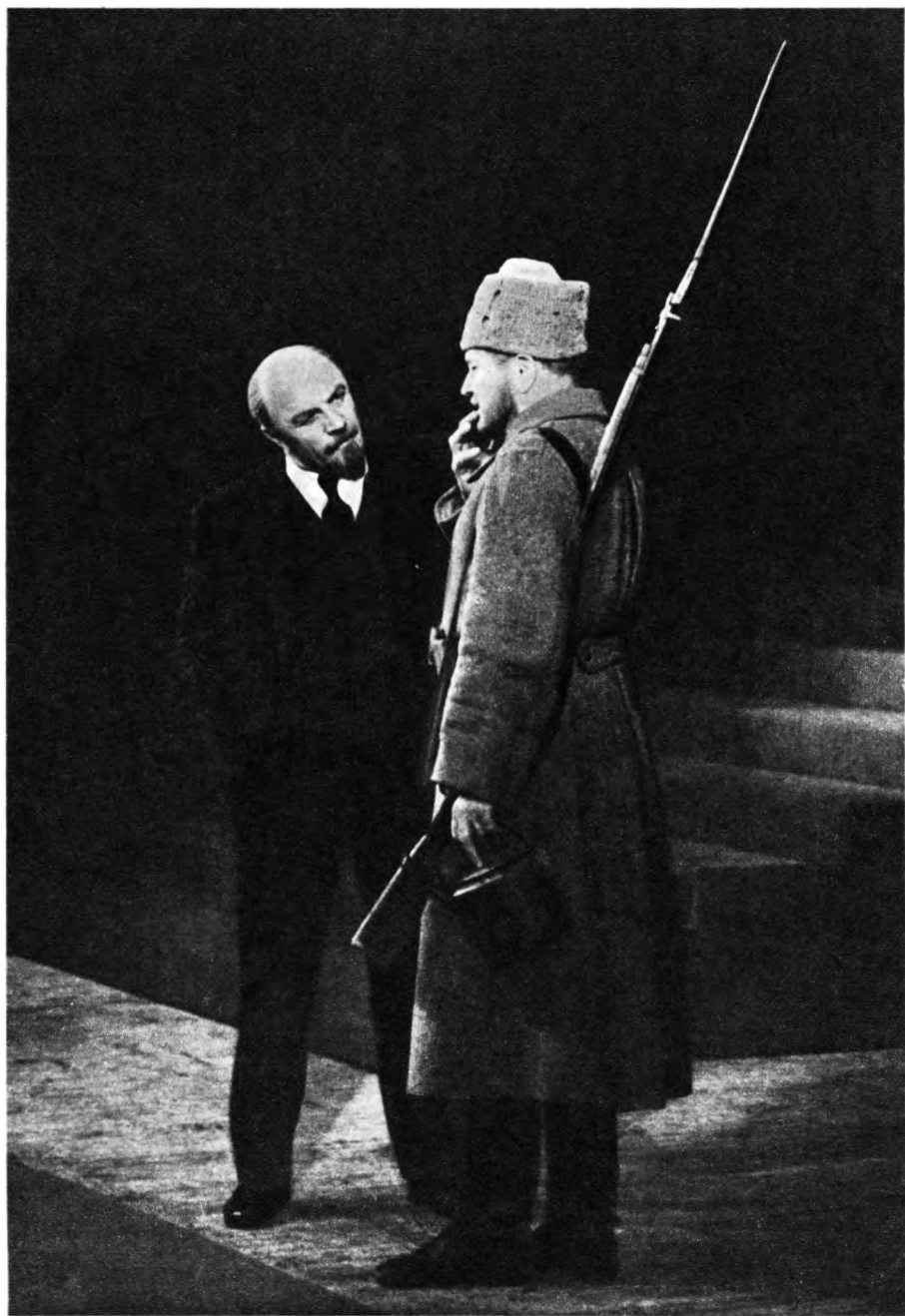


«Человек с ружьем» Н. Погодина.
В роли В. И. Ленина М. Ульянов,
Шадрин — Н. Гриценко



«Штрихи к портрету В. И. Ленина» не только «закрыли», но и приказали смыть саму ленту, чтоб и следа не осталось,— она сохранилась смелостью одного работника студии. Почти двадцать лет прошло с тех пор, и фильм наконец показали по телевидению.

А в Театре Вахтангова, готовясь к столетию со дня рождения В. И. Ленина, после долгих поисков, споров остановились на «Человеке с ружьем» Н. Погодина, пьесе, принесшей оглушительный успех и театру и великому Б. В. Щукину, который именно в ней впервые вышел в образе В. И. Ленина на сцену в 1937 году.



В пятидесятые годы спектакль возобновляли, и он с успехом несколько лет шел на сцене Театра Вахтангова.

И вот в третий раз театр взял эту пьесу. Евгений Симонов решил не возобновлять старый спектакль, а поставить его заново, пересмотрев и все сцены и в основном трактовку образа

В. И. Ленина.

Мне, как исполнителю роли, нужно было найти свое решение, свое понимание этой задачи.

В пьесе, написанной в 1937 году, было немало и наивного и схематичного. И это естественно, ибо Н. Погодин впервые выводил на сцене образ Ленина. Здесь надо было выявить какую-то одну черту характера, но точно и определенно. Какую?

Изучая жизнь В. И. Ленина в процессе работы над ролью и знакомясь с историей экранной и сценической Ленинианы, я с тревогой и волнением начал понимать, насколько тонкое, глубокое и труднейшее дело — создание образа В. И. Ленина.

Мне кажется, что каждое новое поколение актеров будет по-разному подходить к решению этой задачи. Б. В. Щукин сыграл гениально, он, если можно так сказать, основал традицию, проложил путь, по которому развивалась сценическая и экранная Лениниана. Затем эту традицию продолжили другие поколения актеров.

На мой взгляд, существуют три линии развития образа Ленина в искусстве, или можно назвать это тремя этапами, которые определялись развитием и совершенствованием искусства и общественной жизни, ростом опыта зрителей и театра.

Первый этап, или первая линия, — это конец тридцатых годов, когда на сцену, а потом и на экран впервые вышел актер, исполняющий роль Ленина. Эта линия прозрачно-романтическая, привлекающая своей чистотой, ясностью, искренностью. Это было сотворение чуда искусством. Перед зрителями как будто предстал живой Ленин. Зрители бурно его приветствовали, они жили в тот момент прекрасными эмоциями, и уровень драматургии, уровень текста был для них не так важен, по крайней мере отступал на второй план. На сцене — Ленин! Это решало.

Есть вторая линия, второй этап. Это уже послевоенное время. Я не историк искусства, конечно, и не претендую здесь на научную теорию — это моя собственная классификация, для себя. Так вот, эта вторая линия связана с заметным увеличением количества пьес с ролью Ленина, расширением круга авторов, пишущих такие пьесы. Это пятидесятые годы.

Здесь тоже были свои достижения, но проявилась одна тенденция, которая мне не кажется плодотворной и перспективной. Образ начал дробиться, искусственно осовременивался в ряде пьес, спек-

таклей и кинофильмов. Авторы приспособляли образ Владимира Ильича к текущим нуждам современности, к различным ситуациям и лозунгам в нашей сложной и бурной деятельности, в нашей экономике, например, во взгляде на некоторые нравственные проблемы и так далее.

Образ Ленина приспособляли к решению мелких тактических задач. Страдали цельность, масштаб личности и в то же время ее достоверность. Мне не по душе эта тенденция.

И есть третья линия. Она возникла в последние годы. Ее сущность — опора на документализм. Эта линия родилась, видимо, из учета огромной тяги к документальному искусству, к документальной литературе, к хронике в кинематографе, к публикации документов и мемуаров времен революции. Отечественной войны, из учета выросшего исторического сознания зрителя, читателя.

Авторы в кино и театре, которые представляют эту третью линию, ввели в свои произведения новые, неизвестные или малоизвестные факты жизни и борьбы Ленина, они ввели его соратников, помощников, людей его окружения, причем уже не в качестве вспомогательного фона или человеческого материала, на который лишь проецировалась мысль Ленина, а это были истинные его друзья, деятельные, сильные, богатые человеческие натуры. Это потребовало большего усложнения текста роли Ленина. Содержание ее теперь в большей степени, нежели раньше, напрямую опирается на тексты работ и выступлений Владимира Ильича, причем не только общеизвестные, но и на такие, которые требуют от зрителя определенной подготовки, знаний, кругозора. Это дало возможность исполнителям (что меня, как актера, очень привлекало) сосредоточить свое внимание на внутренней жизни Ленина, на его мышлении.

Но, встретившись с ленинским образом как актер, я тверже убедился в мысли, которая пришла ко мне значительно раньше: Ленина нельзя сыграть. Можно художественными средствами показать какую-то грань его огромной деятельности, какую-то часть его характера. В силах актера лишь донести до зрителей свое представление о Ленине, свое понимание его.

Ведь даже те, кому приходилось встречаться с Владимиром Ильичем, рассказывают о нем со своих позиций, то есть не о Ленине, каким он был, а о своем впечатлении, о том, каким они увидели его в определенный, конкретный момент жизни.

Вот, например, мы привыкли к тому, что, возвратившись после эмиграции в Петроград, Владимир Ильич был в кепке, тогда как исторически достоверно: Ленин был в шляпе-«котелке». Или в период пребывания в Разливе, а затем в ночь Октября мы изображаем Ленина с усами и бородкой, хотя известно, что он, скрываясь от преследований агентов Временного правительства в облике рабоче-

го Сестрорецкого завода Константина Петровича Иванова, был побрит и загримирован. Ничего дурного, на мой взгляд, в таком показе нет: нашему ощущению ближе тот портрет, который стал известен широко после победы Советской власти.

Потому-то даже и очевидцы события порой утверждают, что на броневике в феврале 1917 года они видели Ленина с кепкой в руках...

Мне кажется, что в искусстве тем более не следует гнаться за протокольной точностью ленинского облика. Но, с другой стороны, можно ли дофантазировать что-то вокруг Ленина, писать эпизоды, которых не было? Это крен в другую сторону, и крен ненужный. Домысливать за гения с точки зрения драматурга, режиссера или актера — это значит опускать образ Ленина до своих представлений о мире и людях, о сложнейших исторических процессах.

Не оттого ли возникали многочисленные сцены из «личной» жизни Владимира Ильича в наших фильмах и спектаклях, в нашей беллетристике, что непременно хотелось доказать самоочевидную истину: Ленин был человеком удивительно простым и непритязательным. И вот уже незаметно для себя мы начали умиляться этой простоте. И вот уж незаметно простые и естественные человеческие качества стали подаваться как черты особые, и появилась угроза как бы пойти навстречу мещанскому любопытству: ах, Ленин охотится!.. ах, он пьет чай!.. Совсем как мы!..

Вот, например, один из интересных исполнителей — Владимир Иванович Честноков — писал в своих воспоминаниях «Как я работал над образом Ленина» о сцене «кипячения молока» в спектакле «Грозовой год»: «...я до сих пор не могу представить себе линию логического жизненного поведения Ленина в данной ситуации. Есть в этой сцене фальшь, и, если уж говорить начистоту, не «оживление», а чистая развлекательность. Какие-то не от мира сего люди собрались около кастрюльки с молоком! Ленин, живший в ссылке, Горький, побывавший «в людях», и пожилой питерский рабочий Коробов. Надо обладать поистине немалой фантазией, чтобы поверить, что ни один из троих не знает, как кипятить молоко. Это же неправда. Но, предположим, мы заставили себя поверить в эту неправду. Тогда возникает другой вопрос: зачем нужна такая сцена, какое содержание несет она в себе, что мы должны в ней играть? Ответить на этот вопрос невозможно...»

Зачем это? Показать, что Ленин был аскетом в жизни? Но ведь он аскетом в буквальном понимании этого слова никогда не был, и мы это отлично знаем. А раз так, то, на мой взгляд, эта сторона ленинского образа не может стать предметом искусства.

Есть другие стороны. Они поистине драматичны, и в них — огромный смысл. Я представляю себе, например, что для всех нас

важно понять, как отнесся Владимир Ильич, скажем, к факту ухода из жизни Поля Лафарга и его жены, одной из дочерей Маркса, которые покончили с собой, не желая стать в старости обузой товарищам по борьбе.

Или — другое... Ночь... Москва. Мясницкая. Гроб с телом ближайшего друга семьи Ульяновых, верного соратника Ленина — Инессы Арманд. За гробом идут Владимир Ильич и Надежда Константиновна. Да, в таком событии концентрируется многое. За ним — революционная борьба, труднейшие испытания в годы эмиграции, личная дружба мужественных и чистых людей...

Нельзя подходить к образу Ленина, облегчая обстоятельства вокруг него. И нужно признать: таким путем шли иногда, и в результате создавалось впечатление, что Ленин владел арсеналом заранее принятых решений на все случаи жизни.

Надо сыграть Ленина не как человека, у которого всегда есть готовый ответ, который никогда не сомневается и все знает, а как революционера, понимающего, что одним лозунгом нельзя решить все, преодолевающего бесчисленные препятствия на пути к торжеству революции и строительству нового мира. Важно показать процесс мышления Владимира Ильича, нелегкость развития революции, показать мужество и несокрушимую волю Ленина. Конечно, такой человек не может быть улыбчивым вообще, добреньким вообще.

Современный нам подход к ленинскому образу начинается с документа. Документы передают тяготы, которые ложились на плечи этого удивительного человека. Документы рассказывают о том, каким трудом он эти тяготы преодолевал. И за ними открывается истинный образ Ленина — стратега, бойца, мыслителя, революционера, человека.

Тот же В. И. Честноков подчеркивал, что участие в фильме режиссера Сергея Васильева «В дни Октября» принесло ему удовлетворение именно потому, что этот фильм был первой попыткой приблизиться к документальной точности воспроизведения событий истории.

«Мне кажется,— писал Честноков,— что путь максимального приближения к фактам, использования подлинных документов, конечно, не единственный, но принципиально верный и очень плодотворный».

Я прихожу к тому же: в основу каждого произведения о Ленине должен быть положен документ, и творческое воображение художников должно сосредоточиться на осмыслении этого документа, то есть тех человеческих процессов, которые его создали.

Только показ деятельности Ленина в крайне напряженные моменты может помочь нам понять (не раскрыть, как это порой по-

лагают, а понять!) величие ленинского характера. И только строгая, взыскательная документальная основа драматургического произведения может быть надежным компасом в художественном поиске режиссера и актера.

Есть и другой путь — путь поэтического осмысления образа Владимира Ильича. В этом убеждают, например, фильмы Михаила Ромма с Борисом Щукиным в роли Ленина. Да, можно через большой талант художника передать свои видения образов времени и величайшего человека. Да, воздействие таких образов неоспоримо. И фильмы Ромма и Щукина — пока непревзойденный образец поэтического направления в воплощении ленинской темы на экране.

Но сегодня, мне думается, очень важно показать Ленина в предельном напряжении всех его сил: физических, умственных, нравственных. Яростно отвергнуть субъективистские, сентиментальные наслоения, которые возникали отнюдь не по вине серьезных художников — первопроходцев Ленинианы, а по причинам многочисленных подражаний их работам. Следует также помнить, что в те годы не пользовались ленинскими документами во всем их богатстве. А это рождает еще большее уважение к труду создателей фильмов «Ленин в Октябре» и «Ленин в восемнадцатом году».

Пьеса драматурга Шатрова «Шестое июля» вызвала критические замечания. Но мне представляется, что поиск ленинского характера в одноименном фильме, поставленном режиссером Юлием Карасиком (в роли Ленина — Юрий Каюров), небезынтересен. В этой ленте нет никакой облегченности, никаких умилительных подробностей из быта Владимира Ильича. Взяты сложные, тяжелые обстоятельства — одинаково тяжелые и для страны, и для революции, и для Ленина. И в этих обстоятельствах единственно верным компасом для художников служили документы, которые дали им возможность плотно стоять на земле, ничего не домысливать и не приукрашивать.

Очень важно, принципиально важно, на мой взгляд, что в фильме не было ни малейшей попытки «сыграть» Ленина. Каюров не стремится к воспроизведению жестов, походки, голоса Владимира Ильича. Он сосредоточен на внутреннем состоянии Ленина в моменты принятия решений. И потому все, что совершается им, прежде всего покоряет серьезностью.

Своеобразная и современная трактовка образа Ленина Каюровым меня привлекла и заинтересовала. Каюров показал Ленина вдумчивым, размышляющим, чрезвычайно сосредоточенным. Мы видим по лицу Владимира Ильича, по разговорам, которые он ведет по телефону, по выступлению его с трибуны, что в эти минуты решается судьба государства: на наших глазах он принимает единственно правильные решения, спасающие завоевания революции.

Каюров играет Ленина в непривычной для многих зрителей манере. Актеру, идущему вперед в развитии образа, приходится преодолевать не только выработанные годами приемы игры, но и естественные штампы зрительского восприятия.

Порой некоторые зрительские исполнители, работая над образом В. И. Ленина, уделяли основное внимание второстепенным, бытовым деталям, рисовали такого добренького, всегда улыбчивого человека. По-моему, это поверхностный, а потому неполный и неверный подход к образу В. И. Ленина. И одна из заслуг Ю. Каюрова в том, что он решительно отошел от такой трактовки образа.

Путь внутреннего проникновения в суть великого образа представляется мне единственно правильным, единственно возможным. Только так и можно снять тот ил, который нанесло от бесчисленного повторения раз и навсегда установившихся исполнительских образов.

Я — актер. Мне легче объяснять что-то образами. И потому позволю себе, может быть, не очень близкое, но зато понятное сравнение. Недавно я был в Суздале, в этом городе-музее искусства русской старины. И видел, как реставраторы открыли великолепную древнюю живопись под наслоениями многих позднейших веков. Да, время имеет свойство густо «затонировать», закрыть образ, к которому люди возвращаются постоянно.

Я убежден, что какой бы искусный грим ни был сделан, наш теперешний зритель уже не забудет, что он видит перед собой только артиста, играющего Ленина. В зрительном зале могут возникнуть соображения — хороший ли у меня грим или не очень, особенно по сравнению с гримом другого артиста, другого исполнителя. Но убедить зрителя можно только сложностью и драматизмом мыслительного процесса Ленина. Тем, насколько эмоционально проживу этот процесс. Тем, насколько драматичны будут сами события.

Для этого мне, исполнителю, сегодня нужны могучие интеллектуальные пласты Ленина и исторические ситуации, которые не сочинены драматургом, но даны живой историей, она сама по себе всегда драма. Для этого в спектакле Ленину нужны истинные, крупные противники его идей, его политических действий. Убежденные, не собиравшиеся отступить и уступить. Как человеческие характеры — отнюдь не мелкие. Мы все знаем, что такие противники у Ленина были, что не с «ничтожными меньшевичками» он боролся. Тем значительнее была его победа!

Я за третью линию. Ну кому интересны пьесы, где сочиняются ситуации, в которых Ленин не бывал и не мог быть, сочиняются обильные бытовые и политические тексты, не опирающиеся ни на достоверные документальные свидетельства, ни на труды

и выступления Ленина. И опять образ Ленина искусственно притягивается к текущим нуждам, ситуациям, задачам. Все это выглядит облегченным и поверхностным.

Однако это не только бесплодно, но и вредно, ибо рассчитывает на привычку, на посредственность, на столь несовместное с искусством стремление к спокойствию. Здесь связь с тревожащими меня явлениями в современной драматургии, в пьесах и спектаклях, посвященных жизни наших людей. Если быть кратким, огорчает, что многие произведения насыщены проблемами, которые имеют видимость жизнеподобия, но бесконечно далеки от того, чем люди живы.

А в наших театрах много одаренных актеров и режиссеров. Они расцвечивают своим талантом такие пьесы и предлагают зрителю не без эффекта сделанные спектакли, на которых и отдохнуть хорошо можно, и посмеяться, и поволноваться, даже посочувствовать героям. И зрители сочувствуют, волнуются, смеются и награждают артистов и режиссеров аплодисментами, а потом уходят домой довольные. И создается картина мирного благополучия, так сказать, всеобщей радости.

Только драматический театр от такой радости перемещается в системе нашей общественной жизни куда-то ближе к эстраде, к веселым телевизионным реву, спортивным праздникам, фигурному катанию — одним словом, к той действительно прекрасной сфере жизни, которая создана для отдыха. Ну а то, чем люди вне театра живут, волнуются, мучаются, те нравственные, общественные конфликты, которые есть повседневно и от которых не уйти,— все это наши зрители будут обдумывать уже без помощи драматического искусства, без нашего искусства. Может быть, я здесь сгустил краски, а может быть, и не сгустил, но это моя тревога.

Театр — искусство современное. Тип пьесы, жанр спектакля, который мы предлагаем зрителю, отражает нынешний день. Ведь если к столетию со дня рождения В. И. Ленина театр обращается к пьесе тридцатилетней давности, как мы обратились к «Человеку с ружьем», то это свидетельствует не только о том, что это произведение выдержало испытание временем,— это лишь одна сторона театральной диалектики,— но и о том, что нет ничего равного ему по масштабу, по тому значению, каким оно обладало для тех лет.

Правда, сегодня есть пьеса М. Шатрова «Так победим!», несколько лет тому назад поставленная в Художественном театре О. Ефремовым. Пьеса глубокая, пьеса современная по своему звучанию.

Мне представляется очень удачной, очень плодотворной попытка автора показать великую личность В. И. Ленина в нече-

ловеческом напряжении и драматизме, его роль наполнена такой мощью, такой верой, такой силой, такой человечностью, таким невиданным мужеством!

Борис Щукин, Максим Штраух, Владимир Честноков, Борис Смирнов — крупные мастера советского искусства, признанные исполнители роли Владимира Ильича,— совершили художнический подвиг. Думаю, что в чем-то они помогли и А. Калягину, который, вобрав их опыт, пошел своим собственным путем в спектакле Художественного театра.

Проторенные ими дороги способны удержать нового исполнителя роли Ленина от открытия до него открытых ценностей и уже тем самым помочь ему в работе над образом вождя революции.

«Фронт»

В 1975 году к тридцатилетию Победы Евгений Симонов решил поставить знаменитейшую пьесу Александра Евдокимовича Корнейчука «Фронт». Задача была не из легких, ее можно назвать даже дерзкой, потому что спектакль «Фронт», созданный в Омске в 1942 году отцом Евгения Симонова, Рубеном Николаевичем Симоновым, как известно, вошел в сокровищницу советского театрального искусства.

Но время прошло, ту постановку возобновить было невозможно, многие исполнители ушли навсегда, и Симонов решил осуществить свой вариант, найти собственную интерпретацию этой пьесы. На роль Горлова был приглашен я, на роль Огнева — Василий Лановой.

Пьеса Александра Корнейчука, написанная в августе 1942 года, была, по существу говоря, политическим документом. Сталин отчетливо понимал, что старая полководческая школа не отвечает требованиям современной войны. Многие заслуженные военачальники растерялись в ее первый период, не смогли понять ее ритм, ее стратегию и тактику, и стало очевидно, что их надо заменить другим поколением. К величайшему счастью, такое поколение было воспитано, было готово вступить на командные посты. И тогда-то выросла плеяда прославленных полководцев Великой Отечественной войны.

Есть знаменитая фотография: после парада Победы смогли собраться впервые вместе Жуков, Рокоссовский, Конев, Малиновский, Толбухин, Баграмян, Говоров, Мерецков.

Так вот, «Фронт» Александра Корнейчука — как бы документ, объясняющий тот резкий поворот к молодому поколению и резкую смену командного состава, берущий на себя миссию логичного разъяснения такого явления. Пьеса была напечатана в «Правде».

Надо сказать, что «Фронт» написан с высоким профессионализмом, написан ярко, четко, определенно, характеры обрисованы выпукло, внятно. Далеко не все пьесы Александра Евдокимовича Корнейчука находятся на таком же уровне. И естественно, что за это произведение схватились многие и многие театры страны. Однако первым, кто взялся за постановку, был Рубен Николаевич Симонов, тогдашний руководитель Театра имени Вахтангова. Театр работал в то время в Омске, и судьба свела там нескольких замечательнейших художников, таких, как Алексей Денисович Дикий, Николай Павлович Охлопков, Лев Наумович Свердлин, Рубен Николаевич Симонов, Борис Евгеньевич Захава, Николай Сергеевич Плотников, Иосиф Моисеевич Толчанов, Андрей Львович Абрикосов,— целое созвездие первокласснейших актеров.

Рубен Николаевич решал спектакль как диспут: на сцене стоял огромный зеленый стол, за которым сидели действующие лица. На этом диспуте сталкивались полярные точки зрения — точка зрения Горлова и точка зрения Огнева. Их противопоставление и есть острое этого спора.

В спектакле было много актерских удач. Прежде всего отмечали выдающееся исполнение Алексея Дикого, который играл значительную, мощную, глыбистую личность. Его Горлов постепенно, мучительно для себя понимал, что он уже отстал от требований сегодняшнего дня, что пришел ему срок расстаться со своим местом. Но делал он это с болью и страданием. Это была драматическая, даже трагическая фигура — человек, который честно провоевал всю гражданскую войну, был одним из деятельнейших ее участников.

Замечательным было исполнение Н. Плотниковым роли Крикуна, В. Кольцовым эпизодической роли Грустного. А. Абрикосов играл очень крупно Огнева.

Это был удачнейший, точный по форме, по содержанию, по смыслу спектакль.

Хотели мы этого или нет, но сопоставление со старым спектаклем было бы неизбежно. С 1942 года по 1975-й прошло тридцать с лишком лет, и многое в этом мире изменилось, в том числе и отношение к тем или иным явлениям войны. Не к самой войне, а к явлениям войны.

И вот, когда мы начали репетировать, я для себя определил образ Горлова как образ сатирический. Наверное, во времена 1942 года, когда немцы были еще недалеко от Москвы, когда под Сталинградом шла борьба не на жизнь, а на смерть, было не до сатиры, не до издевательств над такими, как Горлов. Слишком все это было близко, болезненно и страшно. Сегодня на подобных людей невольно смотришь иначе.

Что такое Горлов, каким он написан? Занайство, фанфаронство, эгоцентризм, абсолютнейшая глухота к малейшей критике, ощущение себя пупом земли, ощущение себя единственным непре-рекаемым судьей всех деяний, творящихся вокруг него. Ну и так да-лее, можно много еще черт, подобных этим, назвать. И, к великому сожалению, я видел и вижу до сих пор в разных сферах деятель-ности, в разных углах нашей жизни горловых, маленьких и боль-ших, совсем крошечных и очень немаленьких.

Значит, Горлов снят, но «горловщина», к сожалению, пока никуда не ушла. И раз мы показывали спектакль в 1975 году, к тридцатилетию Победы, прожив уже тридцать лет в мирное время, естественно, мне неинтересно играть только что-то про-шрое, историю одного генерала. Интересно сыграть явление, име-нуемое мною «горловщиной».

Я стал поднимать этот характер до символа, стал вместе с ре-жиссером Евгением Симоновым доводить его до определенной кон-центрации, концентрации очень густой, сатирической. Да, это сатирический образ, не драматический, а сатирический. Манера поведения этого человека, его лексика, его походка, его ощу-щение себя в мире — все решалось исходя из преувеличенных черт, черт, в чем-то доведенных до абсурда. Мой Г орлов плохо гово-рит, потому что он никогда не учился хорошей речи, не считая это нужным. Он ходит этаким барином, зная, что все перед ним расступятся и уступят ему место. Он садится не на стул, а на трон. Он безапелляционен до полной дурасти.

И танец его, который введен был уже в постановку 1975 года, то-же говорит о том, что все в прошлом. Он танцует «цыганочку», лихо танцует, с присядкой, но присядку уже без поддержки стульев сделать не может. Осталась одна звонкая, громкая, наг-лая, показная жизнь. Верхний ее слой. Внутри-то он пустой уже человек. Он не понимает, куда его несет, не осознает, что проис-ходит. Он только убежден, что не должно ничего происходить без его ведома, без его участия. Ему недоступен новый подход к жизни, он не понимает новых взаимоотношений. Он глухой человек, да к то-му же, конечно, не осознающий этого. Характер склеивался ядреный, злой, беспощадный, подчеркнутый. У меня была точная позиция по отношению к подобным людям. И естественно, герой мой вызывал у многих горестное и недоуменное отношение. Дескать, что это Ульянов играет такого идиота, такого монстра? Да могли ли быть такие дураки?

Действительно, абсолютно вот такие дураки, возможно, были редкостью, и тем не менее они были. Но ведь я же занимаюсь не портретированием, я же не фотограф, я актер, который может и должен обобщать явления, и вот в данной ситуации явление обоб-



«Фронт» А. Корнейчука. Горлов

щено до готовности к самоиско-ренению, к уничтожению. Я его не разбираю, не мотивирую, чем вызваны его действия, я над ним издеваюсь. Я вывожу Горлова за ушко на солнышко, я хочу, чтобы люди смеялись над ним, тем самым вооружаясь против подобных типов. Мне хочется, чтобы «горловщина» исчезла с лица нашей земли, потому что не только смешно, но и страшно, не только грустно, но и опасно, если сидит на том или ином месте дурак, который считает, что умнее его никого нет. Человек заблудился и отстал, но тем не менее делает вид, что он знает, куда идти, и тем самым все глубже и глубже погружается в трясины.

Не всем моя трактовка понравилась. Я знаю, многие военные на меня обижались и обижаются.

Некоторые даже писали письма, считая, что я занимаюсь злым де-

лом — играю на руку неизвестно кому. Но я думаю, что это неверно. Я играю на руку только одному: чистоте наших рядов, разумности и нравственности нашей жизни.

Не открывая то или иное вредное явление, не выводя его на свет божий, не обнажая движущие его пружины, мы тем самым как бы соглашаемся с ним, как бы считаем противоестественное явление естественным. Для того чтобы строить новую жизнь, нужны все время новые подходы, новые возможности, новые ключи, новые задачи, новые решения. Идти вперед нельзя на старых установках, устаревшем понимании задач. Это тормоза. И вот один из страшных, смешных, но страшных тормозов нашей действительности я постарался показать в спектакле «Фронт» по пьесе Александра Евдокимовича Корнейчука.

Спустя приблизительно десять лет мне довелось сыграть в фильме «Частная жизнь» человека, которому в силу разных обстоятельств предложили уйти на пенсию. Он оказался не у дел и вдруг увидел, что жизнь идет совсем не так, как он представлял себе, когда был у руля.



Горлов. «Цыганочка»

Что-то есть общее между Горловым и героем этого фильма Абрикосовым. Оно заключается в полной глухоте, в непонимании того, что происходит за стенами твоего учреждения, твоего кабинета, твоих дел, области твоих служебных интересов. Но Абрикосов — это уже не сатирическая, а трагическая роль. Я понимал, что здесь надо не столько издеваться и смеяться, сколько понять и ощутить драматизм судьбы этого человека.

Крупный хозяйственный, партийный деятель, Абрикосов проработал всю жизнь добросовестно, честно (как, впрочем, и Горлов), делал все, для того чтобы выполнить поставленные перед ним задачи, отдавал себя работе до конца, а то, что на семью у него времени не хватало, ему казалось нормальным, естественным, потому что для него дело было превыше всего. Человек долгие годы считал себя нужным людям, народу. И вдруг с ужасом увидел, что многое идет мимо него, а он-то себя всегда считал хозяином жизни. Оказывается, что сын растет по-иному, чем он себе представлял, и они друг друга плохо понимают! Оказывается, у жены есть целый ряд своих проблем, которыми он никогда не инте-

рессовался, да и не считал нужным интересоваться. Рядом с ним идет другая жизнь, в которой есть и любовь, и недоброжелательство, и свои привычки. Узнав об этом, он как будто бы попадает на другую планету и ходит по этой планете, открывая ее для себя, постепенно начиная понимать, как странно, как неверно он жил. Горлов этого не сознает, а мысли и чувства Абрикосова начинают просветляться. Он видит, что мир, который ему открывается, более сложен, более многообразен, чем он кажется тому, кто наблюдает его, находясь от него, в сущности, далеко. Абрикосов начинает приходить к мысли, что жить только своим разумом, основываясь только на своих взглядах, не прислушиваясь к окружающим, нельзя. Есть еще другие люди, и их интересы, их проблемы, их сложности, их устремления не всегда совпадают с его устремлениями, с его запросами, с его задачами. Он старается установить какие-то связи с этим открывшимся ему миром, найти новые взаимоотношения с женой, с сыном, с друзьями.

Мне кажется, что между Горловым и Абрикосовым много общего. Только исход их драмы разный.

Мне часто задают вопрос: «Скажите, пожалуйста, как понять последнюю сцену, когда Абрикосова вызывает к себе министр и он начинает судорожно одеваться, потом делает это все медленнее и медленнее, затем, так и не одевшись до конца, как бы задает себе вопрос: что же дальше? Так что: пойдет он снова работать или нет?» Я всегда отвечаю: «Я не знаю, как он поступит, но в любом случае это будет другой человек, человек, переживший трагическую перестройку своего внутреннего мира».

Однажды я получил примечательную записку: «Уважаемый товарищ Ульянов! Не тешьте себя иллюзией. Если Абрикосов пойдет работать, он должен будет подчиниться миру, в котором он будет жить». Трезвая, резкая, но реальная записка. Записка человека, вероятно, подобное пережившего или подобное ощутившего.

И тут мне захотелось сравнить Горлова и Абрикосова.

Я уже рассказывал о том, как Горлов танцевал «цыганочку». Этот танец — свидетельство того, что во времена молодые это был лихой, удалой человек, смело и безоглядно воевавший, умевший познавать жизнь во всей ее красоте, со всеми ее радостями.

А вот момент, когда Абрикосов узнает, что он должен уйти со своего поста. Он начинает разбирать сейф: одно надо оставить, другое, то, что принадлежит лично ему, можно забрать с собой. И вдруг среди вещей промелькнет маленький бюст Сталина, ордена — и ты понимаешь через эти детали, которые замечательно точно продумал режиссер этой картины Юлий Яковлевич Райзман, что жизнь Абрикосова проходила в определенную эпоху, что шла она под определенным влиянием. Но ты понимаешь также, что это

была честная жизнь, так же безоглядно отданная работе, как жизнь Горлова, безоглядно отданная военной службе.

И я подумал: процесс человеческого становления, как у Абрикосова, или падения, как у Горлова,— это процесс самый интересный для искусства. Застывшие формы любого характера — да ведь нет ничего горше, нет ничего скучнее. Становление Абрикосова и падение Горлова — на этих кривых можно выстроить и характерность и образ и привнести в зрелище атмосферу, в которой жил человек, привнести ощущение каких-то давнишних завязей его натуры. И это показалось мне очень важным и нужным.

«Антоний и Клеопатра»

Любая, пусть даже и не во всем удавшаяся попытка приблизиться к шекспировским образам оставляет неизгладимый след в душе актера. Это все-таки самый серьезный экзамен, требующий и опыта, и сил, и смелости, и много-много чего.

Далеко не каждому актеру выпадает это счастье. И потому, как бы ни относиться к нашей попытке поставить одну из самых «земных» трагедий Шекспира — «Антоний и Клеопатра»,— эта работа была существенным, большим этапом и для постановщика спектакля Евгения Симонова и для Юлии Борисовой, игравшей Клеопатру, и для Василия Ланового — Октавиана, и для меня, пытавшегося сыграть поразительную по жизненности и реальности личность Антония. При любых трактовках Гамлет, Отелло, Лир решают не только личную трагедию, но и поднимаются в этой трагедии до всечеловеческих философских обобщений, до понимания общих пружин неустроенности и дисгармонии мира. Отталкиваясь от частного, они приходят к общему. Правда, в конце концов и многие другие герои Шекспира размышляют и постигают общие законы жизни, общие причины ее трагедийности. Наверное, таков и Антоний. Но я его понял и понимаю сейчас более чувствующим, чем думающим.

Антоний — воин, солдат, человек напряженного чувства, весь сосредоточен на себе, на своей всепоглощающей любви к Клеопатре, на своих размашистых и безудержных страстях.

Е. Р. Симонов решал спектакль, и пластически и образно, как арену римского цирка, на которой идет игра, кровавая и беспощадная. В декорации, превосходно придуманной И. Г. Сумбаташвили, это было выражено очень четко и эффектно. На сцене — арена и амфитеатр, выполненные из какого-то серого металла. Возникло ощущение замкнутой, мрачной западни, из которой нет иного выхода, кроме резни не на жизнь, а на смерть. Как у гладиаторов. Сценический образ римского цирка раскрывал главный замысел

спектакля: Антоний и Октавиан—два противоположных мира. И места им двоим на этой арене жизни нет. Один должен уничтожить другого.

Сталкиваются не только противоположные миры — сталкиваются два мировоззрения, две философии, две морали. И оттого эта борьба становится еще более жестокой и кровавой. Цезарь Октавиан, как его решал Лановой,— человек сильный, волевой и уверенный. Этот гордый патриций смотрит свысока на других людей. Он рожден повелевать, ему должны подчиняться, он хозяин и жизни и смерти. Ни тени сомнений и колебаний при самых жестоких решениях он не испытывает. Самоуверен, полон презрения к людям, ощущения своего величия. Думается мне, это одна из лучших театральных работ Ланового. Ее отличала законченность и четкая определенность характера. Его Цезарь был скульптурен, как вычеканенный на монете римский император. Повелительная манера разговаривать, патрицианская стать, гордыня — чрезвычайно впечатляющая и убедительная фигура.

Родилась она не сразу. Поиски на репетициях были трудными и долгими. Но Василий Лановой — актер, поразительно много работающий и ищущий. Что-то я не видел крупных актеров, живущих и творящих только по вдохновению и озарению, таких пробуждающихся время от времени вулканов. Конечно, талант — это земля, без которой не вырастет и малейшая былинка. Но на одной и той же земле можно вырастить чудо и можно, как это ни грустно, получить одни лопухи. И только пот, только труд, только предельные усилия помогут вырастить невиданные цветы, невиданные урожаи, породить удивительные создания и удивляющие открытия. Истина банальная, и я бы не посмел ее повторить, если бы не существовал еще кое у кого взгляд на нашу актерскую профессию как на всем доступное и даже полупочтенное занятие.

Может быть, это происходит оттого, что действительно есть актеры и, что обидно, талантливые актеры, которые черпают только из того, что им дала природа, нисколько не заботясь о завтрашнем дне.

Но сколько раз я видел, а точнее, я всегда видел, как источник иссякает: молодость и свежесть ушли, а мастерства и опыта нет. И повторяется актер, и тускнеет актер, и надоедает актер, и сходит на нет. А если и играет, то какую-то бесконечно повторяющуюся историю. Нет, я верю только в труд.

Вот и эта одна из лучших работ Ланового родилась из неустанного труда.

Но пьеса называется «Антоний и Клеопатра». Клеопатра! Об этой женщине написано и сочинено великое множество легенд.

170 Кто знает, какая она была на самом деле?

Юлия Борисова играла ее как воплощенную женственность. Да, да, эта всевластная царица — прежде всего женщина. И, исходя из такого понимания, строилась роль. Может быть, в Клеопатре Борисовой не было трагического размаха, сокрушительного, испепеляющего огня, но она была так нежна, так хрупка, что сразу становилось ясно, в чем заключались ее колдовские чары, перед которыми никто не мог чувствовать себя защищенным.

Она была изменчива и бесконечно разнообразна в своей борьбе на этой железной арене жизни. Она была умна и дальновидна и в то же время беззащитна. Это было хитроумное, сложное и узорчатое сплетение. Но как для Антония любовь к Клеопатре оказалась сильнее всех государственных и воинских интересов, так и у Клеопатры женщина побеждала царицу. И, потеряв навсегда любимого Антония, она, не задумываясь, отказывается от власти, от жизни, приложив ядовитую змейку к своей прелестной груди. Любовь выше царства, женщина выше царицы.

И какая это была неожиданная женщина! Бесконечно разнообразны оттенки и грани характера Клеопатры — Борисовой. В ней все смешано, все сплелось — любовь и гордость, любовь и ненависть, нежность и тигриная ярость, сила и слабость, вечные женские уловки и государственный ум. Эта Клеопатра сама была похожа на змею — опасна и завораживающе красива. И если в ней не было знойного африканского темперамента, то была обезоруживающая женственность, вечная неумирающая женственность.

Но кто он, кого так любила великая женщина? Кто он, любовь к которому обессмертила Клеопатру? Антоний — какой он? Естественно, приступив к работе над ролью Антония, я читал все, что нашел, о том времени, об этом человеке.

Вот что писал о моем герое Плутарх:

«Антоний был сластолюбив, пьяница, воинственен, расточителен, привержен роскоши, разнуздан и буен, а потому... он то достигал блестящих успехов, то терпел жесточайшие поражения, непомерно много завоевывал и столько же терял, падал внезапно на самое дно и вопреки всем ожиданиям выплывал.

Он был простак и тяжелодум и поэтому долго не замечал своих ошибок, но, заметив, бурно раскаивался. Не знал удержу ни в воздаяниях, ни в карах.

...Хвастовство, бесконечные шутки, неприкрытая страсть к попойкам.

...Щедрость, и безобразное пьянство, и возмутительное расточительство.

...Ко всем этим природным слабостям Антония прибавилась последняя напасть — любовь к Клеопатре, разбудив и приведя в неистовое волнение многие страсти, скрытые и неподвижные».





В гримерной во время спектакля «Антоний и Клеопатра»

Наверное, и так можно было раскрыть характер, если бы Шекспир назвал свою трагедию «Антоний», но пьеса называется «Антоний и Клеопатра» и рассказывает, может быть, о самом светлом и прекрасном периоде жизни Антония. Когда он поднялся над своей натурой, когда любовь сделала его другим человеком. Когда Клеопатра стала для него «венцом и целью», когда любовь стала для него выше и императорского трона и полководческих побед. Когда, кроме страсти к Клеопатре, для него не существовало ничего. Когда, видя это озарение и воспользовавшись этой великой слепотой, коварный Октавиан победил его в кровавой схватке. Когда Антоний, проиграв все Октавиану, выиграл бессмертие, ибо его обесмертили не сражения, а невиданная любовь к Клеопатре.

Но каким же он был? Мыс Симоновым определяли для себя Антония как человека, который все меряет своими мерками: возможна греховная любовь, но невозможна подлость, может быть забвение любви, но не может быть предательства.

Антоний смотрит на мир глазами сильного человека, который не допускает мысли о поражении. Сильные люди часто бывают добродушными и снисходительными, а столкнувшись с подлостью, теряются и проигрывают. Такие люди как-то стесняются своей





Антоний

силы. Они как бы считают всех младшими братьями, которых нельзя обижать. И в этом наивном неведении они часто погибают, как подъеденное мышами дерево. Говорят, слоны (слоны!) смертельно боятся мышей!

Почему такой Антоний виделся нам? И почему в поисках характера Антония мы не принимали Плутарха в расчет? Нет, он у нас должен был быть и кутилой и человеком, предающимся всем страстям человеческим, но общее решение спектакля, условное, приподнятое, требовало, чтобы и я следовал этой стилистике.

Трудно, да и глупо было бы сейчас рассказывать о том, каким же в конце концов получился Антоний. О себе говорить, может быть, невозможно, а может быть, и не нужно. Все равно себя или пожалеешь, или приукрасишь. Таков человек. В исповеди я не верю. А в попытку разобраться в своих путях-дорогах — верю. И в верных, прямых и в запутанных, кривых. К тому же прошло много лет со дня премьеры, и, в общем-то, это — уже станция, которую мы проехали. Хочу только сказать, что решение моего Антония и принимали как самостоятельное и своеобразное.

Помню, Любовь Орлова писала в маленькой рецензии в «Огоньке», что весь спектакль пронизан страстью и яростью Антония — Ульянова, который больше солдат, чем император и государственный человек, что именно это и хорошо. С открытой грудью, с распахнутым сердцем, такой понятный и такой сегодняшний. Запомнил я это, видимо, потому, что написала эти слова Любовь Орлова, одна из самых артистичных актрис нашего кино. Ну и, конечно, потому, что хвалили. Не будем кривить душой — всем это нравится.

Но многие критики и зрители не приняли моего Антония как раз потому, что сочли его уж больно близким, уж больно земным. Все-таки это римский император. Человек, владевший «половиной мира». Где же осанка, где особость императорская?

Спорить с этим трудно. Вероятно, Антоний был и величествен и импозантен, а судя по Плутарху, красив и могуч. Но ведь мы не играли историческую личность и не обязаны были следовать точности портрета и биографии. Но главное, я убежден: самое существенное в актерском деле — умение всегда петь своим голосом. Хоть маленьким, но именно своим, естественным. Нет более грустной и жалкой картины, чем пыжащийся актер, который говорит не своим голосом и ходит, будто аршин проглотил. На это так же тяжело и стыдно смотреть, как на подкрашивающихся стариков. Конечно, все время быть самим собой актеру особенно сложно, но, мне кажется, стремиться сохранить это в себе в доступных границах надо всегда.

А в связи с Антонием рискну высказать еще соображение. Вероятнее всего, я не рожден играть царствующих особ, но в силу сложившихся обстоятельств я их сыграл, и немало. Судите сами: Антоний, Ричард III, Наполеон... И все «мои» короли и императоры без исключения наряду с серьезным и заинтересованным отношением вызывали эту злополучную реакцию: не король. Нет царской крови, слишком прост Наполеон, слишком обычен Ричард III, слишком мелок Антоний, слишком земной и солдатский. Все, что я сейчас скажу, не является ни защитой моих работ, ни спором с критикующими меня. Нет, это только недоуменные размышления.

Конечно, все эти герои были крупными и незаурядными людьми. Спору нет, деяния их не уложишь в одну пьесу, в один спектакль. Но при всем их величии и значимости они были людьми. Незаурядными, но людьми. А театр занимается человеческими взаимоотношениями, а не царскими, полководческими, морскими, сельскохозяйственными, производственными. Человеческими. И только через человека освещаются и понимаются царские, и производственные, и все на свете проблемы. Через человека.

Беда многих современных пьес в том, что конфликт обозначается, а человек пропадает. И тогда любой, самый острый и остро-



умный конфликт становится публицистически-литературным, а не жизненным. Теряется смысл произведения, когда нет носителя и, если хотите, создателя этого конфликта — человека, в котором заключено все: и время, и идеи, и атмосфера, и люди. Все.

Без полнокровного, интересного образа человека действие в пьесе похоже на то, что происходит в кукольном театре, где озвученные фигурки дергает кукольник и заставляет их двигаться в нужном направлении. А в театре интересно в кБнечном счете только человеческое сердце, которое на ваших глазах сокращается то медленнее, то быстрее, а иногда не выдерживает и рвется. И тогда, когда судьба актерская дарит тебе такой счастливый билет — сыграть, скажем, Наполеона, то думать надо прежде всего о том, какой он был человек, не полководец, а человек. О его победах и поражениях написаны тысячи книг, я не преувеличиваю.

Во время работы над этой ролью я обратился в Историческую библиотеку, и там мне показали огромные стеллажи, заставленные книгами о Наполеоне. И с их помощью как-то можно, наверное, представить себе проведенные им сражения и походы.

А вот каков он, когда остается один? В чем выражается его человеческая сущность? Где его слабость? Где боль? И это надо знать не для того, чтобы развенчать и принизить историческую личность до своего уровня, а для того, чтобы ощутить его плоть, его температуру, и тогда на этого понятого тобой человека можно надевать корону. А иначе ты будешь только вешалкой, на которую напялят «серый походный сюртук».

Работая над Ричардом III, я нашел в той же Исторической библиотеке материал, потрясший меня. Оказывается (и это доказано и английскими и советскими историками), что в действительности Ричард III был для своего жестокого и кровавого времени прогрессивным королем. Он старался объединить враждующие между собой кланы, установить возможную для того времени законность, при нем ввели регулярно действующую почту. Но историки, не без влияния Генриха Тюдора, одержавшего победу над Ричардом, дали определенную его трактовку, а Шекспир, живший во времена Елизаветы Тюдор, в своей трагедии окончательно заклеил его, и Ричард III стал для потомков олицетворением зла.

Никто не возьмется за бессмысленную затею — пересматривать Шекспира, но такой неожиданный поворот как бы рассеял дымку таинственности и какой-то патологической жестокости и обнаружил в этом образе нечто обычное, человеческое, доступное моему пониманию. Не оправданию, а пониманию. А актеру нельзя играть, не понимая, каков человек твой герой. Сначала человек. Разгадав его, ты начинаешь строить здание роли из известных тебе материалов. Все становится понятным и возможным.

Итак, через себя и только через себя. И через понимание скрытых пружин *человеческого* характера любого короля и любого императора. Но убедить некоторых зрителей, что император тоже человек, просто невозможно.

С детских сказок, что ли, это убеждение вырабатывается? Раз король, значит, нечто надчеловеческое и особенное, не как у всех смертных? И ходят короли не так, как мы все, и думают как-то особенно. Что-то рабское в этом есть. Как-то после показа по телевидению спектакля «Ричард III» я получил письмо от одной разгневанной зрительницы. Эта зрительница возмущалась: «Что это у вас декорация из одних досок? Все же Ричард — английский король! Мог бы себе построить и получше покои. Разве для короля стали бы строить из досок?»

Ну как тут спорить! А кстати, Р. Н. Каплянян, постановщик спектакля, взял за основу для декорации настоящий трон Ричарда III (он стоит сейчас в Тауэре), грубо сбитый из толстых дубовых досок.

И Антоний, если судить по Плутарху, был человек, а не идеал. Грешник был, великий, видать, грешник. Но увидел Клеопатру, и не стало человека нежнее, и влюбленнее, и безумнее его. И вот одиннадцатый лет мой «неимператорский», но неистовый и широкий Антоний умирал от любви к этой прекрасной колдунье — Клеопатре и рвался к ней в Египет, забыв и власть и Рим.

«Ты знала хорошо, /Что сердцем у тебя я на буксире/И тронусь вслед. Ты знала, что тебе/Достаточно кивнуть, и ты заставишь/ Меня забыть веления богов». Сгорают Антоний в этом огне любви, бьется головой о камень, тоскуя во время долгой разлуки, и ликует, видя вновь свою египтянку. У меня порой не хватало физических сил, иногда я уставал под бременем этих страстей, чувствуя, что не в силах передать весь темперамент этого бешеного римлянина. Но я был счастлив в тот вечер, когда шел спектакль, готов был очертя голову прыгать в этот клокочущий, кипящий мир.

«День-деньской»

Когда в Театре Вахтангова приступили к постановке спектакля по пьесе А. Вейцлера и А. Мишарина «День-деньской» и мне была поручена главная роль, директора завода Игоря Петровича Друянова, я, естественно, прочел пьесу и ужасно расстроился.

Пьеса, как принято говорить, производственная. Но не в этом беда. Производственные пьесы поднимают интересные вопросы, решают значительные производственно-нравственные, моральные проблемы. Возьмем для примера «Сталеваров» Г. Бокарева или «Премию», «Мы, нижеподписавшиеся» А. Гельмана или «Человека со стороны» И. Дворецкого.

Интересно, когда на первый план выдвигается *человек*, личность, образ, тип. А на втором плане — вся производственная коллизия, которая может быть такой или этакой, она не так важна зрителю. Интересен, повторяю, человек. Каков он в соприкосновении с техникой, с другими людьми, с временем, с обществом, как он себя ведет, что он решает, в чем он ошибается, в чем он прав. Но, к сожалению, во многих пьесах за варкой стали, возделыванием полей, изготовлением тех или иных машин человека не видать. И тогда смотреть на все остальное в высшей степени скучно.

Вот что-то в этом роде представляла из себя пьеса А. Вейцлера и А. Мишарина. Три часа надо было ковать котлы, а характеры написаны очень невнятно. Фамилии есть, имена есть и даже какая-то биография у персонажей есть, но нет вещественности, нет «тела».

И посему я расстроился и стал думать, как же сделать мой персонаж более или менее вразумительным, более или менее интересным. Если следовать сюжету, ничего не получится. Сюжет ясен как день. За реконструкцию производства снимают директора с работы. Ну, про это были сотни фильмов и спектаклей. И тогда я стал вспоминать интересных, своеобразных, своеобразных людей, с коими меня судьба моя актерская кочевая сталкивала.

Вспомнился председатель колхоза, который рассказывал о том, как он боролся с пьянством. В его колхозе один из колхозников страшно пил, и ничего с ним нельзя было поделаться. Наконец решился председатель на такой ход. Однажды ночью они с парторгом колхоза пришли к этому выпивохе с ружьями и сказали: «Есть постановление правления колхоза о том, чтобы тебя расстрелять за пьянство». Мужик, жена его, дети стали плакать, а пришедшие играли роль неподкупных судей и всё повторяли: «Пойдем в рощу, мы тебя расстреляем». Мужик умолял пощадить его, валялся в ногах, тогда они «смиловались»: «Ну ладно, на этот раз прощаем». — «И что ты думаешь, — сказал мне председатель колхоза, — бросил он пить».

Я рассказал эту историю на одном из совещаний в Министерстве культуры, и драматург Михаил Ворфоломеев сказал мне, что, прибежав домой, молил только об одном: лишь бы никто не перехватил такой сюжет. И в течение двух недель сочинил одноактную пьесу, в центре которой событие, рассказанное моим знакомым. Она шла с большим успехом по российским самодеятельным театрам. Вот такого человека я вспомнил.

И еще один председатель пришел мне на ум. Во времена оные, когда всюду сажали кукурузу, с него, естественно, требовали того же. А дело происходило в Мордовии, кукуруза там издревле не росла. Он не сажал, а от него все требовали, и тогда он наконец

посадил грядку перед правлением колхоза, за что, как за насмешку, получил строгий выговор с предупреждением, его даже чуть ли из партии не исключили. Но потом эта кампания кончилась и все обошлось.

Другие люди вспомнились, смелые, необычайные. И вот тогда-то придумался следующий характер.

В пьесе «День-деньской» написано так: вошел человек средних лет, в легком заграничном костюме, с привычными командными нотками в голосе, то есть пришел герой и начал руководить. Сразу понятно, что он обязательно победит. Герои у нас всегда в пьесах побеждают. И тут же всем становится скучно, потому что ясно, чем это кончится. А худшего наказания, чем то, когда зрители знают все вперед на пять ходов раньше автора и раньше театра, придумать невозможно. Театр всегда должен быть умнее, хитрее, занимательнее, чем может представить себе зритель, должен его опережать, ставить перед задачами нравственными, или сюжетными, или эмоциональными. Без этого театр не существует. Зритель может быстро понять идею, но он не должен моментально разгадать фабулу. Иначе интереса к спектаклю не жди. А тут еще рядом будут ковать котлы, а тут еще непрерывные разговоры о реконструкции, о замене старых котлов на новые, и провал обеспечен на все сто процентов.

И вот я, исходя из этих соображений и своих воспоминаний, постепенно придумал и решил рискнуть — сыграть нечто совершенно противоположное тому, что написано в пьесе.

На сцене появляется в замызганном костюмишке какой-то седой гражданин, сутуловатый, с шаркающей походкой, со скрипучим, каким-то удивительно неприятным голосом, покручивая в руках цепочку из скрепок. Какой-то такой, понимаете, нахохлившейся птицей, старой драной птицей выглядит этот человек. И тягуче, занудливо разговаривает со всеми окружающими.

Я рассчитывал на то, что зритель будет шокирован. Это и произошло. Зрительный зал сначала ошарашенно не понимает, кто пришел. Хватаются за программки. В программках написано: директор завода, так он и рекомендуется. Директор завода? Директор завода. Да разве такие директора бывают? Что-то непонятное. Зрительный зал пытается постичь, в чем тут дело, то ли в актере (здоров ли он?), то ли в чем-либо другом. Зритель начинает вытягивать шею по направлению к сцене, а не откидывается на спинку кресла, с ужасом поглядывая на часы и думая о том, что еще предстоит провести в театре два часа. Два или три.

А этот мой директор ходит, ко всем привязывается, сидит развалившись, пьет какие-то чаи (ему все время носит секретарша чай), со всеми разговаривает пренебрежительно, грубовато, из-



«День-деньской» А. Вейцлера и А. Мишарина.
Друянов

девательски, насмешливо. И постепенно зритель начинает раздражаться: дескать, что же это за такой гусь-то лапчатый, почему он так странно себя ведет? У одних это вызывает чувство протеста, у других — возмущение, третьим становится интересно, четвертые не понимают, пятые уже думают, как бы наказать зарвавшегося актера. Но никто не спит, потому что странный, нахохлившийся, в старомодном костюмчике человек притягивает, как магнит.

Потом, в процессе спектакля, зритель поймет, что это человек умный, талантливый, прошедший огонь, и воду, и медные трубы. Друянов о себе, например, говорит: «Ты что же думаешь, меня впервой собираются снимать с занимаемой должности? Все, брат, было, все. Ты знаешь, что у меня три ордена Ленина и двенадцать выговоров разного калибра?» Становится очевидно: человек, прошедший большую жизненную школу, на самом деле прикрывается этой манерой, как маской, от бесчисленного количества дураков. А что он и мужествен, и мудр, и по-партийному ответствен, это все потом узнают, но только потом — в конце спектакля. И досмотрят спектакль до конца, потому что будут разгадывать характер. Не

наблюдать за тем, как куют котлы, которые необходимы для нашей жизни, а в театре неинтересны. Зрителю важно понять, что за человек перед ним, и вот этот-то процесс разгадывания Друянова, его личности и становится в какой-то мере, не знаю уж в полной ли, но в какой-то мере становится содержанием спектакля.

Надо сказать, «День-деньской» имел приличный успех, и судя по рецензиям и судя по посещаемости спектакля. Правда, он вызывал всегда какое-то раздражение. Помню, в Свердловске собрали директоров на этот спектакль, и они были обижены — они утверждали, что такого директора быть не может. Странно, но не было почти ни одного, кто встал бы на мою защиту, хотя как, казалось бы, не понять: ведь не форма существенна, а существенно содержание характера. Характер же Друянова, как я уже упоминал, можно соотносить с самыми высокими нормами. Он берет на себя ответственность за реконструкцию, временно заваливает план ради того, чтобы потом выпускать новые котлы, потому что старые уже не будут продаваться, так как не соответствуют сегодняшним требованиям. Короче говоря, Друянов отвечает делом на призывы партии и государства к ответственности, к модернизации и интенсификации производства. Но странная штука: тогда меня ругали в основном за то, что он гнусавый, как будто бы голос и внешность человека на руководящей должности имеют первостепенное значение. Подобные суждения потом меня уже несколько не обижали и не возмущали, а подчас даже смешили, но все же иногда просто горько было от того, что люди судят так поверхностно. Ведь недаром говорят: встречают по одежке, провожают по уму. А у нас, к сожалению, часто и встречают и провожают по одежке. А вернее сказать: не столько даже по одежке, сколько по тому, какое место занимает этот хорошо одетый человек — если высокое, то будь он умный или неумный, его провожают все равно, как положено.

Но пока спектакль шел в театре, все было хорошо. Ну а уж когда его сняли на телевидении... Конечно же, такой перенос спектакля — дело в высшей степени сложное и подчас даже опасное. Условия и специфика театра во многом иные, чем условия и специфика телевидения. Там частенько представляется совершенно нелогичным то, что логично на сцене. И то, что было выразительно в театре, становится убийственным, навязчивым, грубым на телевизионном экране. Знаю много спектаклей, которые совершенно погибли в результате этой акции. Ну, скажем, наша знаменитая «Принцесса Турандот» снята ужасающе плохо. Ужасающе. Спектакль звучит прямо-таки мерзостно по той простой причине, что только форму перенесли, не сумев передать театральный задор блестящей постановки Вахтангова.

Мне думается, что в какой-то мере то же самое произошло и

со спектаклем «День-деньской»: резкая форма характера годилась для театра, но была несколько чрезмерна, по всей вероятности, для телевидения. Несмотря на мои усилия сбавить тон, притушить остроту исполнения, мне, видимо, удалось это мало, и спектакль получился с известными погрешностями. Очевидно, особенности моей трактовки на крупном плане еще более подчеркивались, и я стал получать великое множество писем, где опять меня ругали за то, что я смел показать такого гнусавого директора. Да такого на пушечный выстрел не подпустили бы к заводу! Словом, опять повторилась та же история, что с Горловым. Один зритель мне написал: «Товарищ Ульянов! Я так и не понял вчера: так хороший вы или плохой?»

Бедный, бедный зритель! Он привык, чтобы ему разжевывали, как манную кашу, все: это — белое, это — красное, этот — фашист, тот — русский, этот — наш, тот — их. А сам он не умеет думать и не может сообразить — кто же этот необычный человек, этот Друянов.

А то я как-то получил письмо, где говорилось: «Мы, лаборантки такой-то лаборатории, сегодня весь день проспорили, считая, что вы неверно играете и неправильно отображаете образ советского директора». А ведь дело не в том, правильно или неправильно я «отображаю». Просто я нарушил правила игры, пользуясь которыми театр и зритель давным-давно договорились, что белое — это белое, черное — это черное, что этот — положительный, а тот — отрицательный. И так далее. То есть мы договорились об игре, где, в общем, полутонов мало бывает, где ярко обозначается всякое явление, даже не столько ярко, сколько определено. И когда я нарушил эти правила, когда я смешал краски, то зрительный зал растерялся. Зритель не понял. Не все, конечно, но многие не поняли и не приняли моих условий игры.

Имело смысл так поступать или нет, спорить сейчас не хочу, не могу, не имею права, но думается мне, что жизнь гораздо сложнее всех наших творческих теорий, гораздо многообразнее всех наших установок и всех наших конструкций, что ли. И когда драматург не боится показать сложность, противоречивость окружающей действительности, написанные им образы получаются сильными и интересными.

Именно таким представляется мне Серебrenников в пьесе А. Мисарина «Равна четырем Франциям» при моем довольно сложном отношении к этому произведению в целом. Серебrenников — человек в высшей степени чистый, определенный и достойный. Все годы, что он состоит в партии, все сорок лет, что работает в крайкоме, он действительно честно служит. Он истинно верит в необходимость того, что делает. Какие бы крутые повороты ни происходили в жизни, в деятельности этой партийной организации, он верит

в то, что есть высшее мерило всему — партия. И он искренен, когда заявляет: а я двух правд не говорю, двух мнений не имею. Он не относится к той категории людей, которые проповедуют одно, а жизненный уклад их — нечто другое, подчас прямо противоположное тому, что они так убедительно пропагандируют. У Серебренникова маленькая квартиренка, он плохо одевается, ничего не имеет из тех благ, которые как будто по рангу ему положены. И вовсе не потому, что становится в позу, — считает, ему достаточно того, что имеет.

Когда мы работали над спектаклем, я ввел в текст роли такие стихи, замечательные стихи горьковского поэта Александра Лукина:

*«На элеваторе в голодный год,
Спасая от бескормицы народ,
Хлеб погрузив в последний грузовик.
Голодной смертью умер большевик».*

Вот Серебренников — такой. Но при всем своем кристально чистом отношении к идее партии он не видит, что мир изменился. Он не чувствует, что время — иное и требует других, вероятно, более гибких отношений между людьми, потому что ответственность каждого и ответственность общества в целом стали реальной необходимостью. А значит, тем, кто стоит на вершине, кто призван управлять обществом, нужно строить свои взаимоотношения с людьми, утверждать свою позицию, исходя из этих изменившихся обстоятельств. Жизнь подсказывает, что позиция, идейные корни могут быть неизменны, но формы их воздействия на окружающих должны быть подвижны. Ибо время другое. Люди другие. «Уши» другие — они как бы начинают не слышать некоторых нот, чересчур громких. Не потому, что это неверные ноты, нет, но они из такого звукового ряда, который сегодня не воспринимается.

Серебренников же свято и непоколебимо верит в то, что мир способен держаться лишь на безоговорочном подчинении установленным нормам, а нормы диктуются теми, кто призван организовывать и поддерживать определенный порядок. Вот в чем трагизм столкновения с таким человеком.

Есть и еще одно обстоятельство. Много лет Серебренников находится на посту, где его слово, его решение неоспоримы, где ему дается право выступать как бы от имени всей партии. Будучи в быту действительно скромным, исключительно честным, он духовно ощущает себя *над* людьми: он поставлен у власти, значит, его мнение — единственно верно, ибо оно санкционировано. Он привык к тому, что его слово тут же принимается к исполнению. Он привык повелевать. Такие люди не воспринимают другие точки зрения на что бы то ни было. Это не просто глухота старости или, так сказать, глухота отсталости — но глухота того, кто умеет слушать только себя.

Серебренников — очень непростая, далеко не односложная фигура. В нем — густой замес и внутренней окостенелости и правдоискательства, и искренности общественного служения и презрения к людям. Его непоколебимость становится вдруг страшным тормозом всякого движения вперед. Казалось бы, служил безотказно, самоотверженно — и вдруг стал мешать дыханию жизни, был предан до конца идее — стал ее разрушителем.

Для меня — это личность значительная и трагическая. Роль глубокая, играть ее интересно, и нет смысла решать, положителен мой герой или отрицателен, — здесь дело обстоит много сложнее.

Известное отставание драматургии от жизни нельзя объяснить только отсутствием талантливых писателей.

Думается мне, слишком напряженно в последние годы жил человек. Слишком много было перемен. Слишком бурно и быстро меняется мир, в котором мы живем. И поэтому некая прямолинейность, некая однозначность и заданность в изображении современника никак не годится. Как, впрочем, не годится и самосъедание и самокопание, что порой мы видим на сцене.

Мне кажется, путь поиска в драматургии должен затрагивать не внешние приметы современника, а очень сложную человеческую сущность этого героя. В частности, сейчас герой, который знает ответы абсолютно на все вопросы, не правдив, потому что таких людей вообще нет. Но, к сожалению, на сцене такие персонажи встречаются, а зрители им не верят.

Драматург часто дает заранее приготовленные решения. Но ведь справедливо сказано, что если с первого акта ясно, чем кончится пьеса, то интерес зрителей к драматургии пропадает по той причине, что в жизни ведь совершенно неизвестно, что тебя ждет завтра.

Именно в этом, вероятно, суть: когда зритель умнее пьесы, умнее актера на сцене — это гибель искусства, гибель тех идей и тех мыслей, которые проповедует спектакль. Потому что зритель все уже понял с первой сцены, а мы жуем то же мочало еще три часа.

«Ричард III»

Работа, которая только что закончена (хотя театральная роль, в отличие от кинематографической, начинает набирать силу в ходе спектаклей), да еще работа над шекспировской ролью, да еще над великой ролью Ричарда III, требует не только лучшую часть твоего «я», а всего тебя без остатка, полной твоей отдачи — до самого днышка.

Ричард III — высочайшая вершина в великом Шекспировском горном хребте. Как ее покорить? Сколько лет нужно готовиться?

186 Какие средства, какие силы нужны, чтобы на это дерзнуть?

Кто из актеров с замиранием сердца в тиши и в одиночестве не мечтал сыграть столь блистательного мерзавца и злодея? Какое поле для неожиданных решений, актерских находок, потрясающих сцен, блестящих монологов! Какой поразительный контраст уродства и силы, ничтожества и мощи. Тут есть что сыграть. Тут есть ради чего играть. Одно слово — гастрольная роль. Роль, бывшая в репертуаре многих знаменитых трагиков. Страшно, но влечет к себе, тянет, как тянет пропасть или высота. Если же говорить абсолютно откровенно, я и не думал о Ричарде III. Слишком уж я русский, простой, не героический и не трагичный. Да и непонятны мне такие натуры, непонятны и страшны. А на одном перевоплощении, даже если такое и в твоих силах, подобную роль не сыграешь, она играет не лицедейством, а всем существом, всем сердцем. В такую роль вкладывается весь опыт, все прожитое ижитое.

Кто-то хорошо сказал, что качество художника зависит от количества прошлого опыта, который он несет в себе. Без «прошлого опыта», и не только твоего лично, нельзя играть в трагедиях Шекспира.

И кто-то еще, по-моему, Росси, хорошо сказал: «Беда в том, что, как играть Ромео, познаешь в семьдесят, а играть надо его в семнадцать». Теперь, проработав около сорока лет в театре, я сам познал эту бесспорную, но горькую и, я бы сказал, несправедливую истину, а также и то, что часто и сорока лет не хватает, чтобы понять роль.

Да, в 60-е годы, когда М. Ф. Астангов затевал постановку «Ричарда III» и пригласил меня быть сорежиссером и вторым исполнителем, я едва ли смог бы войти в тот спектакль со своей трактовкой роли и своим видением. Это было бы невозможно потому, что, конечно же, Михаил Федорович решал бы характер Ричарда по своему пониманию, а он был актер романтический, приподнятый и играл бы Ричарда как демоническую, сатанинскую личность. Приблизительно так он играл много лет в концертах сцену с леди Анной. Это было *его* поле. Здесь он был неподражаем, убедителен, бесконечно театрален и интересен.

Я бы подчинился творческому диктату Михаила Федоровича и едва ли достиг бы большего, чем более или менее удачное копирование.

Вообще роли, подобные Ричарду, должен репетировать либо один актер, либо два очень равных по творческим силам. При этом режиссер должен трезво учитывать и интересы спектакля и интересы обоих исполнителей, а это большей частью не получается, и не только из-за чьего-то нежелания.

Так вот, та, к великому сожалению, не осуществленная Астанговым работа едва ли дала бы мне возможность открыть что-то,

хоть малое, но свое. Ну а говорить о студенческом Ричарде, который был в моей биографии, и совсем несерьезно. Это был жалкий лепет без мысли, без темы. Вообще злодей, вообще сцена с леди Анной. Может быть, слабое подражание все тому же Астангову.

Надо сказать, что смелость, с которой я тогда взялся за Ричарда, не была чем-то исключительным. С «безумством храбрых» мы, студенты, брались за любые роли, осуществляя самостоятельные работы. И хорошо, что так было: именно они давали нам возможность учиться плавать, в этом их безусловная ценность.

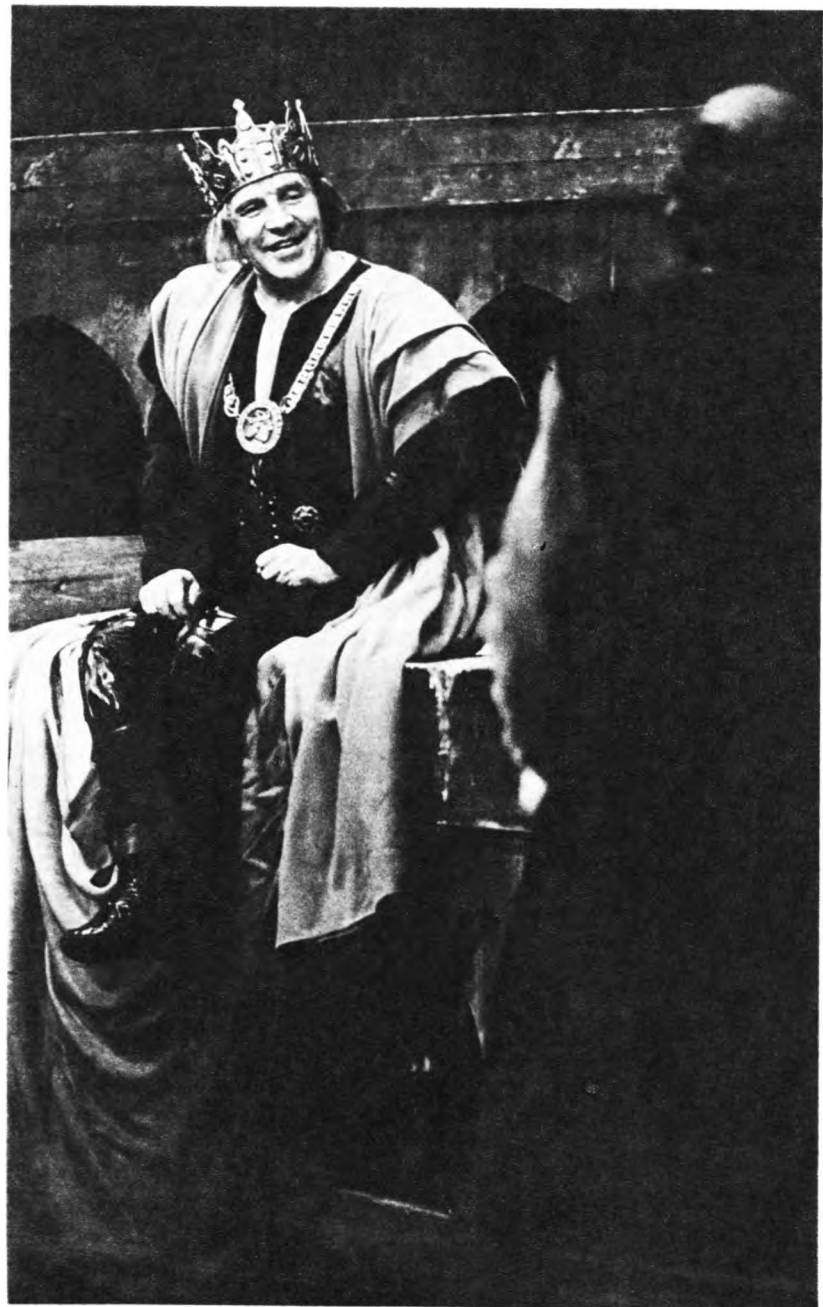
Так что все мои приближения к образу Ричарда III носили, в общем-то, случайный характер и не являли собой какую-то упорную осаду этой крепости.

И когда после смерти М. Ф. Астангова была отложена работа над этим спектаклем, я принял это как должное. Не был я готов к ней и отошел от нее без малейшего сожаления. Впоследствии, когда возникали разговоры о том, чтобы поставить и сыграть «Ричарда III», я отказывался от этих попыток, трезво и ясно понимая, что одному, без режиссера, мне это не потянуть. Так бы, наверное, это и осталось воспоминанием о еще одной неосуществленной работе. Сколько их, этих неосуществленных, уже невозвратимых ролей, постановок! Из-за нежелания руководства, из-за неудачно сложившихся обстоятельств, из-за необходимости играть другие роли, ставить другие спектакли, пусть нужные, из-за вот именно так, а не иначе сложившегося репертуара, из-за отсутствия заинтересованного режиссера не увидели свет, может быть, удивительные образы, может быть, грандиозные постановки.

Несыгранные роли, непоставленные спектакли — зарытый клад, который уже никогда не будет найден.

Вот и Ричард мог бы стать еще одним неосуществленным замыслом. Но случай и удачно сложившиеся обстоятельства тоже с нами. И подчас они побеждают, а неудача до поры до времени прячется в угол, ожидая своего часа.

В 1974 году Театр Вахтангова поехал на небольшие гастроли в Ереван. Давний друг театра, ученик Рубена Николаевича Симоняна, крупный современный режиссер Рачия Никитович Каплагян в один из свободных дней пригласил нас посмотреть фрагменты его нового спектакля «Ричард III». Каждый вечер мы играли и целиком спектакль посмотреть не могли, смогли посмотреть только фрагменты. Нам всем они показались очень интересными. Почти всю сцену занимал огромный трон, который превращался то в дворцовые переходы, то в место казни, то в неправдоподобно большой стол государственного совета, то в улицы Лондона. Образ очень емкий, позволяющий мгновенно менять место действия, точно выражающий главную тему — тиранию. На следующий день в доме гостеприимного



хозяина зашел разговор о том, что хорошо бы у нас, в Театре Вахтангова, поставить «Ричарда III». Каплянян давно хотел поработать с нашим коллективом, а тут готовое решение, есть актеры, которые заинтересованы в этой работе. К тому же наш главный режиссер Евгений Симонов должен был ехать в Польшу ставить «Антония и Клеопатру», наш же театр нуждался в новом спектакле.

Я же говорю: случай и удача тоже иногда бывают с нами. В общем, в этот же вечер в принципе мы договорились: Р. Н. Каплянян поставит в нашем театре «Ричарда III», приняв за основу решение спектакля, идущего в Ереване.

Вот так, в общем-то неожиданно, решился этот вопрос, и я начал думать о Ричарде III уже не отвлеченно и вообще, а сознавая открывшуюся возможность подойти вплотную, наяву к этой грандиозной роли, о которой даже мечтать жутко.

Трудно, серьезно-то говоря, даже невозможно в словах передать весь изменяющийся, противоречивый ход размышлений и решений актера, когда он работает над ролью. Потом, на бумаге, это все выглядит складно, логично и целеустремленно, как река, нарисованная на карте, — голубая, четкая, и ясно видно, откуда она течет и куда впадает. А работа актера похожа на плавание по настоящей и незнакомой реке, когда ты не знаешь ни ее начала, ни ее конца, ни что там за поворотом — пороги или тишина разлива. Неизвестно.

В октябре 1975 года были распределены роли, а Р. Н. Каплянян предложил мне быть не только исполнителем Ричарда, но и режиссером спектакля. И мы вступили на этот крестный путь.

С чего начать? Ричард III. Какой он? Каким его играть? Чем он интересен сегодня? И интересен ли? Что за мир, в котором он жил? Каким был этот XV век?

Известный исследователь Шекспира Гервинус писал еще в 1877 году: «Для актера ни одна роль не представляет более обширной задачи. Привлекательность и высота этой задачи заключается вовсе не в том, что актер должен являться здесь попеременно то героем, то любовником, то государственным человеком, то шутком, то лицемером, то закоренелым злодеем, то кающимся грешником; не в том, что ему приходится переходить от напряженнейшей страсти к самому фамильярному тону разговора, от выражения полного доверия — то к сильной речи воина, то к хитрости дипломата, то к красноречию вкрадчивого любовника; не в том, что эта роль представляет богатейший материал для резких переходов, для тончайших оттенков игры, для выставления напоказ всего искусства мимики и дикции, а в том, что актеру необходимо здесь среди многообразных тонов отыскать один основной руководящий тон, который связывает все это разнообразие в одно целое».

Так какой же сегодня должен быть основной руководящий тон?

Питер Брук пишет: «Овладеть такой ролью, как роль Гамлета или Отелло, актеру удастся не чаще одного или двух раз в столетие». Не ново, но читать такое страшновато.

А «Ричард III» после «Гамлета» самая обширная, самая глубокая из пьес Шекспира. Но человек, к счастью, всегда надеется на лучшее. А иначе как жить и работать?

Откуда же могло появиться такое чудовище? Почему? Значит, были же исторические условия, в которых мог появиться такой человек? В исследовании «Общественная жизнь Англии XV века» говорится о действительно страшных приметах того времени: «Свобода личности была совершенно уничтожена благодаря ужасной государственной системе и постоянным произвольным арестам и заточениям граждан. Правосудие было уничтожено. Папа, король, епископ и дворянин соперничали друг с другом в жадности, в похотливости, в бесчестности, в безжалостной жестокости. Именно это нравственное вырождение и бросает мрачную тень на эпоху войн Роз. Дикие битвы, беспощадные казни, бесстыдные измены представляются тем более ужасными, что цели, за которые дрались люди, были чисто эгоистические, что в самой борьбе замечалось полное отсутствие каких-либо прочных результатов. Эта моральная дезорганизация общества отразилась на людях. Все дела делались тайно, одно говорилось, а другое подразумевалось, так что не бывало ничего ясного и открыто доказанного, а вместо этого по привычке к скрытности, к тайне люди всегда ко всему относились с внутренним подозрением».

И вот этой наступающей анархией, всеобщим разложением нравов порожден Ричард III, характер исключительный, противоестественный, чудовищный. И даже, может быть, не количеством совершенных насилий взращен он, а отрицанием всех связей, божеских и человеческих, всех естественных, родственных уз, откровенной ничиностью беспредельного индивидуализма.

И если Ричард злодей, то и все окружающие его тоже злодеи. И немощный сластолюбец Эдвард, и бесцветный, незадачливый интриган Кларенс, чванная и алчная родня королевы, и беспринципный карьерист Бекингам, глупый и тусклый Хестингс, двуличный дипломат Стенли. Таков этот мир. Рисуя нам историю Ричарда, Шекспир, видимо, исходил из следующего положения: когда подорваны основы здоровой государственной жизни, когда справедливость попорна и страна погрузилась в хаос, высший успех выпадает на долю самого сильного, самого ловкого и самого бессовестного. И вот таков Ричард, провозглашающий свой символ веры: «Кулак — вот совесть. Меч — вот наше право».

Ричард был сыном полуварварского, полуразбойничьего века, эпохи, пропитанной кровью. Когда его зарубили в битве, то сделали



Ричард



Ричард

это страшно и жестоко, вырвали волосы, привезли к паперти церкви и бросили. Тело три дня лежало для устрашения, пока монахи не похоронили его. В стремительной и зловещей карьере Ричарда III, в его отчаянной борьбе против судьбы, в его внезапной и ужасной кончине есть что-то демоническое. Вот как о нем писал Томас Мор в его превосходной «Истории Ричарда III»: «Он был скрытен и замкнут, искусный лицемер... внешне льстивый перед теми, кого он внутренне ненавидел, он не упускал случая поцеловать того, кого думал убить, был жесток и безжалостен, не всегда по злой воле, но чаще из-за честолюбия и ради сохранения или умножения своего имущества. С таким кротким и чувствительным выражением лица, что, казалось, ему не свойственны и совершенно чужды хитрость и обман. Воистину он имел острый ум, предусмотрительный и тонкий, склонный к притворству и лицемерию. Его отвага была такой неистовой и лютой, что не покинула его до самой смерти».

Вот такая чудовищная, наделенная бесовским могуществом сверхъестественная фигура выростала передо мною, когда я читал о Ричарде все, что мог найти в библиотеках. Да и судя по мемуарам ак-

теров, все трагики играли Ричарда как какую-то нечеловечески сильную, могучую и сатанинскую личность.

Но знание истории и проникновение в сущность изображаемого характера еще не есть твое решение. Это только общие знания, и не более того. И если я просто буду играть известные понятия, то едва ли смогу убедить зрителя. Сегодня можно привлечь внимание трактовкой, толкованием, но решение роли актером должно исходить и из наличия собственных сил и из современных интересов и проблем.

Чем сегодня может быть интересно и важно театральное решение роли Ричарда? Каков сегодня «основной руководящий тон» этой роли? После многих вариантов, которые возникали, обсуждались и отвергались, мы с Каплянцем убедились, что наиболее отвечает нашему представлению о сегодняшнем смысле роли следующее размышление: мы живем в век, когда то в одном, то в другом конце света появляются, как дождевые пузыри, так называемые сильные личности. Не много ли их? И почему они в конце концов на поверхность оказываются именно пузырями, которые лопаются и исчезают? Исчезнут, но, того и глядишь, опять поднял голову очередной диктатор, очередной «отец нации». В чем главная причина столь неестественно частого появления «сильных личностей»? В разобщенности и в раздробленности людских интересов? Может быть, именно в этом?

В чем-то, возможно, наши размышления не полностью соответствуют конкретной действительности, но они точно выражают наши раздумья, наши тревоги. А если это так (а нам кажется, что это так, и именно это страшно и неестественно), то в спектакле надо рассказывать сегодня о личности, которая из-за определенно сложившихся обстоятельств вдруг обретает силу, мощь, вес и в конечном счете трон. Почему? Да все потому же: Ричард воспользовался разобщенностью и разладом, царившими вокруг. Это был жуткий мир борьбы и предательства, грубости и демагогии, где не было ничего святого, не было убийц и жертв, а была лишь временная победа одной твари над другой. Не было там положительного человека. Именно в этой атмосфере мог вырасти такой феномен, как Ричард. Это питательная среда, в которой вырос самый подлый из них, самый отчаянно наглый.

При таком понимании характера Ричарда надо начинать роль с нуля — это одинокий, серый, незаметный человек, снедаемый ненавистью к людям за то, что он убог и ничтожен: «Я, сделанный небрежно, кое-как /И в мир живых отправленный до срока/Таким уродливым, таким увечным, /Что лают псы, когда я прохожу».

Этот-то обиженный, перекорезженный, опаленный лютым презрением к людям человек мечтает о высоком и недостижимом. И нами-

нает свой путь в тиши — одиночестве. У него еще нет союзников и единомышленников. Он опаслив. Он привык пресмыкаться и подлаживаться. И потому поход свой против ненавистных ему людей, свой кровавый путь начинает он оглядываясь, трюся, вздрагивая и замирая. И, постепенно наглея и набираясь сил, он становится Ричардом III.

Побеждает не исключительный человек, не герой, а злобное ничтожество, упырь.

И опять мы спрашивали себя: неужто и сейчас так много рождается наполеонов? Невозможно, как мне кажется, это, но они появляются.

И опять мы себе отвечали: все дело в разобщенности людей, в щелях, которых так много из-за непонимания друг друга, усталости, страха, злобы, взаимоисключающих интересов. И чем больше этих противоречий, тем больше щелей между людьми. И в них-то, как сорная трава, сразу же лезут те, кто желает воспользоваться этим.

Но если так посмотреть на пьесу «Ричард III», то, возможно, играть Ричарда надо не сатаной и дьяволом, а мелкой тварью, трусливой, ничтожной натурой, которая, пользуясь человеческим несовершенством, лезет в дыры и щели, а не идет на приступ. Он, как мышь, прогрызает себе дорогу молча, тихо и как будто незаметно, готовый при малейшей опасности бежать. Но как же такое ничтожество захватило власть? Все тем же мышинным способом, пользуясь разладом и раздором, ища лазейки и прогрызая дыры, натравливая и лстя, предавая и продавая, всегда настороженно ожидая удара. Что-то шакалье есть в нем. «Я сплел силки: умелым толкованьем/Снов, вздорных слухов, пьяной болтовни/Сумел я брата, короля Эдварда/Смертельно с братом Кларенсом поссорить» — вот его тактика и философия: стравливая и науськивая, раболепствуя и подличая, он медленно, но верно карабкается вверх. И не только сам карабкается: его подталкивают человеческая глупость, неумение увидеть последствия содеянного.

История мелкого человека, который взобрался на самую вершину государственной власти. Ничтожество постепенно начинает верить в свою непогрешимость и исключительность. Трагедия несоответствия и подлости.

Как вскрыть эту душу? В действии? Конечно. Но мы с Р. Н. Кап-ляняном решили пойти на прямое общение со зрительным залом. Нам хотелось втянуть зрителя в непосредственный разговор о самом главном: почему мог появиться такой человек, как Ричард? И не только появиться, но и победить. Все монологи в спектакле строятся как разговор со зрителем, которому Ричард доверяет самое темное и тайное, обнажая закоулки своей души, выливая всю ее грязь

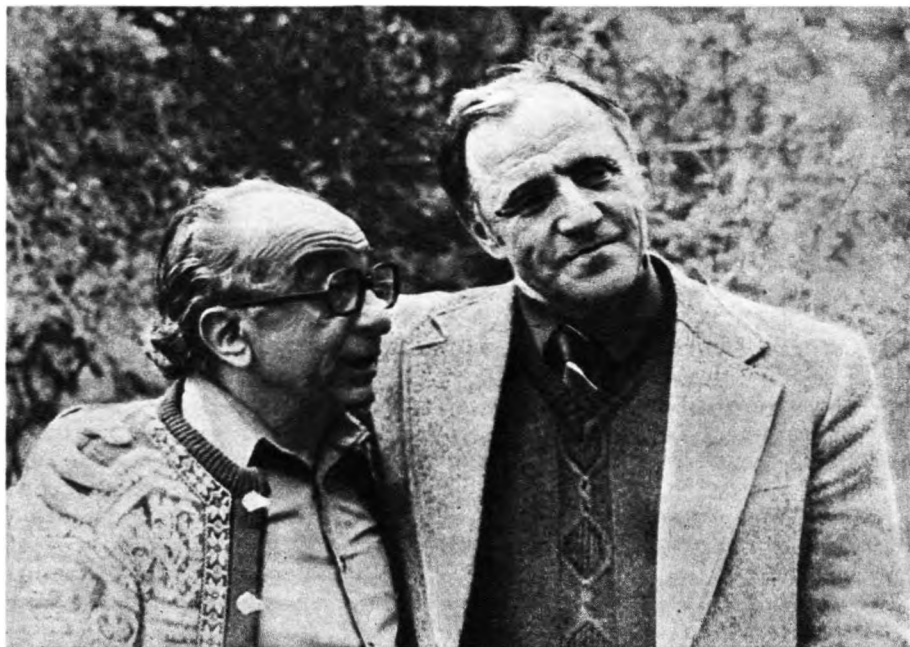
и весь цинизм. Мизансцена построена Капляняном так, что Ричард выходит прямо на авансцену.

Из-за огромного трона, который занимает почти всю сцену, из темной глубины появляется незаметная хромающая фигурка. Оглядывается. Обходит вокруг трона и мягко приближается прямо вплотную к зрителю. И, искательно заглядывая ему в глаза, начинает задушевный, искренний и страшный по своей обнаженности и злобе разговор, начинает свой жуткий поход против человека.

Для чего это нам нужно? Чтобы придать спектаклю определенную публицистичность, полнее обнажить сущность Ричарда III. Пусть именно он, с его программой и с его философией, с его действиями и с его безумием, ведет разговор с сегодняшним зрителем. Откровеннейший, задушевный разговор, который ему навязывает Ричард, понуждает того быть не только созерцателем, но и участником этой кровавой мистерии, рождает у него чувство ответственности за все происходящее или могущее произойти. Я знаю зрителей, которые резко недовольны и даже обижены таким решением роли. Невольно они начинают сопротивляться тому, что навязывает им Ричард, и не только сопротивляться, а внутренне яростно протестовать против всего, что творится на сцене. И не созерцательно-зрительски протестовать — это-то естественно, — а граждански, человечески. Вот тут и раскроется та публицистичность спектакля, которая нам так дорога.

Исходя из такого решения, мы рискнули изменить некоторые сцены, а другие переставить. Так, известно: сцена с леди Анной стоит в самом начале пьесы, но при нашем понимании Ричарда невозможно поверить, чтобы он решился на обольщение Анны тогда, когда еще осторожен и слаб, еще не уверен в своих силах. Только собрав вокруг себя головорезов, уже сломав сопротивление принцев, уже опираясь на силу и почувствовав себя на коне, он ринется и на эту крепость. Тут есть и азарт игры, который затягивает его и диктует ему необходимость ставить все более высокие ставки.

Трагедия «Ричард III» кончается боем Ричарда с Ричмондом, претендентом на трон. И Ричард проявляет здесь чудеса храбрости, но гибнет в неравном бою, мужественно и до конца борясь. Но Ричард, каким он виделся нам, не может погибнуть, обнаруживая мужество и даже геройство. Наоборот, это ничтожество остается ничтожеством до конца и знаменитое: «Коня! Коня! Корону за коня!» — это не крик воина, продолжающего драться до конца, а отчаянный вопль труса, который готов продать корону за коня, чтобы успеть спасти свою шкуру. Наш Ричард готов продать все и вся, лишь бы спастись. И мы отказались от Ричмонда, этого голубого персонажа, призванного принести свет справедливости и победить



Р. Каплянян и М. Ульянов

зло. Слишком уж это абстрактная фигура, абсолютно не соответствующая историческому Ричмонду, который стал после победы над Ричардом королем Генрихом VII, жестоким и беспощадным.

Мы решились на другой финал. Поняв, что битва проиграна, Ричард судорожно мечется по полю боя, отчаянно цепляясь за жизнь, и, увидя своего вернейшего приспешника, главную свою опору и палача Ретклифа, бросается к нему, ища защиты. Но, следуя закону волчьей стаи и желая спасти свою шкуру, тот тут же его, как барана, прирезал. И только жалкий заячий писк Ричарда раздается в пустоте. Такой финал кажется нам закономерным.

Так и только так позорно могут кончить свою жизнь поганки, подобные Ричарду.

Мейерхольд говорил, что спектакль должен одним крылом смотреть в землю, а другим в небо. Каплянян искал Шекспира без котурнов. Добивался, чтобы на сцене было жизненно, земно, кроваво, больно, потно. Чтобы не театральной парфюмерией, а человеческим потом пахли в этой ожесточенной борьбе персонажи «Ричарда III».

Спектакль идет на сцене Театра Вахтангова, яростно диктуя свои правила игры. Кто-то безоговорочно принимает эти правила, кто-то сопротивляется им, а кто-то их просто отвергает. И это естественно. Ибо редко-редко удается найти такое решение спектакля и роли шекспировской, чтобы это явилось одновременно и открытием и свершением.

А в заключение этой главы я хочу снова вернуться к Рачии Никитовичу Каплянью, постоянная поддержка, помощь и советы которого так много для меня значили в нашей совместной сложнейшей работе.

Я уже неоднократно пытался объяснить читателю настоящей книги, что театр требует такой отдачи, такого напряжения всех сил от своих служителей, что, к великому сожалению, они часто бывают обидчивы, подозрительны, нервны и возбудимы. Наверное, это плата, и плата немалая, за те солнечные озарения, которые дает театр не только зрителям, но и своим творцам.

Однако бывают счастливицы, которые, поднимаясь на самые большие театральные высоты, выполняя огромную, подчас необъяснимую работу, сохраняют жизнерадостность, внутреннюю свободу и доброту. Они счастливы так, словно впервые прикоснулись к чему-то, чего долго, терпеливо и настойчиво желали. Они умудряются соединить мастерство и опытность с юношеской увлеченностью и доброжелательством студента первого курса, им удается, достигнув очень многого в своей профессии, сохранить нервы, все нерастраченные желания, всю несгоревшую любовь. Они похожи на тех редких солдат, которые прошли четыре страшных года войны, находясь все это время на передовой, не раз поднимаясь в атаку под пулеметным кинжальным огнем, сходясь в беспощадных рукопашных схватках, и, несмотря на все это, не получили ни одной царапины и не озверели, не огрубели душой.

Вот таким, как мне кажется, счастливецом в искусстве является Рачия Никитович Каплян. Ему присуща замечательная черта — он не устает от людей, хотя редко когда их не бывает вокруг него. И всегда юн спокоен, и всегда радушен, и всегда готов помочь, готов выслушать. В наш суматошный, напряженный век в этой гонке мало, очень мало кто сумел сохранить, не потерять покой и внимательность. Надо сказать, что и удивляют эти качества чрезвычайно.

Каплянновский «Ричард III» с успехом шел на ереванской сцене. В Москве он тоже имел успех и хорошую прессу. И вот появилась возможность поставить спектакль у нас, в Театре Вахтангова, но условия для этого были не самые лучшие. Рачия Никитович хотел перенести и декорацию и пластическое решение ереванского спектакля на московскую сцену, но он отлично понимал, что

в эту амфору нужно наливать другое вино, что ломка каких-то привычных ходов неизбежна. Готовый спектакль — и актеры другого театра, другой манеры, других взглядов на роль. Новое прочтение многих ролей. Но ведь твоё первое решение — самые трудно стираемые письма. Нелегкое сочетание возникает в таких случаях. Оно требует и такта, и настойчивости, и умения убедить в своём и понять другого.

Рачия Никитович в течение года проявил замечательное умение соединить иногда несоединяемое. Когда возник вопрос о возможном изменении декорации, он мягко, но настойчиво отстаивал своё видение. А когда мы с ним начали искать варианты решения характера Ричарда, то этот же человек проявил редкую терпимость и выдержку, готов был выслушать и попробовать любую навязчивую идею, которая мною иногда овладевала и которую я предлагал. Чутьем высокого профессионала он понимал, что мне нужна полная свобода в поисках и решениях, и тем, и характера. И любые потом резко отбрасываемые предложения он принимал как чудо и откровение. Потом уж я понял, это нужно было ему, чтобы лучше узнать меня как актера, а ведь для такой свободы наших поисков ему необходимо было наступить на горло тому видению характера Ричарда, которое было в ереванском спектакле. Так спокойно отказываться от своих решений, так доверчиво и дружески выслушивать чужие мнения может только очень богатый творчески человек, которому важна лишь конечная цель.

Рачия Никитович принадлежит к той категории художников, которые умеют уважать чужую точку зрения, даже не соглашаясь с ней. Это противоречие? Нет, это щедрость и уверенность в своих силах. Только слабый человек с пеной у рта защищает каждую запятую, ибо, отдав её, он остается часто ни с чем. А когда творческая фантазия, богатство и разнообразие решений почти не ограничены, тогда уступить в частном не страшно.

Может быть, потому у Рачии Никитовича так много друзей, что он умеет слушать сначала друга, а потом себя? Может быть, с ним всегда уютно и спокойно, потому что он сначала подумает о тебе, а потом уже о себе? И конечно, он так творчески щедр, потому что очень богат.

Может быть, он так виртуозно и прекрасно решает пластически свои спектакли, потому что всегда влюбленными глазами смотрит на жизнь и видит в ней только лучшее? Может быть, потому он так роботоспособен и неутомим, что только в творчестве видит смысл и оправдание жизни? И, может быть, мне еще не раз удастся встретиться с этим редкостным человеком, потому что я подружился с ним и очень хочу этого!

Единственным поэтическим лицом в русской истории назвал Степана Разина А. С. Пушкин. И действительно, ни о каком герое или царе не было спето столько народных песен, сочинено столько легенд, написано столько романов. В чем же притягательная сила этой и живой и почти сказочной фигуры?

Я не историк, а актер, которому выпала счастливая, но ох какая нелегкая возможность попытаться сыграть Стеньку Разина. И я опираюсь не столько на исторические свидетельства, сколько на свое эмоциональное ощущение и личности Степана Разина и того времени. Естественно, как всякий мало-мальски уважающий себя актер, я прочел все о Степане Разине, все, что успел и что смог. И, конечно же, мое эмоциональное восприятие, ощущение, предчувствие роли или что-то подобное этому, не знаю, как назвать, возникает на базе знаний. Но все-таки, главное — это то внутреннее, глубинное, трудно объяснимое актерское чувство, которое мне говорит часто больше, чем десятки прочитанных книг. Я бы сказал так: информация, детальное знание предмета, тщательное изучение его — это почва, хорошо удобренная почва, но в нее еще нужно и бросить зерно твоего ощущения. И тогда, чем тщательнее будет проработана почва, чем она будет более обильно удобрена знанием фактов, тем быстрее вырастет плод твоего видения и понимания события и характера. Так вот, как мне кажется, такая магнетическая притягательность Степана Разина объясняется прежде всего временем, в котором он жил, и его необычайно вольнолюбивым характером. Вот в этом насмерть скрещенном столкновении противоположных, взаимоисключающих сил и заключена для меня разгадка народной многовековой любви к Стеньке.

Время, в которое жил Разин, было временем страшным, жестоким, беспощадным и абсолютно, начисто не принимающим в расчет человеческую личность. Не было такого понятия. Замечательный русский историк Н. Костомаров писал в своей работе «Бунт Степана Разина»: «На Руси издавна было в обычае отдавать себя в залог за занятые деньги или продавать себя за известную сумму. Иные продавали себя с детьми и со всем потомством и давали на себя вечную кабалу по записям. Отягощение крестьян было столь велико и сборы с них столь огромны, что они были принуждены занимать деньги за большие проценты, разорялись до остатка и, спасаясь от правящей, разбегались. «Правосудие продажно и руки своя ко взяткам спускают». Воеводы грабят и собирают народ, не обращают внимание ни на правосудие, ни на совесть. Долги помещиков правились на крестьянах, несчастного колотили по ногам за то, что его господин наделал долгов и не платит».

Но вот поднялся из этого кровавого, безысходного рабства человек и, разогнувшись, сказал: «Я человек, а не скот, я имею право на волю и свободу, меня нельзя продать и купить, я вольный казак! Я пришел дать вам волю». И вздрогнул затоптанный, забитый, бесправный, униженный народ и с опаской еще взглянул на того, кто дерзнул попать и страх смерти и гнусь рабства. Один выпрямившийся среди согнутых спин. Что это — сказка, сон, показалось усталым глазам? Нет, плывет, говорят, по Волге атаман Стенька Разин и громит бояр, перед которыми никто и пикнуть не смел, и зовет за собой. Да как же не запеть песни о таком атамане? Да как же не сочинить былинку о богатыре и чуде? Мечта тайная, мечта, никому не высказанная от страха, превратилась в жизнь, обернулась ясным соколом-молодцем, тем, кто распрямился и бросил вызов всем кровопийцам-боярам, которые «какую власть, какую волю на Руси взяли. И не перечь им, и не прогневи, и голос тут не подай за слабых и обездоленных, с проклятьями полезут».

В этом, как мне кажется, и легендарность Стеньки Разина.

В. М. Шукшин жил долгие годы с мечтой, самой дорогой, томящей его мечтой — сыграть Стеньку Разина и поставить фильм о нем. Это общеизвестно. Для него это была не только историческая фигура. Надо, «чтобы образ Разина был поднят до такой высоты, чтобы в его судьбе отразилась бы судьба всего русского народа. Вконец исстрадавшегося и восставшего», — писал Василий Макарович о Разине. Дорогие ему черты русского характера: красота, ум, ясность, широта, удадь, самоотверженность, бескорыстие, сострадание к людям — сделали Разина вождем крестьянства.

Владимир Ильич Ленин говорил на открытии памятника Разину

1 мая 1919 года: «Лобное место напоминает нам, сколько столетий мучились и тяжело страдали трудящиеся массы под игом притеснителей. <...> Этот памятник представляет одного из представителей мятежного крестьянства. На этом месте сложил он голову в борьбе за свободу».

Но это, так сказать, бесспорные истины. Нужен какой-то свой, только свой угол зрения, который не противоречит общей истине, но вносит что-то присущее только мне, как исполнителю роли Разина.

И мне, чтобы сыграть Разина, надо было понять, и как можно глубже понять, замысел Шукшина. А у Шукшина всегда была попытка постичь душу искаженную, пробудить добро, в злом понять правого. Притом не скрадывая, не облегчая задачи, а именно через тяжкий опыт выйти к нравственно чистой истине. Шукшинский герой не знал легкого добра, он не идет к истине по воздуху, и никаким всепрощенцем он быть не умеет. Он идет к добру через страдание, в котором изламывается, искажается, испытывается его собственная душа. Так как же дорога и сложна, противоречива



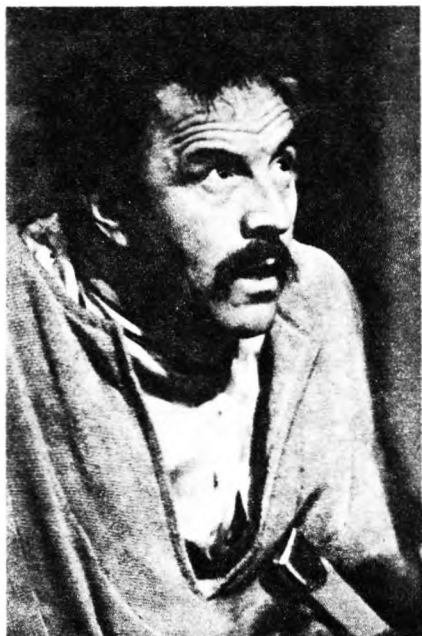
Сцена из спектакля «Степан Разин»
по роману В. Шукшина «Я пришел дать вам волю»

к могуча личность Стеньки Разина для Шукшина! И у него никогда не было и тени умиления и заискивания ни перед своими героями, ни перед теми, для кого он работал. Он был суров к ним.

Как замечательно писал Василий Макарович Шукшин: «Мне кажется, смысл социалистического искусства не в том, чтобы сулиться создавать неких идеальных, положительных героев, а находить, обнаруживать положительное — качества добрые, человеческие и подавать это как прекрасное в человеке».

О В. Шукшине много пишут, его много играют, читают, о его произведениях спорят, их ниспровергают и возносят, критикуют, разбирают и не могут оторваться от него, от его творчества.

Художник и время. Сложнейшая, запутанная многими толкованиями, по-разному решаемая проблема. Почему один художник понят людьми и нужен времени, а другой вроде бы тоже бьется над проблемой современности, а его не слушают, а если и слушают, то понимают, что он фальшив и надоедлив? Не берусь ответить на этот вопрос, а просто хочу передать некоторые свои мысли о Шукшине, возникшие во время работы над его произведениями.



*Степан Разин — М. Ульянов,
Алена — А. Парфаньяк*

В. М. Шукшин — феноменальный по отклику в сердце народном, по пониманию его творчества художник. Что это — мода? Или его ранняя смерть потрясла людей своей внезапностью, неожиданностью? Или что-то другое, более глубинное, властно тянет людей к себе, и, читая Шукшина, они находят и радость для себя, и правду, и помощь, и друга, и ответы на вопросы жизни, чувства, что им это необходимо, жизненно необходимо.

Когда я записывал на телевидении три рассказа В. Шукшина — «Осенью», «Микроскоп», «Раскас», — я хотел понять, в чем же магическая сила этих простых и немудрящих, вроде бы на первый взгляд незатейливых вещей? Что-то мне удалось передать, но во многом я оказался безоружным перед их глубиной и ясностью, простотой и сложностью. Что-то там есть такое, что освещает эти рассказы каким-то удивительно ярким и в то же время очень естественным светом. Но что это такое? Может быть, самое главное, самое важное, самое сердечное, что ли, — это искренность и правдивость Шукшина? Широко открытыми глазами прямо смотрит он на мир, и смотреть ему бывает интересно, и весело, и любопытно, и больно, и невыносимо. И о чем бы он ни писал, о ком бы ни рассказывал, выходит ярко, выпукло, жизненно, ибо Шукшин видит своих вихрастых, колючих героев такими, какие они есть, со всеми острыми и неудобными углами и, ради удобства и гладкости восприятия, не причесывает их, не уютит, не припомаживает. Может быть, в этом и заключается магнетизм шукшинского творчества, который властно и цепко притягивает и заставляет вновь вглядываться в его таких понятных, но непростых персонажей.

В рассказе «Дядя Ермолай» Шукшин откровенно и незащищенно размышляет: «Стоя над могилой дяди Ермолая, думаю. И дума моя о нем — простая: вечный был труженик, добрый, честный человек. Простая душа. Только додумать я ее не умею, со всеми своими институтами и книжками. Например: был в их жизни какой-то большой смысл? В том именно, как они ее прожили. Или — не было никакого смысла, а была одна работа, работа... Работали да детей рожали. Но сам я жизнь понимаю иначе! Но только когда смотрю на их холмики, я не знаю: кто из нас прав, кто умнее».

Шукшину надо докопаться до самого сокровенного в душе каждого, какой бы он ни был и кем бы он ни был. И Шукшин бесстрашно заглядывает в самые потаенные, самые скрытые от глаз посторонних уголки души своих героев. Заглядывает ради правды и познания человеческой души.

Шукшин принимает жизнь во всех ее проявлениях. Но, принимая жизнь такой, какова она есть, он старается объективно и честно понять, что есть зерно и что мякина. К жизни он подходит без предвзятости и субъективной мерки.

«Я очень неодобрительно,— говорит он в своем последнем интервью,— отношусь к сюжету вообще. Я так полагаю, что сюжет несет мораль — непременно. Не делайте так, а делайте этак. Или: это хорошо, а это плохо. Вот чего не надо бы в искусстве. Меня поучения в искусстве настораживают».

Может быть, его герои так близки нам, так человечески понятны, потому что приходят они к читателю без глянца и румян.

Его призванием, его назначением было показать, как не прост и как сложен был простой человек. Так же сложен и не прост был для него Разин.

Не прост и сложен, но каков?

Н. Костомаров в 1858 году писал: «В его душе действительно была какая-то страшная, мистическая тема. Жестокий, кроваво-жадный, он, казалось, не имел сердца ни для других, ни даже для самого себя; чужие страдания забавляли его; свои собственные он презирал. Он был ненавистником всего, что стояло выше его. Закон, общество, церковь, все, что связывает личные побуждения человека, все попирала его неустрашимая воля». А историк В. И. Лебедев в 1955 году писал: «Это был высокий, степенный мужчина. Он держался скромно и с большим достоинством». В работе 1976 года я прочел: «Политическая наивность и крайняя отсталость переплетались в сознании Разина с ясным пониманием того, против чего он собирается выступить».

Какие разные и в то же время понятные точки зрения на одного и того же человека и одну и ту же эпоху. А художник тоже не может отрешиться от своего взгляда, продиктованного временем, в которое он живет. И недаром Разин Чаплыгина, этот былинный, песенный герой («Это вышито шелками»,— сказал о романе Чаплыгина Горький), отличается от Разина, созданного в пятидесятые годы Злобиным,— человека политического, чересчур прозорливо смотрящего на жизнь, разумно выдержанного.

И вот Шукшин взялся за эту тему. Он хотел поднять образ Разина до такой высоты, «чтобы в его судьбе отразилась судьба всего русского народа, вконец исстрадавшегося и восставшего». Как я понимаю Шукшина, для него Разин — человек, на много голов стоящий выше времени. Он не только хочет воли, как и все люди,— он ищет ее, он идет на бой за нее. Он готов порвать все связывающие народ путы. Все. Но народ, который он зовет за собой, воли-то хочет, но и боится ее, боится быть от всего свободным. Пусть бояре будут уничтожены, но царь пусть останется: «На бояре, да за царя». Уж так им невтерпеж — хочется перед царем на карачках ползать. Страшно им остаться без поводыря. А Разин идет до конца. Но идет один. И с отчаянием начинает понимать, что люди не могут добиться воли, не готовы к ней.

Он задумал восстать против притеснителей, против боярства, против царя, но главным образом против рабства в душе. И вот этого последнего Разин победить не смог. Это трагедия человека, который не сумел совладать с другими людьми, а часто не мог победить и себя самого.

Его жестокость не свойство характера, а отголоски громов борьбы, где победителей нет. Степан Разин восстал против рабства. Всякого рабства. Он призывает, зовет, пугает, молит, заливают кровью все вокруг и с ужасом видит, что люди другие, не те, на которых можно положиться.

Воля — рабство.

Мечта — действительность.

Жестокость — жалость.

Ум — наивность, простодушие.

Смелость — ограниченность.

Вот между этими берегами и захлебывается Степан Разин, каким его написал В. Шукшин и каким стремился сыграть его я. Не от избытка сил, а от боли за людей поднялся Степан Разин. Не богатырь, а душевный, совестливый человек, измученный несправедливостью.

Простой мужик, грешный, путаный, опаленный болью и состраданием к людям, к их горестям и бедам, кинулся сломя голову защищать и наводить порядок на земле Русской. А как делать это, он толком и не знает. Убежден, что надо уничтожить бояр, потому что они сели на шею мужику, он и рубит направо и налево. Но видит вдруг, что крови много, и заметался, как зафлаженный волк, в противоречиях, в тупиках, в вопросах и ошибках. Несчастный, темный, в общем-то, человек. Трагично столкновение в его душе двух противоположных стихий — жестокости и жалости. И от столкновения этих равновеликих для него сил Степан корежится, как береста на огне, в муке и страданиях. Это, скорее, трагическая фигура, а не пьедестально-героическая.

Далеко не все и сейчас принимают шукшинского Разина. Слишком он живой, трепещущий, истекающий кровью сердца, противоречивый, путаный, мучительный и мучающийся, его Разин, слишком он яростно ломает спокойное течение былины и песенности, жжет своей человеческой близостью.

Мука мученическая играть такого Степана Разина. И счастье редкое. Ибо это Русь, это жизнь, пусть страшная, пусть запутанная, пусть пугающая своей жестокостью, но жизнь, а не историческая схема, ловко сконструированная и приспособленная к требованиям своего времени.

В. М. Шукшин с нового поворота мысли и чувства взглянул на 200 Разина. Посмотрел влюбленными, но трезвыми и честными глаза-

ми. Он говорил о нем так: «...хотелось бы снять «хрестоматийный глянec», показать противоречивого человека с его победами и поражениями».

Так же старались и мы решить свой спектакль, который мы сочиняли вместе с молодым режиссером Г. Черняховским по роману Шукшина «Я пришел дать вам волю». Но спектакль о Разине без народа немислим. А создавать большие массовки, где актеры почти всегда лишь делают вид, что работают, нам не хотелось. И тогда-то возникла идея решить народную тему через скоморохов, которые всегда были певцами народа. Недаром царь Алексей Михайлович так люто их преследовал: «гудебные бесовские сосуды и маеки» предписывалось всюду отбирать и жечь, а скоморохов бить батогами, ссылать. Скоморохи нужны были нам как олицетворение негнибавемого народного духа. Да и вольность есть в них, свободолюбие. А когда Валерий Гаврилин написал чрезвычайно точную, как мне кажется, музыку, народную, яростную и озорную, то скоморохи слились с идеей спектакля.

Споров много, неприемлющих такого Степана Разина немало, но и друзей спектакля тоже немало. Всякая попытка взглянуть на сложившееся представление своими глазами всегда сопровождается борьбой, непониманием, неприятием, ошибками, поддержкой. Но нет других глаз, кроме сегодняшних. Нет другой земли, кроме той, на которой ты стоишь и живешь. Нет другого пути в театре, кроме попыток найти свою дорогу, неизведанную, нехоженую.

И нет ничего радостней и мучительней, чем эти поиски. А иначе ради чего же существует театр?..

«Наполеон Первый»

Пожалуй, нет другой более популярной исторической личности, чем Наполеон Бонапарт. В библиотеках огромные стеллажи заставлены книгами о Наполеоне. И, может быть, ни одному историческому герою не давали столь противоположных оценок, как ему. И, может быть, ни один человек не привлекал к себе столько внимания, как этот гениальный диктатор. Естественно, что искусство — и живопись, и скульптура, и литература, и театр — не могло не отразить эту выдающуюся личность. Сколько живописных полотен, скульптур, композиций, литературных произведений посвящено ему!..

И сколько же раз Наполеона играли на сценах многих и многих стран мира! Сколько актеров примеривалось к этой притягательнейшей, загадочной, противоречивой фигуре! Наполеон исторический был, как мне кажется, и сам великим артистом и разыгры-

вал блестящие и по сюжету и по великолепному мастерству спектакли.

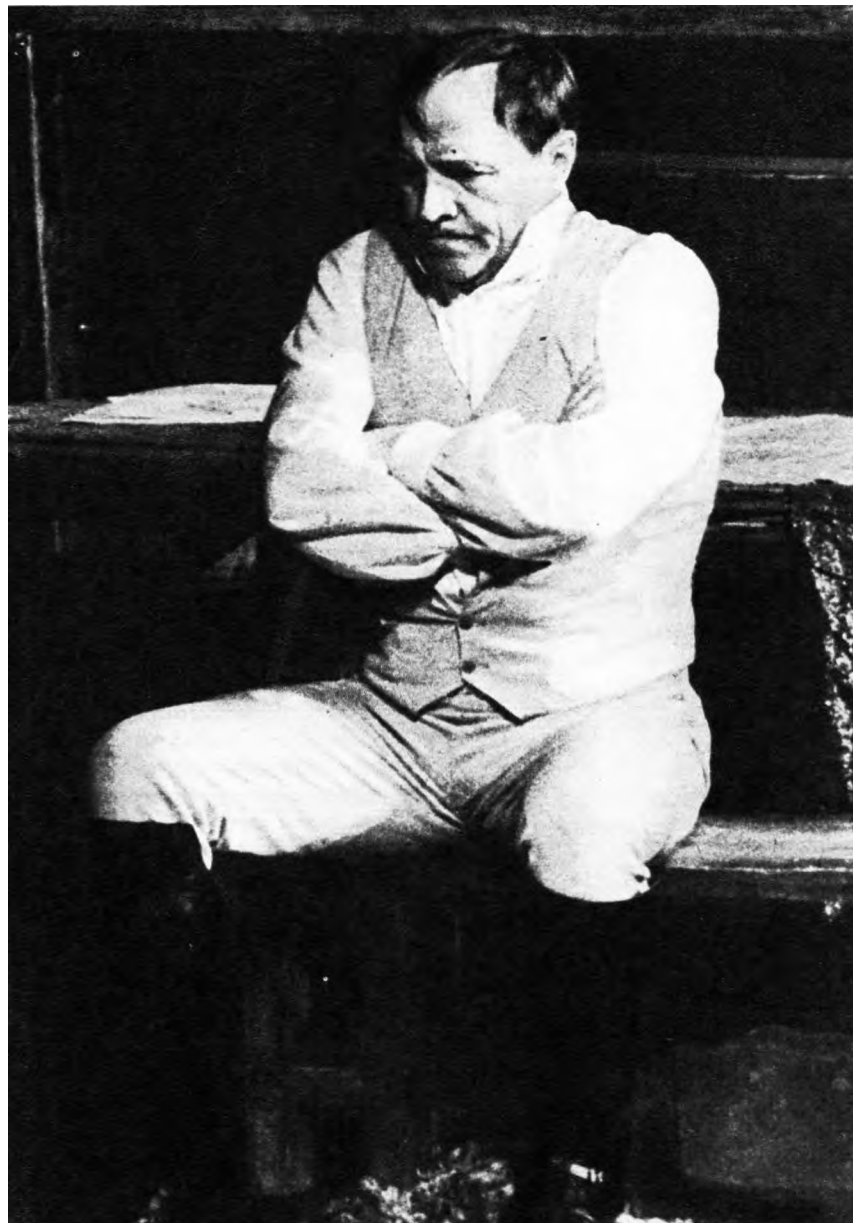
И вот, натолкнувшись в начале 70-х годов на пьесу Фердинанда Брукнера «Наполеон Первый», я тоже не мог преодолеть искушения — попробовать сыграть Наполеона Бонапарта, тем более что кое-какой опыт работы над образами исторических личностей у меня уже был.

Как я уже рассказывал, в молодости я сыграл Сергея Мироновича Кирова. Плохо, но сыграл. За плечами была работа над ролями Антония, Степана Разина, Ричарда III, маршала Жукова. Наконец, попытка приблизиться к образу Владимира Ильича Ленина и в театре, в спектакле «Человек с ружьем», и в кино, в фильме «На пути к Ленину», и в четырехсерийной работе на телевидении по сценарию М. Ф. Шатрова. Все эти работы как-то освещены в настоящей книге, и можно понять, что это были достаточно серьезные попытки. Пусть не всегда, может быть, удачные, но серьезные и искренние.

И вот еще один исторический персонаж. Пьеса мне чрезвычайно понравилась. Она была написана в 1936 году австрийским драматургом. Написана в трагические годы разрастания фашизма в Европе, в годы, когда Гитлер уже не только угрожал, а стал нагло рвать Европу на куски. Уже Чехословакия захвачена, уже произошел аншлюс — проглочена Австрия. Брукнер бежит из захваченной страны и в эмиграции пишет несколько пьес, основанных на историческом материале, но обращенных своими идеями к страшной и грозной современности.

Естественно, и Наполеон был, вероятно, для Брукнера не просто исторической личностью, а тем человеком, рассматривая опыт которого автор находил прямые ассоциации со своим временем. Может быть, в этой точке зрения имеет место некоторая суженность и тенденциозность, но есть и четкая позиция, есть определенный угол зрения на историю. Не исключено, что историк может быть и объективным и может как бы подняться над сегодняшними проблемами и глядеть в прошлое ясными, ничем не замутненными глазами. Может быть! Хотя, честно говоря, что-то я мало читал таких вот отвлеченных от своего времени книг. Ну а актера сама профессия делает субъективным и наделяет четкой позицией. Потому что наша профессия просто мертва, если она не омыта живой водой современности. Я сын сегодняшнего времени, с его тревогами, вопросами, проблемами, я полон ими. И могу на все смотреть только через призму этих чувств и знаний.

Это было бы парадоксально — актер, оторвавшийся от сегодняшнего дня. Кому он нужен, такой музейный экспонат? Вот и мне показалось, что пьеса Брукнера дает возможность выразить мысль,



«Наполеон Первый» Ф. Брукнера.
Наполеон

тревожащую меня. Отвратительны деспотизм, тирания, возникновение бесчисленного количества так называемых «сильных личностей», их бесовская жажда возвыситься над всеми, поработить, кем-то повелевать и диктовать свои условия.

Наполеон в пьесе Брукнера говорит: «Мой мир, каким я его вижу». Какое проклятое это «я», которое, как лавина, разбухает, срывается и несется по жизни, погребая под собой человеческое счастье, человеческие чаяния, мечты. Все попирается, уничтожается ради этого «я». Сметаются все преграды, гибнет логика, смысл, правда, справедливость, законность, человечность, не остается ничего, кроме «я», которое, как мрачная тень, закрывает собой все светлое.

Сколько история видела этих раздутых до чудовищного размера «я». Сколько крови пролито, сколько жизней уничтожено, сколько униженных, подавленных, сколько не родившихся, сколько сломленных и растоптанных ради улаживания этого «я»!

В конце концов все гипертрофированно раздутые личности лопаются со страшным, иногда кровавым треском. И тогда от них остаются жалкие лохмотья. Но какой дорогой ценой оплачивается все это отдельным человеком и человечеством! Вот такие приблизительно мысли и чувства овладели моей душой, когда я прочел пьесу «Наполеон Первый». Есть в нашей профессии такой миг дрожи душевной, похожей, может быть, на дрожь золотоискателя, нашедшего россыпи золота, когда кажется, что ты у предела своих мечтаний. И уже не спишь и уже внутренне ты сыграл всю роль и не можешь дожидаться утра, чтобы поделиться своим открытием, уже готов к работе немедленной, захватывающей. Уже тебе нужны союзники, товарищи по работе. Уже ты приготовил целый монолог, которым ты убедишь Фому неверующего, уже, уже, уже ты спешишь в театр.

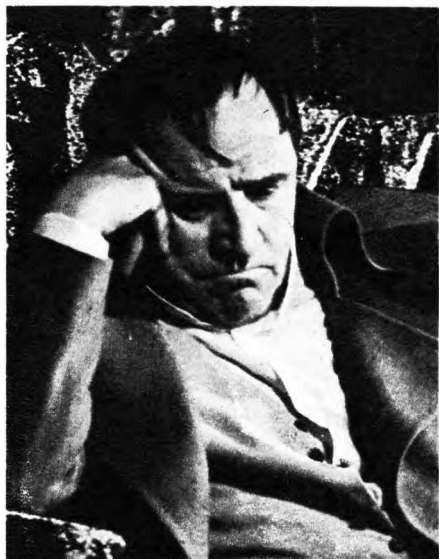
И... выясняется, что главному режиссеру пьесы показалась слишком мелкой, поверхностной, легковесной. Другому кажется, что пьеса не соответствует истории. Третий не видит меня в роли Наполеона. И вообще планы театра иные, в них нет места для этой пьесы. И никому, оказывается, не интересен Наполеон, и никому, кроме меня, он не нужен. И ты играешь исключительно часто получаемую роль — «глас вопиющего в пустыне». Повопив, устав и в конце концов смирившись, начинаешь привыкать к грустной мысли — Наполеона тебе не сыграть. И сколько же этих задуманных и не сыгранных ролей! Случилось бы, вероятно, это и с Наполеоном.

Но, оказывается, в другом театре происходила приблизительно такая же вечная актерская борьба.

Ольга Яковлева, одна из лучших актрис Театра на Малой Бронной, давно уже «болела» Жозефиной. Кстати, превосходнейшая роль, великолепная роль. Давно и безнадежно «болела». Но вдруг



Жозефина — О.Яковлева, Наполеон — М.Ульянов



Наполеон

так сложился репертуар и так распорядился своими ближайшими постановками Анатолий Васильевич Эфрос, что появилась возможность начать репетировать пьесу и кто-то подсказал ему, что, дескать, Ульянов вроде бы бредил этой ролью. А так как мы уже много лет договаривались что-то вместе сделать или у нас, в Театре Вахтангова, или на телевидении, то Анатолий Васильевич, вспомнив, вероятно, об этом, позвонил мне и предложил сыграть Наполеона в его спектакле, и я, естественно, с радостью, не веря в свое счастье, согласился, тем более что у меня не было в эти месяцы репетиций в своем театре.

Действительно, уж очень вдруг сошлись все концы и появилась такая почти сказочная ситуация. Прямо как в сказках «Тысячи и одной ночи».

Я оказался гастролером в Театре на Малой Бронной. Конечно же, подобное гастролерство болезненно воспринимается актерами того театра, куда тебя приглашают в этом качестве. И приходится согласиться с тем, что в этом есть своя логика и резон. Действительно, если нет актеров на главные роли, то к чему, собственно, брать эту пьесу? Безусловно, в каждом театре должны иметь место я эксперимент, и проба актера, и право на трактовку роли, соответствующую его данным. Но нужны и актеры, способные выполнить видение и решение режиссера.

Ну а если все-таки режиссер полон желания поставить этот вот спектакль, а актера видит такого, какого нет в труппе, и он приглашает его из другого театра? В Москве такие случаи не так уж редки. Так что это? Своеволие режиссера? Неуважение к своим актерам? Желание что-то всколыхнуть, обновить в том театре, где он работает? Не знаю, наверно, есть и одно и другое. И горькое и плодотворное.

Ясно только, что театр иной раз хочется уподобить битком набитому трамваю, где всякое движение одного непременно задевает других и бывает больно. Иногда ты задеваешь, чаще невольно, а то и тебя задевают, и не всегда случайно. Таков театр.

Мы приступили к репетициям.

Недавно так безвременно ушедший от нас Анатолий Васильевич Эфрос был режиссером с очень своим миром и очень своеобразным мастерством. Его театр сочетал в себе рациональность и ярость эмоций, совершенно ясно сформулированную тему, но рассказанную с бесконечными вариациями. Его театр умный и выверенный, и все-таки его актеры играют импровизационно и раскованно, как бы освобожденно от темы спектакля, но в то же время настойчиво и упорно проводя ее через свои роли. Его театр жгуче современен и в лучшем смысле слова традиционен. Актеры, с которыми он ставил спектакли, разнообразны и оригинальны, при

этом способны к точнейшим психологическим разработкам. Они понимают и дополняют друг друга, каждый оставаясь неповторимой индивидуальностью.

Режиссер Эфрос переживал периоды взлетов и неудач, но он всегда искал своего пути, сегодняшних решений. Вот почему каждый его спектакль ждали. Ждали и после разочарований и после радости.

И мне, вахтанговскому актеру, предстояло войти в этот другой театр, театр в чем-то даже противоположный тому, в котором я вырос. Правда, у меня уже был небольшой опыт работы с А. В. Эфросом в телевизионном спектакле «Острова в океане» по Хемингуэю, но все там было для меня странно и неожиданно. Все строилось на монтаже маленьких кусочков сценария, которые мне приходилось разыгрывать по точной указке режиссера. Сопоставляя работу над «Островами в океане» и работу в репетициях «Наполеона», я бы сказал, что встретился с разными Эфросами.

В «Островах в океане» Анатолий Васильевич был чрезвычайно точен в предложениях актерам, в мизансценах, в акцентах роли. Впечатление было такое, что он заранее все проиграл для себя, выстроил все кадры, даже всю цветовую гамму и теперь осторожно, но настойчиво и только по тому пути, какой ему виделся, вводил актеров в уже «сыгранную» постановку.

Так ли это было или нет, но поначалу, когда мне предлагались точные мизансцены, уже без меня найденные, решения сцен, уже без меня решенные, я растерялся. И только искреннее уважение к режиссерскому мастерству Эфроса успокаивало меня. Все же я нет-нет да обращался к Анатолию Васильевичу с вопросами: «А почему так?» — и получал более успокаивающий, чем объясняющий ответ. Но работа шла довольно быстро, проверить что-либо было невозможно.

Изображения на мониторе я не видел и слепо доверился режиссеру. Телеспектакль получился, как мне кажется, и глубоким и хемингуэвским.

В нем было два пласта. Внешний — спокойный, мужественный, неторопливый и чуть стеснительный. Как бы ничем неколебимый мир этого дома на берегу океана. И внутренний — трагический, мучительный, но тщательно скрываемый от посторонних глаз. Главная присутствующая во всех произведениях Хемингуэя мысль: жизнь может быть всякой, может быть даже трагической, может быть и невыносимой, но ты человек и обязан противопоставить любому испытанию свое мужество и достоинство. Недопустимо поддаваться страху, душевной тревоге, обстоятельствам жизни, как бы они ни были тяжки и печальны. Так мы понимали главную



На репетиции телеспектакля «Острова в океане» по Э. Хемингуэю

тему романа «Острова в океане», так, я думаю, можно воспринять любое произведение Хемингуэя.

Однако же, если так можно выразиться, этот спектакль был сделан с актерами, но без актеров. И никакого парадокса я здесь не вижу. Я знаю актеров, и превосходных актеров, которые могут работать только под руководством, только по указке режиссера. Выполняют такие актеры эти указания безупречно и талантливо, и зритель восхищается и оригинальностью характера, и продуманностью темы, и блестящим мастерством. Известно, что даже белоснежные, прекрасно оснащенные лайнеры без компаса идти в море не могут. Кто-то должен указывать путь. Так же и актеры. Но, случись что с режиссером или разойдись с ним по каким-либо причинам актер, и вдруг все видят, как такой актер беспомощен, как он неразумен в решениях. Он, оказывается, был просто талантливым ведомым, но никогда не был и не мог быть ведущим. И есть актеры, которые при полном согласии и взаимопонимании с режиссером приходят к решению роли, конечно, вместе с ним, но своей, как говорится, головой. У них замысел рождается через *свое* пони-

мание. И если таком актер встречается с беспомощным, бездарным режиссером (а такие водятся — и не так уж редко), то он самостоятельно, грамотно и логично строит свою роль. Конечно же, это укладывается в схему «спасение утопающих — дело рук самих утопающих», но умение работать без подсказки зачастую спасает фильм или спектакль.

Мне бы хотелось быть актером самостоятельным, тем более что вахтанговская школа учит этому. И в меру своих сил и возможностей я пробую сам решать свои роли. Естественно, я согласовываю свою трактовку с режиссером, но иногда, если мы не сходимся в понимании сцены или даже роли, я действую вопреки режиссеру. Это бывает крайне редко, но бывает.

Итак, продолжая рассказ о работе над фильмом «Острова в океане», я должен сказать, что полностью подчинился Эфросу, понимая, что свой замысел он продумал подробно и полностью. Одним я увидел его тогда и совершенно другим во время второй нашей встречи.

Приступив к репетициям «Наполеона», сначала мы разговаривали, фантазировали вместе, чрезвычайно раскованно и без каких-либо особых прицелов.

Я не видел тех тетрадей Эфроса, где, наверное, был записан до мельчайших мизансцен весь спектакль. Ничего у нас не было, кроме пьесы. А когда вышли на сцену, то мое удивление стало беспредельным.

Мы репетируем, что-то пробуем, чего-то ищем. Мне довольно сложно. Я приноравливаюсь к актерам Театра на Малой Бронной, приспосабливаюсь к маленькому залу, стараюсь говорить тише — ведь я привык играть на сцене Театра Вахтангова, где в зале сидит тысяча с лишком человек и акустика отнюдь не на уровне древнегреческих амфитеатров.

Анатолий Васильевич больше подбадривает, чем делает замечания. Может быть, он тоже ко мне приспосабливается? Так происходит день, два, неделя. Где же точнейшие подсказки, показы, направленность? Проходит еще несколько дней. Наполеон мой выстраивается довольно трудно. И вдруг в один прекрасный день Анатолий Васильевич останавливает репетицию и начинает подробно, буквально по косточкам разбирать сцену. Разбирать мотивированно и тщательно: смысл сцены, что движет Наполеоном, почему он решается на этот ход и т. д. и т. п. Предельно ясно ставится актеру задача. Подсказываются побудительные мотивы. Затем Анатолий Васильевич начинает много раз повторять сцену, добиваясь нужного звучания. Я все понял! Теперь Эфрос работает, идя от актера. Он долго следит за репетицией, за исполнителем, конечно же, видит его ошибки и решает сцену вместе с ним, только решает

не в разговорах по поводу, которые, кстати, подчас мало что дают, а в процессе репетиции, по ходу которой актер что-то естественно предлагает.

И когда наконец наступает полная ясность, он останавливает репетицию и определяет сцену, уже исходя и из поисков актера и из своего видения. Только режиссер с огромным опытом может молчать несколько репетиций и не бояться этого молчания, не бояться не знать еще, как решать ту или иную сцену.

А сколько режиссеров-разговорников живет на белом свете!

Даже если этот режиссер разговорного жанра не представляет себе, как ставить спектакль, он все равно из трусости говорит. Говорит часами, боясь остановиться, боясь, как бы актеры не догадались, что он не знает решения сцены, а иногда и спектакля.

Сколько напрасно потраченных часов репетиций уходит на эти одуряющие разговоры.

Эфрос, попробовав сцену и добившись ее правильного звучания, опять замолкал. Но теперь я понял его и был спокоен. Мы работаем вместе: я предлагаю, он отбирает что-то из предложенного или начисто отвергает и тогда уже предлагает свое. Так у нас шли репетиции «Наполеона Первого».

Вероятно, добиваясь наиболее полного раскрытия актера, Эфрос пришел к выводу, что вернее идти не столько от себя, режиссера, сколько от исполнителя, стремясь понять сильные и слабые стороны его поисков, понять путь этих поисков. Если возможно подобное сравнение, то режиссер в этом случае похож на врача, который ставит диагноз только тогда, когда дотошно и подробно узнает все о больном, выяснит все симптомы, все проявления недомогания. Только тогда ставится диагноз. Только тогда.

Но так ли уж интересен сегодня Наполеон? В мире сейчас полыхают другие страсти. Другие силы. Другие ритмы. Другое оружие, много страшнее. И одним сражением, как показала Великая Отечественная, война не кончается.

Да, оружие другое, но люди остаются людьми. И если какому-то безумцу втемяшится в голову дьявольская мысль покорить мир, то его не сдержит даже знание чудовищно убойной силы сегодняшнего оружия. А как его звать, этого сумасшедшего, Наполеоном или каким-то другим именем, не важно. Но ведь история человечества доказывает, что все без исключения завоеватели мира рано или поздно кончали крахом. Все без исключения. Вероятно, в этом и есть высшая правда жизни. Через кровь, разрушения, уничтожение всех ценностей люди опять приходили к разуму и созиданию. И опять вырастали города, цвели сады, звучал детский смех. И зарубцевались раны, и выросло новое поколение, и ужасы прошедших войн не забылись, но постепенно стали исто-

рией. Опять вступила в свои права жизнь. Но вот где-то зашевелился еще один сумасшедший, которому в его безумную голову пришла «новая» мысль — мир должен принадлежать мне, нам. Я сильнее всех. Мы лучше всех, а кто этому не верит или сопротивляется, должен быть уничтожен, затоптан, покорен. И вновь эта кровавая, бессмысленная карусель.

Бергман в одном интервью говорит: «Искусство не способно наделять нас властью и возможностью изменить ход нашей жизни». Наверное, как бы ни хотелось поспорить с таким утверждением, надо признать: это правда. Я еще не видел, чтобы после спектакля, фильма человек мгновенно становился другим. Но это не значит, что театр, кино не оставляют вообще никакого следа в душе и памяти человека. Думается мне, единственное, что в силах совершить театр и вообще искусство,— это будить мысль человека, открывать ему глаза и на прекрасное и на опасное, заставляя его соотносить себя с окружающим миром и понимать свою личную ответственность за свой окоп в битве жизни. И вот если в это верить — а я все-таки верю в это,— то можно браться и за роль Наполеона.

Для чего? Да хотя бы для того, чтобы показать уязвимость даже такой крупной личности. Для того чтобы заглянуть внутрь этой души и показать и ее слабости и ее ошибки. Для того чтобы доказать: и Наполеон — все-таки игрушка перед ходом истории. Для того чтобы человек, просто человек, не Наполеон, чувствовал себя человеком, а не винтиком. Наверное, это слишком тенденциозно, наверное. Меня и упрекали за слишком откровенное принижение личности Наполеона. Но я считаю, что эта фигура не может быть олицетворением императорского величия. Наполеон сам о себе говорит в пьесе Брукнера: «Кто я? Император? Нет, авантюрист, сделавший себя императором. Пират, присвоивший себе корону Карла Великого».

Для того-то и ставил спектакль Анатолий Васильевич Эфрос, для того и я рискнул выступить в этой роли не в своем театре, чтобы выразить сегодня, именно сегодня такое отношение к тирании одной личности, пусть даже и такой значительной, как Наполеон Бонапарт.

«И дольше века длится день»

Когда в сезон 1983/84 года впервые заговорили в нашем театре о возможной сценической интерпретации романа Чингиза Айтматова «И дольше века длится день», я отнесся к этим толкам как-то сторонне и незаинтересованно. Слишком многоэтажный роман, слишком сложно-философски он написан, слишком всеохватны со-

бытия, в нем показанные. Космос, реальность и древняя легенда. Ну как это соединить на сцене? Скажем, как воспроизвести космос? А легенду о манкуртах? Да и себя я как-то не причислял к участникам будущего спектакля. У меня в это время шли съемки фильма «Без свидетелей».

Но великое дело — заинтересованность и энергия. Наш товарищ Евгений Федоров, только что выбранный секретарем парткома, желая помочь театру в выборе современного репертуара — наиболее сложной задаче для любого коллектива,— настаивал на постановке спектакля по роману. Скептиков было много, верящих в подобную возможность было мало. Считали это неосуществимым делом и, в общем, бесперспективным.

Картина обычная для театральных будней. К сожалению, чаще не верят, не видят, не допускают, не представляют, не хотят, не дают, не помогают. Много бывает в театре этих проклятых «не». Чего стоит одно знаменитое «не вижу». Ну, не видит меня режиссер — и все тут! Не видит, не хочет видеть и чаще всего так и не разглядит меня и даже просто не заметит, хотя я рядом.

Конечно, постановщик имеет свое представление об этой роли, с которым я, как актер, скажем, не совпадаю. Что ж тут несправедливого? Это же художественное право режиссера. Законное право, ибо он выбирает и назначает актера на роль, исходя из общего понимания спектакля. Тем более что правильное распределение ролей — это действительно половина успеха. Несправедливо только одно: актер большей частью бессилён доказать свое право (если оно действительно есть) на ту или иную роль. Такова жестокая правда театра. Показы? Да, они существуют, но я почти не помню случая, чтобы актеру удалось с их помощью переубедить постановщика. Если же тот и соглашается на ввод, то происходит это наспех, кое-как.

Но Федоров был настойчив и деятелен. Пригласили инсценировщика. Первый вариант инсценировки с треском провалился на обсуждении художественного совета театра. Второй вариант вызвал яростный отпор у актеров, уже назначенных на роли в будущий спектакль. Мне тоже он показался абсолютно неприемлемым, о чем я прямо и сказал.

На постановку спектакля «И дольше века длится день» театр пригласил известного советского режиссера, руководителя Казахского государственного театра драмы Азербайджана Мамбетова. Видя такое отношение к пьесе, Мамбетов решил написать инсценировку сам. На этом мы расстались до следующего сезона. Осенью 1984 года Азербайжан Мадиевич привез новый вариант пьесы, который в основе своей устроил всех участников будущего спектакля, хотя работы и над ним предстояло еще много. Бесконечное множество раз читал я в газетах, слышал на разных со-

вещаниях бессмысленный, на мой взгляд, разговор о том, вправе или нет театр (и, конечно, кино) переводить прозаическое произведение в пьесу или сценарий. Притом часто говорится, что уж если театр взялся за инсценирование того или иного прозаического произведения, то должен передать и весь его дух, и весь его смысл, и даже все его коллизии. Спор действительно бессмысленный, потому что прозу инсценировали и ставил на театре, начиная с первых постановок по произведениям Ф. М. Достоевского во МХАТе (вспомните знаменитый спектакль «Братья Карамазовы» 1910 года) и кончая прекрасным спектаклем «Три мешка сорной пшеницы» В. Тендрякова в БДТ, режиссером которого был Г. А. Товстоногов. Ставили и будут ставить, потому, наверное, что драматургия большей частью отставала от прозы в отражении горячей действительности. Прозаические произведения с теми героями, которые были жизненно необходимы театрам, появлялись тогда, когда пьесы с такими героями еще не были написаны. И к тому же, наверное, театру все под силу, под силу даже перевести на свой язык я уместить на восьмидесяти—восьмидесяти пяти страницах пьесы смысл я главный нерв многостраничного тома.

Но только судить-то театр за это надо по его законам. По законам драматургии, а не прозы. Драматургия — это как бы встречный бой с действительностью, когда нужно вот сейчас, в данный сценический миг, завоевать эту высоту. И времени другого нет, и резервы все, а победить необходимо вот здесь, вот сейчас, вот сегодня, пока... занавес не закрылся. А прозаическое произведение — это генеральное наступление: на огромном пространстве, с вводом большого числа действующих лиц. Здесь тоже нужно успеть победить, пока... книгу не захлопнули. Но возможности и резервы другие, чем у батальона, ведущего встречный бой.

Нет, действительно, спор этот никому не нужен и ничего не решает. К сожалению, бывают такие проблемы, по которым некоторые любят подискутировать, заранее зная безопасность исхода спора. Нам же предстояло решать, как в наиболее полной мере передать современнейшее, глубокое и многоступенчатое произведение Ч. Айтматова на сцене Театра Вахтангова.

Мы были не первыми, кто брался за него. И это естественно, ибо роман Чингиза Айтматова поднимает самый корневой вопрос — так что же в этом быстро меняющемся мире, когда человечество уже вырвалось в космос, является фундаментом, центром жизни. И Айтматов отвечает своим романом: человек.

Все от человека, все от него. И правда и кривда. И свет и тьма. И разум и безумие. Нет зверя страшнее человека, когда он становится зверем. И все прекрасное в мире тоже от человека — города, открытия, искусство. Каким будешь ты, человек, таким будет

мир и вся жизнь! А особенно остро стоит этот вопрос сейчас, когда человек обладает такими силами, которые поставили нашу планету на край пропасти. Нет сегодня важнее темы, горячее проблемы, чем эта. Потому-то роман имел такой поразительный успех и у нас в стране и за рубежом.

Говорят, что Чингиз Айтматов — один из самых читаемых писателей в мире. И это неудивительно, ибо в центре всех его произведений стоит простой человек. С его радостями, трагедиями, победами и поражениями. Но, пожалуй, ни в одной книге Айтматов не вывел такого земного, такого обычного, такого незаметного, такого простого рабочего человека, как Едигей.

«Кто я — работника, каким несть числа. Мне ли тревожиться, мне ли переживать?» — говорит о себе Едигей. Но в том-то и мощь» в том-то и особая примечательность, в том-то и новизна и своевременность этого характера, что он чувствует свою ответственность, свою причастность ко всему, что творится в нашем мире.

Думается, Айтматов недаром поселил своего героя на далекий, богом забытый сарозекский железнодорожный разъезд, где только степь да верблюды, куда и воду-то привозят в цистернах. Ну какое, казалось бы, дело Едигею до другого мира, далекого от Боранлы-Буранного разъезда? «Ведь наверняка там знают больше, чем здесь, в сарозеках». Живи, казалось бы, тихо-спокойно, да выполняя свое дело. Но Айтматов умно и поразительно убедительно приводит читателя к непреложному выводу: все на свете завязано в тугой узел, где бы ты ни жил. Нет сейчас самого далекого и заброшенного уголка, что не был бы связан со всем миром. Нигде не спрячешься. Говорят, нет такого места на земном шаре, которое не просматривалось бы со спутников.

Все открыто. Все наблюдаемо. Если действительно это так, то это страшно. Хатки с краю сейчас быть не может. Это верно и в глобальном понимании, это верно и в индивидуально-человеческом плане. Как жить в таких условиях? Спрятать голову в песок? Уйти в какое-нибудь одурманивание себя, будь это вино, тряпки, коллекционирование, борьба за власть?

Айтматов отвечает ясно и четко: будь человеком, ответственным за все. Никто, человек, за тебя не решит твоих проблем. «Ни бог, ни царь и не герой». Только ты сам — своей ясностью, верой в разум и труд. «И пока у меня хватит сил, я не промолчу. А если уступлю, значит, уроню себя в своих глазах», — говорит Едигей.

Вот тут-то и кроется самая главная сила Едигея, самая негибкая его сущность. Пока человек боится уронить себя в своих глазах, до той поры он непобедим и могуч, ибо ничего на свете нет выше этой силы, то есть совести, через которую люди, подобные Едигею, перешагнуть не могут. А как только эта сила исчезает, так чело-

век остается без хребта и готов гнуться во все стороны. Туда, где теплее и сытнее. Таков Сабитжан, боящийся лишь одного, как бы на него не обиделись начальники. И ему уже все равно, как он выглядит, что о нем скажут, как сам он на себя посмотрит. Все не важно, все не стыдно. Главное, угодить стоящим выше, сильным.

Айтматов обладает редчайшим даром, — создавая конкретного, живого, неповторимого человека, он в то же время выявляет в нем черты обобщенно-социальные. И представители двух полюсов — Едигей и Сабитжан — сильны и убедительны именно этим — индивидуальностью и обобщенностью своих характеров.

Но как выявить и всю философию романа, не потеряв при этом запаха степи? Сочетать легенду о манкуртах и космос? Рассказать о Каранаре и раскрыть духовный мир Едигея с его любовью и нежностью к Зарипе, с его несгибаемостью перед ударами судьбы? При всяком переносе прозаического произведения в драматическое возникают такие вопросы.

Ведь многие и, может быть, самые нужные для инсценировки мысли и размышления идут от автора. И далеко не всегда их возможно перевести в диалог. Пожалуй, это была самая сложная проблема. И после разных вариантов и проб мы остановились на старом, как мир, но, как нам казалось, самым верном решении — пусть это будет рассказ-исповедь Едигея, рассказ-раздумье, рассказ-поиски. Нам казалось, что если удастся найти доверительную, человеческую, душевную ноту этого рассказа, то зритель станет заинтересованным свидетелем жизни, радостей, мук и тупиков Едигея. Соучастие в этой исповеди и должно придать спектаклю движение, дыхание жизни. Как бы хотелось, чтобы, вслушиваясь в раздумья Едигея, наблюдая его жизнь, зритель оглядывался на себя, на свою жизнь, пытался бы решить свои сложности.

У читателя или у зрителя может, однако, возникнуть мысль: а не эксплуатирует ли Ульянов вместе с Мамбетовым уже ранее найденную в «Ричарде III» форму? Ведь и там тоже выход на публику, ведь и там тоже вроде бы исповедь?

Ну, во-первых, этот прием был, вероятно, еще во времена Эсхила. Но главное заключается в том, кажется мне, что есть темы, которые почти невозможно не вынести на непосредственный суд зрителя, чтобы вот здесь, вот сейчас, вместе с ним разобраться, понять, найти позицию, оценить, принять всем сердцем или отвергнуть со всей ненавистью то, что в этот момент обсуждается, что крайне важно и для театра, поднявшего эту тему, и для зрителя, который должен определить свою линию в поставленном перед ним вопросе. Театру стало не хватать сиюминутного ответа зрителя. Что это — стремление заменить художественность публицистичностью? Или какая-то внутренняя потребность?

Нам думалось, что Едигей, с его муками, сомнениями в борьбе с несправедливостью, должен где-то искать опору, друга, который поверит в него. В романе есть немало превосходно написанных внутренних монологов Едигея. И мы рискнули многое из этих размышлений вынести в его прямую речь.

Страшновато это — выходить на зрителя с рассказом-исповедью, но зато есть и минуты, когда радостно замирает сердце от того внимания, настороженности, напряжения, которые видишь иногда (не всегда, но иногда) в глазах зрителей.

Сейчас стали избирательно ходить в театр, кончились те «золотые дни» шестидесятых-семидесятых годов, когда трудно было достать билет на любой спектакль. В столичных театрах был тогда настоящий бум, с ночными очередями, со списками жаждущих счастья — возможности купить билетик. Кончается такое время. Или уже кончилось? Сейчас зритель ходит «на актера», на пьесу, на оригинальное, глубокое режиссерское решение. Какие причины? Мне не ведомо. И в те годы были телевизор и кино. Правдивее всего сказать, что самая большая вина в этом лежит на нас — актерах, режиссерах, драматургах.

Жизнь сложнее, противоречивее и насыщенные наших (актерских, режиссерских, драматургических) работ. Но правда и то, что есть люди, которые хотели бы от искусства приятности и благолепия, отдыха и забвения.

Один из самых душевных и добрых наших писателей, Борис Львович Васильев, в одном своем интервью высказался очень образно о подобном отношении к искусству:

«Иногда я хожу в кино с шестилетним племянником. И если на экране стреляют или происходит что-то, с его точки зрения, страшное, он меня просит: «Дядя Боря, закрой мне глазки!» Его я понимаю, но, когда взрослые тети и дяди требуют «закрыть глазки», мне делается не по себе. Страх перед эмоциональной нагрузкой, не-



«И дольше века длится день»
по Ч. Айтматову. *Едигей*

желание сопереживать, боязнь «надорвать душу» есть не просто выражение эмоционального эгоцентризма, а вполне определенный взгляд на искусство не как на способ познания окружающей действительности, а как на способ отвлечения от этой действительности».

Как точно и беспощадно сказано! И как правильно! Не хотят понять некоторые тети и дяди, что искусство — это нервная система общества. Оно должно своей болью помочь понять, где и что неладно. Боль — это сигнал бедствия и призыв к действию. А некоторые дяди и тети рассматривают искусство как косметолога, виртуозно приукрашивающего недостатки на лице общества. Но что бы там ни было причиной этого спада — кино ли, телевидение, зрители, боящиеся перегрузки эмоциями, или актеры с режиссерами — это реальность, с которой необходимо считаться. И искать какой-то другой путь к зрителю. И, может быть, это-то «вздорожание» зрительского интереса к театру и делает его особенно воздействующим и ценным. Потому-то, может быть, мне так дороги, так пронзают мое актерское сердце встревоженные и серьезные глаза зрителя на спектакле «И дольше века длится день». Но я трезво и ясно понимаю, что дело тут не в моей актерской проникновенности, а в глубине, тревожности и честности айтматовской прозы, которую, быть может, нам удастся донести до зрителя, не расплескав ее богатства.

Литература — все-таки фундамент театра, как сказал Немирович-Данченко.

Вот мы, имея фундаментом гранит прозы Айтматова, и строили здание нашего спектакля. Известно по рецензиям, что это здание далеко не всем пришлось по душе. Роман всеохватен, и не надо, как я уже писал, требовать от театра переноса всех его коллизий на сцену. Но тревогу, беспокойные размышления, выбор человеком позиции в нашем кипящем мире, чем так озабочен Айтматов, мы старались передать нашими театральными средствами по возможности полнее и глубже.

Конечно же, не все нам удалось, но что мне кажется бесспорным и адекватным роману, так это декорация Иосифа Георгиевича Сумбаташвили.

Представьте себе открытую огромную сцену Театра Вахтангова, затянутую, включая и планшет сцены, материалом желтым, безысходным, как пески. «Сарозеки — желтые земли срединных песков» — как пишет автор в романе. И вот в этой бескрайности — взметенные, как пламя, как взрыв, как след ракеты, как девятый вал и... можно еще много представить себе образов, глядя на эти вздыбленные рельсы. А «по сторонам от железной дороги лежат сарозеки». Все тут метафорично и соответствует автор-

скому видению. Это не фотография места, а именно образ этого места.

И. Сумбаташвили как художнику присуще умение вот таким выразительным решением сценического пространства, одним точно найденным образом раскрыть весь характер, весь смысл спектакля. И ничего лишнего. Ни одной отвлекающей детали. Дорога, голубая дорога, поднимающаяся вверх, в «Иркутской истории» Арбузова. Огонь плавки в «Сталеварах» Бокарева. Стены, расписанные, как в Архангельском соборе и уходящие вверх. Какая-то пропасть. И в этой пропасти мечется Иван Грозный («Смерть Иоанна Грозного» А. Толстого). Бревна, подвешенные на цепи. Не бревна, а дыба из тайного приказа в «Степане Разине». Отливающая металлом арена цирка в «Антонии и Клеопатре». Можно было бы долго еще называть спектакли, где так же скупое и взрывно-образно решались декорации одним из крупнейших современных театральных художников — Иосифом Сумбаташвили.

Не могу не сказать и о музыке. Не так уж часто встречается такое проникновение в дух и смысл спектакля, как это, как мне кажется, получилось у Г. Жубановой. Музыка к спектаклю может быть и его помощницей и его противницей, ненужным, раздражающим украшением, которое отвлекает от сути, от мысли и звучит поперек замысла, поперек решения. Точно найденное музыкальное сопровождение отличается тем, что его как бы и не слышно, но возникает оно именно так и именно тогда, когда оно необходимо зрителю, и как бы рождается само собой. Необходимое, хотя словно бы и неслышное. Ничего парадоксального в моих словах нет. Это просто неуклюжая и, наверное, неумелая попытка объяснить то, что мне кажется ясным и понятным.

Музыка Г. Жубановой именно такая — нужная и неслышная. Национальные мелодии удивительно органично вплетаются в ткань спектакля и создают какую-то тревожно-чарующую ноту.

Едигей! Сколько об этом образе написано статей, разборов и обзоров, авторы которых видели его таким, каким он изображен в романе, и в то же время, что естественно, каждый по-своему его представляет. Вот и мой Едигей, вероятно, мало похож на образ романа. Внешне уж точно. Мы и гримы казахские не искали. Не так важно, какой национальности мой герой. Важно, что он человек в самом значительном смысле этого слова. Человек, которого тревожит все, что происходит и с человеком и с человечеством.

Человек, который твердо и непоколебимо верит, что спасти мир от безумия противоречий сегодня может только тот, кто знает, что всегда надо оставаться человеком. Кто бы ты ни был и где бы ты ни был, пусть хоть в пустынных, богом забытых сарозеках, где «кругом только степь да верблюды».



На репетиции спектакля «И дольше века длится день»
с А. Мамбетовым, Г. Дунцем и А. Граве

Театр только тогда нужен зрителю, когда он занимается не фактологией жизни, о чем зрители знают больше театра, а ее исследованием. Тогда есть к театру доверие, как к более умному и смелому другу. А если театр напоминает бойкого человека, имеющего на все случаи жизни подходящий анекдот, тогда он только развлекает и доверия, естественно, не вызывает.

И вот театр, напрягая все силы, старается отгадывать загадки жизни. Их много, они возникают и возникают одна за другой. Не поспевает театр за жизнью! Хватается за второстепенные и третьестепенные проблемы, которые замыкаются узко в себе и не дают самой подходящей точки для обзора жизни. Не найдя таких точек в современном репертуаре, театр обращается к классике, чтобы через ее стекла разглядеть сегодняшний день. И в умелых руках это получается превосходно и умно. Но за стенами бушует жизнь, и от нее никак не отвернешься, нельзя отвернуться, ибо для чего же тогда существует театр, если он не во времени живет?..

Жизнь надо понять, ощутить, оценить и найти главное звено, уцепившись за которое можно если и не вытянуть всю цепь, то хоть ощутить ее протяженность и вес.

Какие же намечаются сейчас тенденции в воспроизведении жизни на сцене, какие самые главные черты сегодняшнего театрального действия, которые определяют наше настоящее?

Последнее время на страницах книг, на сценах театров все чаще и чаще появляются герои, которые не столько проповедуют и диктуют, сколько стараются разобраться в вопросах жизни, понять ее ток.

Вспомните Настю из распутинского «Живи и помни», Чинкова из «Территории» Куваева, знаменитого Чешкова у Дворецкого, целую группу современников из шатровской «Погоды на завтра», наконец, так быстро завоевавшего известность Потапова из «Премии» Гельмана, Сошнина из «Печального детектива» В. Астафьева. Все эти герои решают самую трудную и главную задачу — как надо жить и что мешает им жить так, как требует правда.

Они пристально, сняв розовые очки, всматриваются в жизнь и упорно, порой с трудом стараются понять процессы жизни и ее закономерности. А конкретность задач, которые они решают, делает их достоверными и жизненными для зрителя.

На сцене сейчас ходят не столь, может быть, действенные, сколь думающие люди. И зритель вместе с таким героем внимательно вглядывается в жизнь. Вспомните, как серьезно, как трудно старался понять причины неполадок на строительстве бригадир Потапов из «Премии». Он не столько обвиняет, сколько хочет разобраться, как же могло так получиться. И разные актеры, Евгений Леонов в кино и Олег Ефремов в театре, решая по-разному характеры, приходят к одному и тому же — Леонов через горечь, Ефремов через иронию — к раздумью о наболевших проблемах строительства. Слишком много вопросов выдвигает жизнь, чтобы их можно было решать привычными, годами отработанными методами. Жизнь требует других решений, и в талантливых работах театров его герои ищут и ищут новые пути.

Но этого мало. Мне кажется, что ситуации жизни подчас меняются быстрее, чем пишется пьеса. Пока автор напишет, да театр поставит, глядь, уже многое и устарело. Бывает и такое. Но люди, вернее, тип людей, определяющих время, меняется, конечно же, не так быстро. Ситуации меняются, а человеческий тип остается неизменным, по крайней мере в этот момент. И вот в поисках наиболее точного раскрытия жизненных явлений, проблем, вероятно, нужно искать народность и типичность черт героя. Типичность людей своей страны, своего времени. В этом нет никакого открытия, но сейчас, в век быстро меняющихся оттенков жизни, это приобретает особенное значение.

Недавно я прочел, как на одной дискуссии кинематографистов возник термин «среднеевропейское кино». Если оценка дается

по уровню техники и мастерства, это хорошо. А если это понятие стирает национальные черты и создает нечто годящееся на все случаи жизни, это плохо. Плохо потому, что настоящее искусство всегда самобытно и прочно привязано к земле, породившей его. А иначе начинается подражательство, а это всегда говорит о бессилии. Есенин, Шукшин могли родиться только в России, и в этом их пронзительная сила.

И еще одно соображение, как мне кажется, важное в постижении и воспроизведении жизни на сцене.

Мир захвачен стандартом. Стандартность существует и в способах раскрытия человеческого «я». Стандартные мысли, стандартная манера выражать эти мысли. А мы устаем от стандарта. И зритель устает тоже.

Манеру игры современного актера, конечно, определяет целый ряд признаков. Прежде всего это внутренняя наполненность и внешняя сдержанность в эмоциях. Актер выражает суть сегодняшнего мыслящего человека, которому мир задает огромное количество загадок.

Я много читал о великом Мочалове. Он играл так, что в остро-трагедийных эпизодах зал в ужасе вставал. Может быть, сейчас просто нет таких актеров? Но вернее то, что людей сегодня не очень испугаешь — они слишком много повидали ужасов, превосходящих все придуманное фантазией драматургов. Зрители приходят в кино и театр со своими раздумьями, вопросами, на многие из которых ждут ответа от искусства.

Не случайно получила признание зрителя игра Смоктуновского в «Гамлете». Она отличается современной трактовкой великого образа. Гамлет Смоктуновского — не юноша, приходящий в ужас и смятение от несовершенства мира, а зрелый человек, знающий жизнь и ищущий выхода, путей к победе над этим несовершенством. В этом он перекликается с нашим современником, который, зная, что над ним висит страшная угроза истребительной войны, думает, ищет пути к развитию жизни, к ее утверждению над силами тьмы.

Главное, чем отличается сегодняшний стиль,— это то, что в актерскую задачу включаются размышления о судьбах мира, общества. Актерское мастерство развивается вместе с развитием человеческого сознания. У наиболее талантливых оно обогащается тонкими средствами раскрытия индивидуальности героя, его неповторимости. Актеры пристальнее всматриваются в те стороны бытия, которые раньше не входили в сферу их интересов. Если раньше почти все актерские задачи решались за счет чувств, темперамента, то сейчас не меньшее значение приобретает показ процесса мышления.

228 Я всегда с наслаждением слежу, как это делает большой американ-

ский актер Спенсер Трэси. Особенно ярко анализирует и раскрывает он ход мысли в картинах Стэнли Креймера «Нюрнбергский процесс» и «Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир». Обращение актера к миру мысли, усиление гражданских мотивов в его творчестве я и считаю основным признаком современного стиля.

К числу таких современных актеров относятся А. Демидова, И. Чурикова, Н. Гундарева, Е. Лебедев, О. Ефремов, С. Юрский, А. Калягин, И. Бортник. А из зарубежных к ним я отнес бы Д. Николсона, М. Брандо, Д. Хофмана. Этот список, конечно, не исчерпывается названными мною именами, его можно продолжить, дополнить, но я убежден: в нем не должно быть того, чье творчество глухо к сегодняшнему дню.

Да, умение жить большими общественными проблемами — главенствующая черта современного актера. Не обладая ею, он не справится с наютличнейшей ролью при всем таланте. И он, конечно же, должен знать, знать рассудком и сердцем, ради чего он сегодня выходит на сцену, ради чего он играет ту или иную роль.

Если у меня и были удачи, то они были тогда, когда я мог через образ выразить свою боль, свое одобрение или свою ненависть. Это то, без чего зритель не уйдет из театра потрясенным.

Но необходимо также и другое: владение своей профессией, технологией актерского дела, а проще сказать, своим ремеслом. Я считаю, что о наших бедах актерских следует говорить честно и откровенно, и прежде всего нам самим.

Несколько лет назад из Америки приезжал талантливый дуэт — актер и актриса — с превосходным спектаклем «Игра в джин». По его окончании я услышал такую горькую фразу: «Так ведь в старом МХАТе так играли, куда ж у нас-то все ушло?» Не все, конечно, ушло, но многое. Много в нашем театре появилось ходульности, декларативности, прямо-таки ложноклассической манеры игры. Особенно когда мы начинаем играть какие-нибудь социальные пьесы. Ни одного слова подчас в простоте. Какой-то странно натужный общий тон.

Хмелев искал своего Пеклеванова через точно вылепленную характерность, а во многих наших спектаклях свирепствует мажорный, замшелый штамп. Мы в подобных спектаклях часто становимся многозначительны при барабанной пустоте внутри. Актеры рассказывают о происходящем, а не живут в самом центре происходящего, не сгорают в огне мысли, темы, идеи спектакля, а лишь греют над ним руки. Мы имитируем пожар и стихийность, и получается холодный бенгальский огонь, который никого не зажигает.

Мы много кричим и доказываем, часто сами толком не зная что. Как писал Владимир Иванович Немирович-Данченко: «Наорали, нафальшивили, подекламировали».

Послушайте как-нибудь подобный спектакль, записанный на ра-

дио,— какое сплошь натужное и насквозь фальшивое и декламационное радение! И невольно сравниваешь это, скажем, с записью сцены «Под деревом» из «Горячего сердца»— Грибов, Яншин и Шевченко. Какая вязь диалога, какая цепкость общения, какие ясные подтексты, какая разработка взаимоотношений, характеров! И ты открываешь рот от удивления, а не затыкаешь уши от крика.

Может быть, обесцвеченность эта возникает оттого, что сейчас актеры редко бывают в ролях индивидуальные, а подгоняют себя под какой-то общепринятый, что ли, цвет. А актер, режиссер тогда творец, когда он индивидуален.

В нашем театре еще много дилетантства, приблизительности. Притом все это шумно, настырно, крикливо. Вроде бы все как у людей, но нет ни мастерства, ни души, ни боли, ни поисков, а голое наглое подражательство, огромное ухо, которое старается уловить, что сегодня покупают и... пожалуйста, пирог готов!

Но как говорил режиссер Пансо: «Не потерять бы в шумном дилетантстве живой человеческий голос». Вот именно — как же он дорог и нужен нам сегодня на театре! Живой голос «Взрослой дочери молодого человека»; голос солдата Сашки — С. Проханова в спектакле Театра Моссовета; пронзающий душу голос М. Нееловой в спектакле «Спешите делать добро»; полные доброты и самоотверженности интонации Лизы — Т. Шестаковой, напористая, убежденная речь Михаила — Н. Лаврова («Братья и сестры»), «Дом» в Ленинградском Малом драматическом театре). Живой человеческий голос в пьесе В. Розова «Кабанчик», в пьесах А. Гельмана, А. Вампилова, М. Рождина, А. Галина. Это голоса распутинских старух, астафьевских мальчишек и рыбаков, Едигея и Бостона у Ч. Айтматова. Не затих живой голос в шумном, орущем и бьющем себя в грудь дилетантизме.

И еще есть опасность, о которой я не могу не сказать,— заземление, «игра под себя», бормотание текста, шепот, что долженствует изображать внешнее жизнеподобие. Честно говоря, здесь нет больших трудностей, и многие актеры это делают виртуозно. Но при этом отвыкают от подлинного накала, полной отдачи себя,— а ведь в нашей профессии необходима постоянная тренировка.

Работая над Рогожиным и Ричардом, Степаном Разиным и Трубниковым, я убедился: кто бы ни был твой герой, необходим подлинный темперамент, высокий накал чувств, чтобы зритель напряженно следил за его судьбой.

Кому-то может показаться, что я говорю о наших недостатках слишком резко, слишком придирчиво, на это могу ответить: «С художника спросится».



На даче. 80-е годы



С дочерью Леной. 1964 год



А.Парфаньяк и М.Ульянов. 1972 год

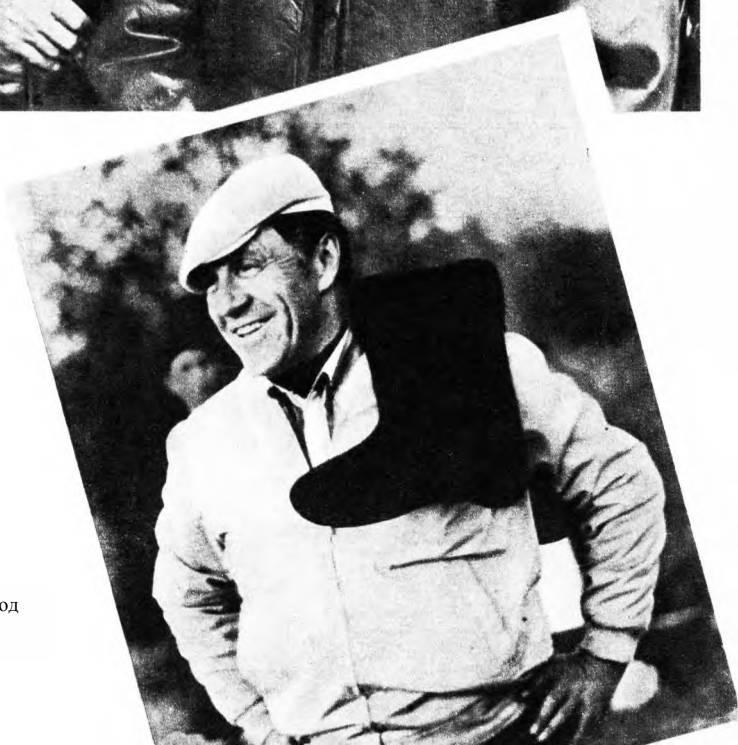


С внучкой Лизой. 1985 год



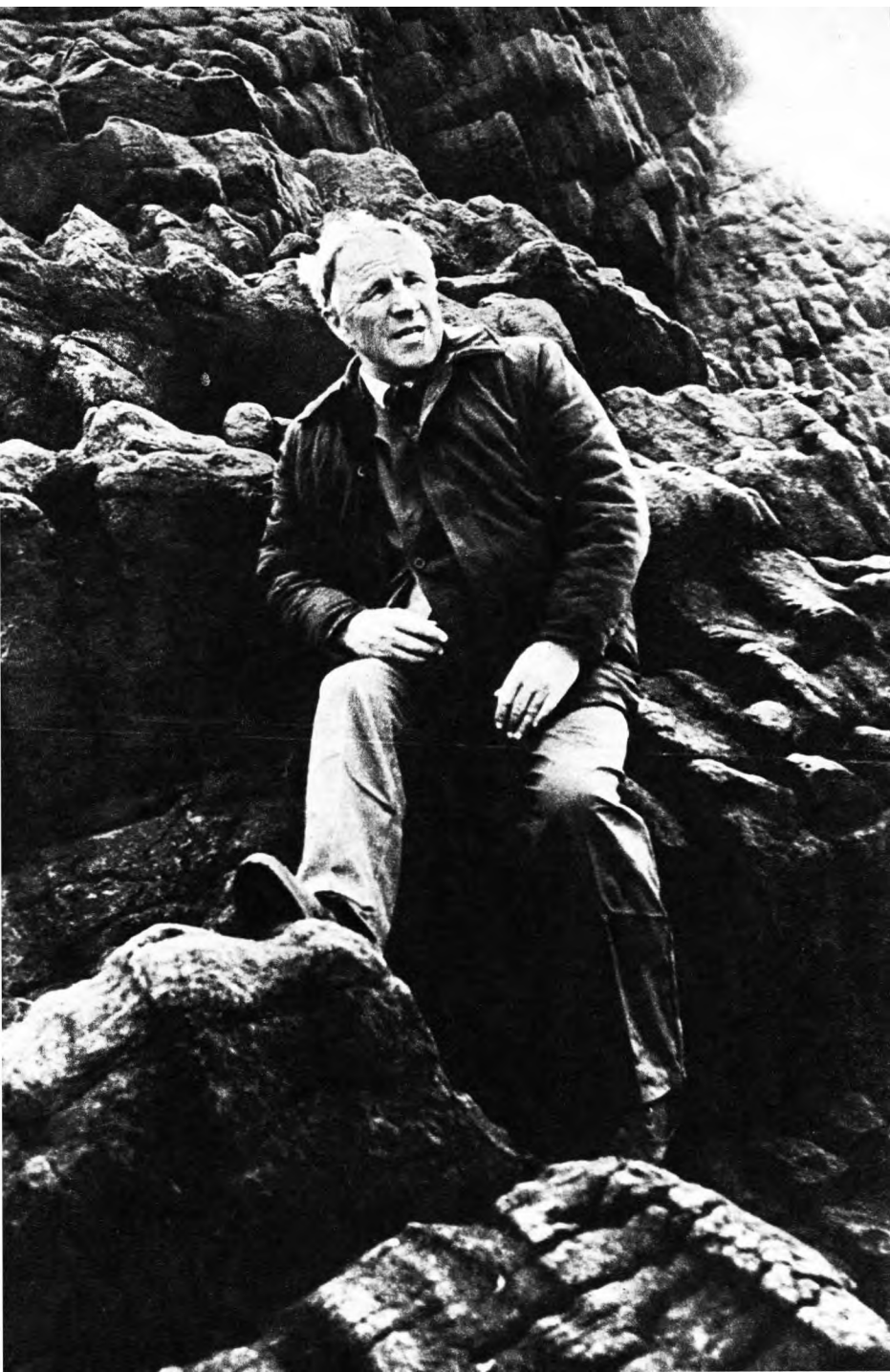
С дочерью Еленой. 1986 год





На Сахалине. 1985 год

В Омске. 1977 год





На Сахалине

М.Ульянов и А.Парфаньяк
на Курильских островах. 1984 год



В пушкинских местах

В зрительном зале — миллионы

Начало

Постижение секретов и тайн актерской профессии — самая большая и продолжающаяся бесконечно забота каждого актера. Понять что-то в нашем деле можно только через работу. Разные были у меня роли в театре, но, пожалуй, не было той, где бы до конца можно было почувствовать всю силу воздействия искусства на зрителя. Может быть, больше мне удалось это ощутить на ролях, которые я сыграл в кино. Это не значит, что самые счастливые мои творческие часы были только в кино. Дом мой — это театр. Я вырос в нем и живу в нем. Ценю и люблю театр. Но и кино сыграло в моей жизни немалую роль. И поэтому я рискну рассказать читателю о некоторых кинематографических работах.

Надо полагать, вахтанговская гибкая и многообразная актерская школа позволяет актерам нашего театра быстро приравниваться к специфике кино. Так было во времена Щукина, который много и успешно снимался еще до великой своей работы — Ленина в кинофильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». Многие вахтанговцы популярны как киноактеры. И современное поколение молодых актеров почти одновременно с началом работы в театре начинает работать в кино.

Не обошла эта традиция и меня. Приглашения на пробы следовали одно за другим, но оканчивались безрезультатно, пока в 1953 году Клеопатра Сергеевна Альперова не пригласила меня на пробы в фильме режиссера Юрия Павловича Егорова «Они были первыми». После проб я был утвержден на свою первую роль в кино — Алексея Кольванова, вожака комсомольцев революционного Петрограда.

Как раз закончился театральный сезон, и я вместе с группой поехал в Ленинград на съемки. Но кинопроизводство полно неожиданностей. Для меня было непонятно, почему я живу уже месяц в Ленинграде, командировочные идут, фильм снимают, а обо мне как будто забыли.

Я приходил на съемки, с завистью наблюдал за другими актерами, которые уже работали, и ждал. Наконец дождался вызова на съемку. Но в этот день открывался театральный сезон в Москве,

и я должен был туда уехать. Началось то увязывание интересов кино и театра, на котором я впоследствии потерял много сил и нервов. Я скоро вернулся в Ленинград и впервые услышал пугающий стук хлопшушки, что означает начало работы камеры.

Свои ощущения первого съемочного дня я не помню. Но зато прекрасно помню момент, когда просматривали отснятый материал и я впервые увидел себя на экране. Как же я был расстроен и даже подавлен! Все мне не нравилось в себе: фигура, лицо, голос, глаза... Конечно же, я не ожидал увидеть такое неуклюжее, некрасивое, кургузое и очень старающееся что-то сыграть существо.

Ошарашенный, я ничего не понял. Да и что можно понять из много раз повторяющихся дублей и отдельных кусочков роли? Мне абсолютно было не ясно, как из этих отрывков получится образ, да и вообще вся картина. Все не ясно, и все пугает своей непривычностью. Непривычна обстановка на съемочной площадке, непривычна работа над ролью, поскольку снимать ее начинают часто с середины, а то и с финала, непривычна необходимость сыграть малюсенький, состоящий из двух-трех слов отрывок, когда еще не знаешь, как ты будешь играть всю роль. И эти угнетающие просмотры материала, из которых выносишь только ощущение полной растерянности и подавленности...

Некоторые режиссеры не любят показывать отснятый материал актерам. Может быть, они и правы. Только с опытом приходит умение его смотреть и думать не о том, как выглядишь, а о том, что надо делать дальше в роли. Материал помогает корректировать свою работу, понимать свой ход в решении роли, заметить свои ошибки. Но это приходит с опытом. Увидеть будущую ленту в разрозненных, иногда нелогичных сценах надо уметь, уметь по отдельным краскам представить цвет всей картины.

Режиссер в кино — единственный хозяин. Он видит фильм в целом, он видит лица героев. Он слышит их интонации. Он знает, как они одеты, как говорят. И когда начинается подбор актеров, режиссеру важно не только актерское «я», не только творческие взгляды, опыт — постановщику нужен типаж, точно отвечающий его видению данной роли. Нет такого актера? Найдите на улице, в толпе, где угодно — вот точно такого человека.

Но одно дело — найти актера-единомышленника, которого вводят в сложнейший процесс работы над ролью, где режиссер и актер — две равные, друг без друга не могущие существовать силы. И совсем другое дело, когда актер нужен для режиссера как слепой исполнитель его верховной власти.

Если режиссер действительно знает до мельчайших подробностей свою еще не снятую картину, ощущает ее ритм, угадывает ее будущее воздействие на зрителя (хотя это можно только предчувст-



Кинофильм «Они были первыми».

Слева — Г. Юматов

зовать, но никак нельзя твердо знать), видит дальнейшее развитие своих героев, тогда есть смысл в диктате.

Но ведь нередки случаи, когда режиссер делает картину, опираясь только на еще неясные для себя представления, когда он не убежден в правильности решения сцены или даже картины в целом. Вот уж здесь диктат над актером, если тот обладает своим творческим «я», своим мировидением, своими творческими позициями, бессмыслен. Потому что такой актер не сможет сниматься, не пропустив материал через свое понимание роли. И работать с таким актером можно, только исходя из его, актерского, видения образа.

В общем-то, так и работает большинство кинорежиссеров. Но ведь в кино можно взять просто типаж и сделать с ним интересную и иногда крупную работу. В театре это невозможно. Работа актера в театре — бег на длинную дистанцию, где нужны и тактика, и расчет, и опыт, и дыхание. Здесь актер должен уметь ощущать роль целиком. И не только ощущать, но и от действия к действию воплощать эту роль на сцене, на глазах у зрителя, где нет при неудаче спасительного «Стоп!». Играется спектакль

каждый раз набело, без черновиков. Открытая сцена, в зрительном зале тысяча зрителей, и ты должен выйти абсолютно готовым и точно знающим, зачем ты вышел перед этой тысячей людей, что ты им хочешь сказать.

Театр — это все-таки прежде всего актер. Как бы долго ни шли репетиции и как бы ни был прекрасен режиссер, но открывается занавес, и актер, именно актер остается один на один с публикой. Он полпред и драматурга, и режиссера, и театра. Но помимо этого он несет и свое отношение к проблеме спектакля, свое сердце, свой мир. Вот почему в театре нельзя создать просто типажного героя.

А в кино это возможно. И мы знаем на примере итальянского неореалистического кино, что результаты бывают поразительные. Вспомним удивительную картину «Похитители велосипедов», в которой потрясающе, нельзя сказать — играли, точнее — жили совсем не актеры. Итак, в кино все-таки главенствует режиссер. Другое дело, что и кино без актеров немислимо. Но режиссер в монтажной может сделать роль уже все сыгравшему на съемочной площадке актеру и может «зарезать» его. И ничего не подозревающий актер, сидя в зрительном зале, может не узнать своего замысла, да и вообще всей роли.

Кино — это мозаика сенок, снятых в разное время, где актер пробегает кратчайшие расстояния. Добиться скорости на таких коротких дистанциях можно и от неопытного бегуна, если перед этим его разогреть. А уж режиссер смело собирает эти короткие отрезки и пускает их по единственному, строго определенному пути, и у вас остается впечатление дороги без остановки. Вот почему возможны случаи, когда неопытный актер или вообще не актер неожиданно блистательно снимается в фильме. В этом неограниченные возможности кино. Правда, обычно это чудо одной роли.

В кино режиссер может монтажом, музыкой, ритмом спрятать актерские недостатки и выгодно подать сильные стороны. В театре этого сделать нельзя. Актер остается один, и ничто ему не поможет. Вот потому-то театр и воспитывает актера. Ежевечернее испытание его актерской крепости кончается тем, что либо из него выковывается художник, либо он сходит с этой тернистой дороги. Театр дисциплинирует актера тем, что в семь часов вечера открывается занавес, и он должен начинать играть, как бы себя ни чувствовал, что бы у него ни произошло в этот день. Он должен, и он начинает работать.

Он знает, что отмена спектакля — это чрезвычайное, из ряда вон выходящее событие. Он знает, что тысяче зрителей, сидящих

его состояния, до его душевных или физических страданий. И дело не в бессердечности зрителя, а в его вере, что театр — это праздник. Не так много на земле мест, где дарят радость. И таким редким местом является театр.

Театр воспитывает тем, что актер, пройдя полный репетиционный период, когда роль прослеживается от азов до выхода на сцену перед публикой, приучается к логическому мышлению, к последовательному и подробному ходу по всем ее линиям. И, что важно, актер приучается работать над ролью самостоятельно.

А главное, самое притягательное и нигде больше не существующее — это непосредственное общение со зрителем. Именно театр вооружает актера, обогащает его, и, когда театральный актер приходит на киносъёмочную площадку, где нужно в короткое время, собрав в кулак весь свой опыт, сыграть роль, которая потом остается неизменной на экране и тебе не подчиненной, тогда необходим весь театальный опыт, тогда нужны воспоминания о глазах зрителя, чтобы знать, кому ты адресуешь свою работу.

Природа творчества в театре и кино едина. Поэтому, очевидно, мы не вправе проводить между ними какую-то демаркационную линию. Николай Черкасов говорил: «Для меня театр и кино — это родные братья. Даже больше — близнецы!» Но, конечно, если вдуматься и подойти к этому вопросу чуть-чуть теоретизируя, то бесспорно стоит, как я уже сказал, подчеркнуть некоторые нюансы, отличающие работу актера в театре от работы в кино.

Мне, если хотите, ближе театр. Накапливать мастерство, играть роль как непрерывное действие, как движение человеческого духа, углублять образ и обогащать его можно только на сцене.

У кино своя специфика. Почти каждый театальный актер стремится сняться в кино. Соблазн велик. Искусство театального актера смотрят тысячи людей, киноактера и его роли — миллионы. Любовь миллионов зрителей — это радость и гордость киноактера. Понятно, что театальный актер не может тягаться в популярности с киноактером, зато у первого более тесные отношения со зрителями.

Но, как бы ни были различны условия работы актера в кино и театре, как бы ни отличались требования экрана от требований сцены, сами по себе принципы актерского творчества остаются неизменными.

Вот смотришь фильм «Ватерлоу», говорящий о бессмысленности и жестокости войны. Все грандиозно в этом фильме: тысячи пушек, сотни воинов конных и пеших, горы трупов, непроглядные дымы сражений, но... все это осталось лишь умозрительным аргументом идеи, удивляющим, но не трогающим, не берущим за живое. Главным же открытием фильма стал смертельно усталый и смер-

тельно больной человек (таким играет Наполеона замечательный актер Род Стайгер), бывший владыка полумира, а ныне поверженный полководец. Его усталость и боль, опустошенность, его равнодушие к жизни сказали зрителю во сто крат больше о бессмысленности войны, чем многочисленные мастерски снятые батальные сцены.

Недавно я прочел удивившее меня высказывание знаменитого французского комика Луи де Фюнеса, которому, казалось бы, никакого дела нет до театра, до его проблем,— он известен как актер одной маски, по существу, он актер одной роли, которая повторяется во всех фильмах. Все ясно, все сотни раз сыграно, проверено, трюки отточены, характер известен досконально. И вдруг читаешь: «Актер, как пианист, должен играть каждый день. Театр — наши гаммы, публика — неиссякаемый источник энергии, без непосредственного контакта с которой слабеет, а может и вовсе иссякнуть творческий потенциал артиста. На сцене я подзаряжаюсь». По глубокому убеждению всех театральных актеров, настоящая творческая жизнь невысказана без театра, без сцены, без публики.

Но правда и в том, что сейчас уже трудно представить жизнь актера без кино. Особенно того, кто хоть раз почувствовал это удивительное ощущение, когда сидишь в кинотеатре и смотришь на свою работу со стороны, когда видишь огромную силу кино, его беспредельный размах, его неоглядный и поражающий воображение зрительный зал — десять миллионов, двадцать, пятьдесят миллионов зрителей. Представьте-ка себе такую аудиторию, и вы поймете, что раз испытывший это ощущение актер уже его не забудет.

Едва ли я понял все это сразу. После работы в картине «Они были первыми» оставалась какая-то сумятица в голове.

Юрий Павлович Егоров был первым режиссером, кто привел меня в мир кино и дал возможность подивиться чудесам и хитростям кинематографии. Он предложил мне сниматься и в последующих его картинах: «Добровольцы», «Простая история». С ним я проходил азы актерской работы в кино, постигал его законы. Юрий Павлович всегда был полон каким-то светлым восприятием мира и человека. Все его, до последнего, фильмы — тому подтверждение. И его обращение к романтической, приподнятой и лирической поэме Евгения Долматовского «Добровольцы» было закономерным. Они понимали и видели мир сходно. А находящаяся в самом расцвете своих творческих сил и женской красоты Элина Быстрицкая, угловатый, откровенный и открытый Петр Щербаков, озорной и лирический Ленья Быков и, вероятно, я с моими какими-то подходящими к этой картине свойствами составили тот разно-



Первая съемка в театральном училище

Сан Григорьев в спектакле «Два капитана» по В. Каверину
1947 год

ликий, но верный образ комсомольцев-добровольцев, который существует на экране вот уже много лет. И когда бы и где бы ни зазвучала песня «Комсомольцы-добровольцы», всегда вспоминаются съемки в настоящей метростроевской шахте, спуск в нее в какой-то бадье, съемки в колдовски прелестных весенних Сокольниках, тот дух дружбы и доброжелательства, который царил в нашей группе.

Есть люди, в которых живет солнечный свет. Это какой-то особый дар природы. Такой человек ведет себя обычно и просто, а вот светло рядом с ним и тепло. Ничего вроде бы особенного в нем нет, и ничего особенного он не говорит и не делает, но какой-то внутренний свет освещает его обычные человеческие дела и поступки добротой. Человек, наделенный таким даром, оставляет по себе какую-то особенную, греющую тебя память. При том, что это может быть и не такая уж долгая встреча, а все равно ты успеваешь рядом с ним согреться. Вот таким человеком был Леня Быков. Небольшого роста, с утиным носом, добрейшими и какими-то трагическими глазами и с удивительной мягкостью и скромностью в общении с людьми. Он был природно интеллигентен и воспитан. Это была не вышколенность, не лукавое желание произвести приятное впечатление. Есть и такие хитрецы. Нет, природа характера Леонида Федоровича была жизненна, проста и открыта. Он был человеком деликатным, мягким и добрым.

Мы были зелены и молоды. Мы были беспечны и самоуверенны. Нас мало что тревожило. Мы были наивны. Но и тогда, в нашей молодой и угловато-острой группе, Леня занимал какое-то свое, никак не защищаемое им, но только ему принадлежащее место. Мы были все почти однолетками, но вежливость, уважительность, что ли, сквозила во всех его словах, рассказах, беседах. Эта обаятельная человеческая черта освещала и его актерские работы. Комсомолец-доброволец Акишин — слабосильный, нежный, глубоко спрятавший любовь к Лельке и в трагическую минуту гибели подлодки, на которой он служил, проявивший поразительное мужество. Смешной, добрый и какой-то светло-чистый человек — таким играл Быков своего Акишина.

Играл? Да просто был им в предлагаемых обстоятельствах со всем своим светлым характером. К сожалению, больше я не встречался с Леней в работе. Такова уж судьба наша актерская. Можно пройти рядом всю жизнь и никогда не встретиться. Можно сниматься в одном и том же павильоне и никогда вместе не работать. Вот так и случилось, что больше в работе мы с Быковым не встречались. К сожалению, и всех работ его в кино я не видел. Но искренне и честно порадовался успеху его фильма «В бой идут одни «старики». Что-то было в этом фильме певуче-украинское и нежно-наивное. Что-то было в этом фильме от «Добровольцев», от его рас-



Ю. Егоров, П. Щербаков, М. Ульянов и Э. Быстрицкая
во время съемок кинофильма «Добровольцы»

пахнутости, романтики и песенности. Но главное и самое прелестное в фильме был образ, сыгранный Леонидом Быковым с такой влюбленностью, с такой душевной щедростью! Он эту роль как будто бы спел, а не сыграл. И дело не в напоенности музыкой всего фильма. Дело в певучей душевности, в бьющей через край талантливости, влюбленности в песню этого лихого геройского летчика. Да, это ас, бесстрашный и умный боец, мужественный и талантливый летчик, мастер воздушного боя. Он рожден быть летчиком, он создан природой, чтобы летать, но для него это все же как будто необходимость, всегда опасная, иногда надоедающая необходимость. А душой, сердцем — он в песне, в музыке, он артист. И эти, как будто противоположные, грани его характера дают объемность и глубину образа. Это замечательно сыграно.

Светлая, певучая, артистически и сердечно сыгранная роль.

Товарищескую, рабочую, добрую атмосферу создать в кино трудно. Это ведь временное содружество, которое, как только закончатся съемки, навсегда распадется. И если нет цементирующего

влияния режиссера или не возникает между актерами нечто такое, что и по прошествии многих лет не забывается, то, к сожалению, кроме пленки, на которой запечатлена картина, ничего больше не остается. Но если во время съемок в группе возникают добрые, человеческие взаимоотношения, то у тебя остаются надолго настоящие друзья. У меня, например, взаимопонимание со многими людьми возникло именно тогда, и, верю, оно не разрушится от времени. Но далеко не всегда так бывает.

Творческие взаимоотношения — область сложнейшая и болезненная. Тут сталкиваются обнаженные интересы. И если нет выдержки, не хватает такта, доброжелательства, не хватает просто терпения, ума и, если хотите, мудрости, то столкновения неизбежны, и иногда они бывают чрезвычайно резкими. Такова жизнь. И тут ни убавить, ни прибавить. Но вот что я заметил на опыте работы и в театре и в кино. Чаще всего конфликт не приводит к победе. И чем ожесточеннее конфликт, тем меньше завоеваний. Как правило, он действует разрушительно.

Недаром, наверное, мудрый Феллини в одном интервью говорил, что он всегда всеми силами стремится создать на съемочной площадке атмосферу свободную, веселую и легкую.

«Приходя на студию или в театр, постоянно говорю себе, что мой желудок, моя головная боль или мое настроение не имеют значения. Имеет значение только работа. Когда душа не знает покоя (а у меня всегда было беспокойно на душе), необходимо быть очень осторожным и точным. Я знаю по собственному опыту, что происходит самое худшее тогда, когда тебя охватывает ярость. Это очень опасный момент для меня и для окружающих. Я хорошо знаю людей, вижу их насквозь и могу сказать нечто такое, что ранит, как бритва. Слова могут полностью испортить отношения с другим человеком и даже уничтожить его. Так вот, мораль моя проста: не делайте этого». Так сказал шведский режиссер Ингмар Бергман.

И режиссеры, поистине знающие цену внутренней свободы и раскрепощенности актера, стремятся к подобной атмосфере на съемках. Даже яростный И. А. Пырьев, вошедший в легенду своими разносами и руганью, всегда старался оберегать актера от ненужной и разрушающей нервозности.

А как легко, товарищески, свободно и радостно работать было с А. Аловым и В. Наумовым во время съемок «Бега». Как понимающе спокоен и демократичен Ю. Я. Райзман, какой легкой и даже простодушной была работа с В. П. Басовым. И даже беспощадно стремящийся к достижению цели Н. Михалков чутко понимает, где требования творческие перерастают в человеческую напряженность, мешающую актеру, и тут идут в ход шутка, чаепитие и расслабление.

Тогда, «на заре туманной юности», мы глядели вообще более веселыми глазами на мир и сложности его. Хотя творческих сложностей нам хватало. В кино, к сожалению, чаще всего репетиции роли проходят наскоро, перед уже готовой камерой, и мало что дают. Если не держать себя в театрально-репетиционном тренаже, то киношная скоропалительность сказывается на актерах довольно быстро.

Истина эта банальна и общеизвестна, но от этого не легче.

А тогда мы были зелены и податливы, полны рвения и желаний.

Ясно помню, как импровизировал Леня Быков во время этих «скоростных» репетиций. Он уже был опытным актером Харьковского театра драмы, и этот опыт помогал ему, как спасательный круг. И он был настоящим партнером, то есть не только сам плыл, но и тянул нас за собой. Партнерство и в кино и в театре для актера чрезвычайно существенно. По сути дела, твой художественный рост, твое самоусовершенствование зависят от того, с кем ты рядом работаешь. Я теперь, оглядываясь на прожитые годы, точно знаю, что чем более крупный актер рядом с тобой, тем лучше играешь и ты. Тебе, конечно, труднее с ним, но в этой трудности единственная гарантия и твоего роста и твоего совершенствования. А чем слабее партнер, тем «величественнее» себя чувствуешь и тем небрежнее работаешь. А как же, ты же «мастер»!

Идет рядом с тобой успокоенность, идет приблизительность, и ты с этими тяжелыми гирями, со всем своим «величием» опускаешься все ниже и ниже. Сколько я видел таких примеров.

Надо сказать, что более жалкого зрелища, чем бессильный и трезво не оценивающий свое положение мастер, и придумать нельзя. Но нам тогда, во время съемок «Добровольцев», до такого состояния было очень и очень далеко. Сейчас, когда повторяют фильм по телевидению, то ясно видно, что многое в нем наивно, видно, какие мы там зеленые и неопытные.

Но лиризм и искренность фильма и сейчас, как мне кажется, живы, как живы и звучащие на комсомольских собраниях и любившиеся народу мелодии Марка Фрадкина. Но, как поется в одной песне из фильма: «А годы летят, наши лучшие годы летят.

И некогда нам оглянуться назад». Много с тех пор воды утекло, как говорится. И кто-то ушел уже навсегда, как это случилось с Лейней Быковым. На самом пике его окрепшего мастерства, на самой вершине его творческих возможностей.

Годы молодости. Тот критический период жизни, когда каждый шаг решает судьбу, когда собираешь для него все свои силы.

Роль, которую играешь, или фильм, который снимаешь, могут стать первой ступенькой лестницы вверх или началом падения. Жизнь тогда существует между «да» и «нет». Промежутка быть не

может. Она как атака, когда надо рваться вперед и костями лечь, но взять намеченный рубеж.

Это атакующее время по-особенному понимается теперь, когда у многих в жизни появились хорошо укрепленные блиндажи, в которых они предпочитают почивать, рассматривая позиции жизни издалика, через хорошие бинокли.

А тогда все было впервые — как первая любовь.

В конце пятидесятых годов я снялся в картине «Дом, в котором я живу». В картине трепетной, взволнованной и целомудренной. Она была сделана красками реалистическими, скупыми, но в то же время светящимися и ясными. И она имела настоящий, без подтасовки, успех и у нас и за рубежом. И сейчас, когда прошло так много лет со времени ее создания, она сохраняет свою чистоту и нравственную ценность. Такую картину можно было сделать только так же, как и прожить, — только между «да» и «нет».

Ее делали Лев Кулиджанов и Яков Сегель — люди, принадлежавшие к особому поколению. Они были молоды, но за ними был уже опыт войны, через которую прорвались они к жизни. Они уже знали по себе, как беспощадна война к ценности человеческой жизни, как висит на волоске эта жизнь. И, зная все это, они особенно остро умели чувствовать, что значит спокойствие мира, из чего складывается простое человеческое счастье. Знали всему этому настоящую цену.

Таково поколение Кулиджанова, Сегеля, Чухрая, Алова и Наумова, Басова, Ростюцкого.

Сейчас острые грани жизни многие, особенно молодые, видят, скорее, теоретически. «Да, говорят, возможно, будет война. А может, и не будет. Может, будет страшно и тяжело, а может, и не будет». И так далее...

А люди, сделавшие и «Дом, в котором я живу», и «Баллада о солдате», и «Мне двадцать лет», носили в своих телах осколки, засевшие с войны.

Столкнувшись с отрицанием жизни, они сумели прославить ее простую красоту и всеобъемность и об этом делали свои картины. Все мы были молодых, все были полны максимализма.

Вот пример, как снимался один из эпизодов, где участвовал мой герой, Дмитрий Каширин. Так работать, я, ей-ей, уверен в этом, не взялись бы теперь ни они, ни я.

В фильме была сцена, когда Дмитрий Каширин читает письмо от жены. Жена пишет, что уходит от него, а в это время по радио передают, что началась война, на которую Каширин уйдет и с которой не вернется.

В сцене был крупный план, и режиссеры решили, что в этом плане у Каширина должен выступать пот на лице, и это должно



Кинофильм «Дом, в котором я живу».
Лида — Н.Мышкова, Каширин — М.Ульянов

было быть на экране без всякой подделки, никто не думал о том, что все это можно как-то скомбинировать. Должен быть виден настоящий живой пот, пот человеческого напряжения, переживаемого героем. Оценят это или нет, об этом тогда не думали. Все должно быть по-настоящему прежде всего для нас, тех, кто делал это. А как этого добиться? И решили, что мне надо пить липовый чай. И я стал его пить, и, сколько чайников этого липового чая выпил, трудно сказать теперь. Я просто ошалел тогда от этого чая.

Но все получилось, как было задумано, сцену отсняли.

Все, до последней точки, держалось тогда на максимализме, вся правда. Это был максимализм самоутверждения и максимализм утверждения жизни. Такое это было время.

Фильмы «Дом, в котором я живу», «Екатерина Воронина», «Балтийское небо» были для меня работами, которые принесли мне начальный опыт, знания и навыки актерского труда на съемочной площадке.

Актерская судьба в кино зависит от столь многих обстоятельств, что если все время о них думать, бояться их, то и пробовать сниматься не нужно. Взять хотя бы кинопробы, когда возникает

странное, ни с чем не сравнимое ощущение беспомощности, зависимости. Это тянет за собой спрятанное или явное подлое желание понравиться режиссеру, внешнюю браваду при внутренней часто полной неготовности к роли, демонстрацию якобы своего видения образа. Одним словом, чушь какая-то. И режиссер знает отлично, что актер еще не представляет себе, как и что играть в этой роли, и, как теленок на льду, разезжается всеми четырьмя копытцами, а оба делают вид, что занимаются серьезным делом. Потому-то так часты промахи в выборе исполнителя. Совершенно естественны те пробы, когда режиссер ищет возрастного соответствия героя и актера или соответствия их внешних данных, когда идет поиски грима, характерных черт в лице,— в этих случаях, конечно, пробы закономерны.

Но стараться играть роль на пробах — это то же самое, что, не умея, летать на планере,— все равно разобьешься. И я не раз видел пробы, где одаренный актер играл, как перепуганный первокурсник, а наглый дилетант бодро отбарабанивал текст с нужными интонациями. И если режиссер неопытен, то так и возникает ошибка в назначении исполнителя на роль.

Сколько у меня было проб на роли, и удачных и неудачных. Но я их все почти детально помню — уж больно много нервов и тряски всего организма на них тратилось, потому-то, наверное, и запомнились они.

Я помню не все фильмы, в которых участвовал. А вот пробы помню почти все. Помню, как я надрывался, пробуясь на роль Митеньки Карамазова, как старался доказать, что у меня есть темперамент. Ни в одном эпизоде фильма такого голосового надрыва не было, как это было в пробе. Но ведь сей надрыв шел от полного еще непонимания характера Мити.

Помню, как я старался казаться мудрее и опытнее, пробуясь на роль Губанова в фильме «Твой современник». Но, видно, не очень это у меня получилось, коль меня не утвердили.

Помню, как, надев какой-то не очень подходящий пиджак на гимнастерку, пробовали мы с А. Салтыковым сыграть сцену колхозного собрания в «Председателе». И естественно, что это было далеко от того, что зрители увидели в фильме, ибо в нем я уже прожил год экранной жизни в образе Трубникова, прежде чем мы рискнули подойти к этой корневой сцене.

Да, на мой взгляд, неплодотворное занятие — кинопробы. И очень часто унижительное. Будучи режиссером своей единственной самостоятельной картины «Самый последний день», я как-то попросил второго режиссера принести мне к завтрашнему дню фотографии молодых актрис на главную роль. Предварительно я сбросил второму режиссеру, какой эта героиня мне видится.

Назавтра, придя на студию, я увидел на столе штук пятнадцать-двадцать фотографий. Поглядев на эти распахнутые глаза, на прелестные лица этих девушек, я как-то несколько растерялся и даже испугался. Я ведь актер и понимал всю беззащитность этих людей перед моим режиссерским диктатом. Режиссер прав, выбирая того или иного актера, сообразуясь со своим видением и вкусом. Но сколь же неравноправные позиции у актеров и режиссеров! И кто даст гарантию, что режиссер не ошибется. А где гарантия, что актер, назначенный на эту роль, сыграет ее именно так, как ее видит постановщик? Поэтому так опаслив и разборчив режиссер во время выбора исполнителей. Ошибиться в актере — не сделать картину.

Может быть, поэтому, зная все несовершенство проб, режиссеры идут на них в надежде увидеть в этих пусть даже отдаленных чертах то, что нужно для будущей картины.

Очень это неоднозначный процесс — кинопробы. Как неоднозначно все в искусстве. В искусстве не может быть одного решения, одного для всех и всегда.

Первой моей ролью, где мне удалось по-настоящему ощутить огромную воздействующую силу кино, его отзвук в миллионах зрительских сердец, его проникновенность в самые глухие уголки земли, был Бахирев в картине «Битва в пути». История картины сложилась несколько драматично, начал снимать один режиссер, но работа была остановлена, и после перерыва заново начал работать над картиной Владимир Павлович Басов.

Когда мне предложили попробовать роль Бахирева, то, как это ни покажется странным, сначала я отказался категорически. Дело в том, что Галине Николаевой удалось создать интересный и правдивый производственный конфликт, в острой форме поднять вопросы существенные не только для завода, о котором идет речь в романе, но и для страны тех лет в целом. Вопросы ответственности, честности в работе, принципиальности на деле, а не на словах, смелости в решении жизненных проблем раскрылись в романе по-новому, смело и талантливо. И при этом характеры героев были выписаны жизненно достоверно, человечески интересно. А главная фигура романа — инженер Дмитрий Бахирев написан столь ново и точно, резко индивидуально и многосложно, что у читателей этот образ запечатлевался очень определенно и конкретно: это крупный, медлительный в решениях, но танкоподобный в достижении цели, непреклонный и умеющий на деле доказать свою правоту человек. Ему на заводе дали кличку Бегемот за его медлительность и кажущуюся непробиваемость. Ну никак я на него не похож. Ни с какого бока.

Проблема экранизации классики и популярных современных произведений, кроме тысяч других проблем, имеет главную сложность — необходимость убедить зрителя, вчерашнего читателя, что

Анна Каренина, Митя Карамазов, Пьер Безухов, Наташа Ростова вот такие, какими вы видите их на экране, а не такие, какими вы их себе представляли, когда читали роман. Это не всегда, далеко не всегда получается у актеров.

И я, зная огромную популярность романа «Битва в пути» и видя разительную несхожесть моих актерских данных с Бахиревым, отказался. Но такие предложения не дают спать. Перечитывая роман, я стал думать, что главное в Бахиреве все-таки не запоминающаяся и резкая манера поведения и внешность, главное — его внутренний мир, его мировоззрение, его гражданская позиция. И если их передать достаточно ярко и соответственно замыслу писательницы, то, увлекая зрителя остро гражданскими проблемами и их решениями, можно заставить его поверить в моего Бахирева, убедить в праве существования на экране героя, пусть внешне непохожего на героя книжного, но имеющего тот же внутренний мир, его накал в борьбе за то, что он считает необходимым, такую железную решимость довести начатое дело до конца. И когда мне еще раз позвонили и все-таки предложили попробоваться на роль Бахирева, я не смог отказаться. Я уже уговорил сам себя, что у меня есть свое решение роли, важно, чтобы оно получилось.

Пробы прошли благополучно, и начались съемки.

Здесь хочется мне рассказать совсем как будто о другом, но оставшем у меня в сердце добрый след, и, собственно, только благодаря этому добромu человеческому поступку я и смог сыграть Бахирева. В те годы директором Театра Вахтангова работал Федор Пименович Бондаренко, о котором я уже говорил. Это был человек с редким знанием театра, психологии актеров, по-настоящему интеллигентный человек. Он пришел к нам в театр после большого пути, который был связан с театральным миром. Достаточно сказать, что был он одно время директором Большого театра. Он был истинный директор, а это в театральном сложном мире тончайшая работа. Здесь нельзя путать принципиальность с упрямством, гибкий ум с беспринципностью, волю с самодурством, репертуарную политику с яростной погоней за нужной темой. А взаимоотношения с актерами — это целая наука, где надо сочетать в себе и честность в оценке труда актера, и предвидение его дальнейшего творческого пути, и учитывать множество интересов, и уметь не поддаваться собственным вкусам, не считать их единственно правильными. Директор должен понимать актера, его зависимое положение в театре, любить актера, сознавать, что не тот главный в театре, кто принимает спектакль, а тот, кто готовит его. Должность директора хитроумная, по-настоящему сложная и трудная. И редко-редко встречается такой директор, который сочетает



Кинофильм «Битва в пути».

Бахирев — М. Ульянов, Тина — Н. Фатеева

в себе принципиальность с добротой. Редко, но бывает. Вот Ф. П. Бондаренко был таким руководителем. Остроплечий человек, не выпускавший изо рта мундштук с сигаретой, деятельный, резковатый и всегда определенный в оценках, гибкий и хитрый, если это надо, и благожелательный. Прошло уже немало лет, как он умер, а остроязыкие и обидчивые актеры, все без исключения, часто вспоминают добрыми словами этого замечательного знатока театра и принципиального, умного человека. Вот и мне хочется вспомнить один эпизод, который сыграл в моей творческой судьбе немалую роль.

Дело в том, что Бондаренко кроме основной своей работы занимался и режиссурой. И после долгого сомнения он решил поставить спектакль и в Театре Вахтангова.

Вместе с Л. Леоновым он инсценировал «Русский лес» и предложил художественному совету эту инсценировку. Предложение было одобрено, и он приступил к работе. При распределении ролей он назначил меня на главную роль Вихрова. И одновременно я был утвержден на роль Бахирева. Работа заманчивая, интересная, роль глубокая и острая. Но театр есть театр. Актеры театра снимаются в свободное от репертуара время, то есть приспособившись к своей основной работе и отдавая кино только сво-

бодное время. Но часто бывает невозможно совместить и то и другое. Вот и с Бахиревым получалась сложная ситуация. «Нет, не отпустит меня Федор Пименович, да еще со своей первой режиссерской работы в театре»,— думал я, направляясь к нему в кабинет для тяжелого разговора. Он выслушал, устало посмотрел на меня и сказал: «Ну что ж, я понимаю тебя, и, наверное, такую работу в кино не стоит упускать». Далеко не каждый режиссер, да еще приступающий к такой важной для себя работе, как первая постановка в театре, пойдет на такой шаг. Шаг редкий, свидетельствующий о большом доброжелательстве человека. Факт-то, может быть, специфически театральный и не много говорящий другим. Но жизнь актерская состоит из мгновений, из которых и складывается творческая судьба. Это то, что уже не повторяется. Могут быть другие, но этот миг уже невозможно повторить. А может быть, этот миг нес в себе открытие новых возможностей актера?

Театральный человек, отлично понимавший изменчивость актерской профессии и неповторимость стечения обстоятельств, Федор Пименович и решил в пользу начинающего. И никогда я не забуду этот короткий разговор, после которого я вышел даже не столько обрадованным, сколько изумленным таким справедливым подходом к судьбе актерской.

И начались съемки «Битвы в пути». Владимир Павлович Басов, режиссер картины, превосходно знающий это хитрое и трудно-понимаемое дело — кинопроизводство, создал настоящую творческую атмосферу на съемках. Работать с ним — большое удовольствие. Точное знание цели, человеческий и творческий такт на репетициях, умение вселить в актера веру в свои силы, да и просто настоящие товарищеские отношения, которые сложились в период работы, многое решили во время съемок.

Роль давалась мне вначале тяжело. Я как-то не верил себе, стеснялся своей непохожести. Поначалу пыжился, старался казаться выше, шире, больше. Для этого ходил в башмаках на толстой подошве, носил просторный, расширяющий меня пиджак, задыхался от постоянно торчащей во рту трубки, но продолжал дымить, чтобы хоть этим быть похожим на книжного, такого, черт его возьми, неизвестного Бахирева. Это ощущение неполноценности долго меня преследовало, пока Басов не убедил меня, что важна прежде всего правда внутренней жизни этого незаурядного человека, что вот здесь непохожести надо больше бояться. В отснятом материале я видел некоторые сдвиги к лучшему, и постепенно пришла уверенность в правильности пути.

258 Едва ли это была большая моя творческая удача. Вернее было бы сказать, что мне удалось передать главные черты Бахирева. Это бы-

ло, может быть, и достоверно, но не более того. А то, что фильм «Битва в пути» имел большой и настоящий зрительский успех, заслуга той насущнейшей в то время проблемы, которую так остро, так взволнованно, так талантливо показала в своей книге Галина Николаева и которая звучала в экранизации. В. П. Басов в своем фильме упорно стремился именно к передаче основной мысли произведения — важнее всего для руководителя партийная и гражданская ответственность за дело, которому служишь.

«Каждый должен честно делать свое дело», — часто повторяет Бахирев. И мы старались сделать эти слова лейтмотивом всей роли и всей картины. Фильм получил широкий зрительский отклик потому, что в те годы, пожалуй, впервые с экрана заговорили остро, страстно, взволнованно о том, что мешало в жизни, чему Бахирев объявил войну, к чему призывал людей. Показуха, очковтирательство, приспособленчество, желание сохранить видимость процветания, не заботясь по-настоящему о сути дела, погоня за удачей сегодняшнего дня, даже если это явится ущербом для дальнейшей работы, дутые проценты и многие другие проблемы, с которыми встретился Бахирев на заводе и чему он объявил непримиримую борьбу, явились стержнем всего фильма. Эта открытая борьба и давала возможность зрителям поверить в истинность и жизненность происходящего на экране.

Я играл в разных по художественному уровню фильмах и спектаклях. В одних перед моими героями стояли картонные препятствия, в других подлинно жизненные. Там, где препятствия были истинными, лучше удавался образ, быстрее находились пути к зрителю, и были они более точными. Достоинство человека проявляется в нелегкой борьбе и только в борьбе, в которой пусть он даже и не побеждает, но остается человеком, — вот единственный путь воздействия и, если хотите, воспитания зрителя, если уж говорить о воспитании людей искусством.

Говорить о воспитании — значит говорить о раздумьях, которые вызывает произведение у зрителей, раздумьях о жизни, о нравственных проблемах человеческого общества, об общественных задачах, о мировоззрении, обо всем том, что обогащает человека, делает его умнее, глубже. Именно этими раздумьями воспитывается человек. Явление искусства обязательно должно быть эмоциональным, заразительным, страстным. Если оно волнует, будоражит, потрясает, тогда оно воздействует на зрителя, а значит, и воспитывает. Если зритель — сам горячий участник происходящего на сцене, цель театра достигнута, театр донес основную мысль произведения и заразил ею зрителя. Воспитывают мысли, чувства, которые вызывает произведение, а не оно само по себе.

И говорить о подражании героям, какие бы прекрасные они ни 259

были, по-моему, неверно. Подражают мальчишки, играя во дворе в Чапая, в космонавтов. Но взрослые люди, имеющие опыт, повидавшие жизнь с разных боков, едва ли будут по-ребячьи чему-то подражать. Это же смешно. А вот вызываемые тем или иным произведением мысли, гражданский накал, беспокойство, воздействуя на зрителя, изменяют его, направляют его.

В книге Галины Евгеньевны Николаевой заключен такой мощный заряд откровенных и острых раздумий о судьбе людей, о ценностях человеческого духа, о драматичнейших явлениях жизни, что даже при некоторых неизбежных потерях от экранизации многопланового романа фильм достучался до сердец многих миллионов зрителей.

Сколько мне ни приходилось узнавать художников, всегда удивляешься одному неизменному явлению: чем крупнее художник, тем глубже, насыщеннее и бесстрашнее его внутренний мир. При этом не следует путать характер человека с его духовной жизнью. Нельзя, да и не надо ждать от художника ангелоподобного жигя — это сказка. Он может быть сухим, неудобным для общения или добрым и мягкотелым — это ни о чем не говорит. Важна только его сердечная обнаженность навстречу жизненным проблемам. Не ухом, а сердцем вперед — вот что определяет, как мне кажется, настоящего художника. Таким художником была Г. Е. Николаева.

Я познакомился с ней на первом просмотре отснятого материала. Волновались мы изрядно, так как наслышались о ее прямоте, суровости и непреклонности в оценках. После темного зала мы пришли в большую светлую комнату режиссера. За столом сидела полноватая невысокая женщина в шляпке, с которой спускалась на глаза довольно плотная вуаль. Она смотрела спокойно и изучающе, не торопясь ободрить нас или похвалить. Что-то властное было в этой женщине. И когда она заговорила, то я утвердился в этом своем ощущении. Она детально и делово разбирала только что просмотренный материал, стараясь быть точной в его оценке. Николаева честно и прямо сказала, что ей не нравится, и так же уверенно выразила свое согласие с тем, что соответствовало духу книги.

Мне она сказала, глядя прямо в глаза, как бы оценивая меня и мою реакцию на ее слова: «Я была обеспокоена, узнав, что вы будете играть Бахирева. Скажу вам честно, я не представляла его таким, какой у вас вырисовывается Бахирев. Это не совсем то, что видела я. Но я принимаю ваши намерения и желаю вам не сбиться с этого пути». И больше никаких ободряющих или добрых слов, которыми обычно поддерживают актеров. И в дальнейшей работе она всегда была неизменно честной в оценках и внимательной к работе каждого из нас.

«Каждый должен честно делать свое дело» — могла бы поставить и своим девизом эта талантливая и по-мужски смело глядящая на жизнь и все ее сложные явления женщина. Встретился на жизненном пути я на краткий миг с этим замечательным художником и человеком, но память ясно и четко сохранила мне эту подаренную судьбой встречу. От таких вот встреч твоя жизнь становится богаче и глубже, и ты приобщаешься к чему-то настоящему.

Жизнь дарила и счастливые встречи, и сложные, и трудные. Жизнь есть жизнь. И на сцене и на экране приходилось встречаться и с настоящим и правдивым и с плохо придуманным и фальшивым. Притом в жизни можно уйти от неприятного тебе человека, не видеться с ним, в конце концов, и если невозможно полностью разорвать отношения, то по крайней мере избегать встреч. На сцене ты лишен права выбора и вынужден жить с этим образом, нравится он тебе или нет. А стержень актерской жизни — роли. И оттого, какие они и сколько их, так или иначе складывается твоя жизнь. И не только творческая, а вся твоя жизнь, ибо актер без работы, без ролей живет наполовину. И как жизненные встречи определяют человека, его путь, так и роли, с которыми сталкиваешься на театральной дорожке, определяют, а иногда и полностью меняют всю актерскую судьбу.

«Председатель»

Редко у актера бывает возможность почувствовать, что значит полное слияние со зрительным залом, когда он дышит одним дыханием, вместе с тобой и плачет, и негодует, и протестует, и мучительно ищет выхода. Когда он в полной твоей актерской власти. Это редчайшее ощущение мне было дано испытать во время демонстрации фильма «Председатель», где Егор Трубников три часа экранного времени, не щадя, сжигал себя. Но до этих трех часов надо было пройти непростой путь длиною в год.

В мае или июне 1963 года мне позвонили с киностудии «Мосфильм» и предложили прочесть сценарий. «О чем?» — спросил я. «О колхозе», — ответили мне. Я с неохотой согласился. Вечером привезли сценарий. После спектакля я прочел его и ночью не мог заснуть. Сценарий был написан Юрием Нагибиным, назывался «Трудный путь». Утром я прежде всего набрал номер телефона киногруппы и сообщил, что согласен на пробы.

В работе над любой ролью меня прежде всего интересует социальная направленность поступков моего героя. Интересует, за что мой герой борется, какие думы его мучают. Я не люблю раскладывать черты характеров своих героев по полочкам: это «положительное», это «отрицательное»... Не люблю потому, что так не бывает

в жизни. В жизни все гораздо сложнее. В одном и том же человеке уживаются порой самые противоречивые черты. Таков был Егор Трубников.

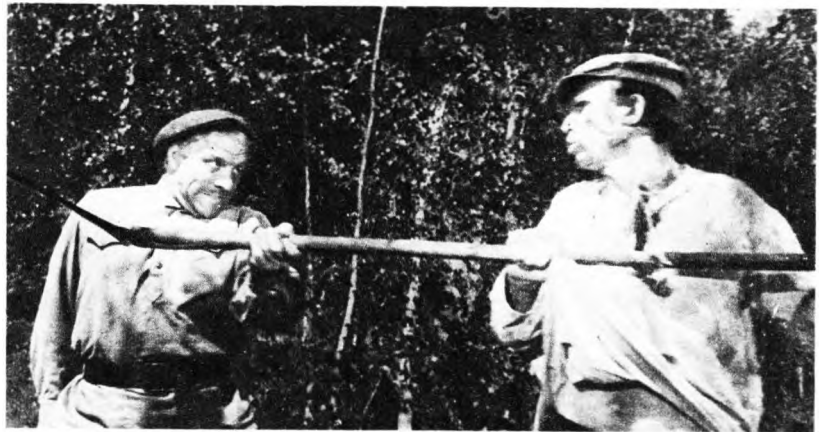
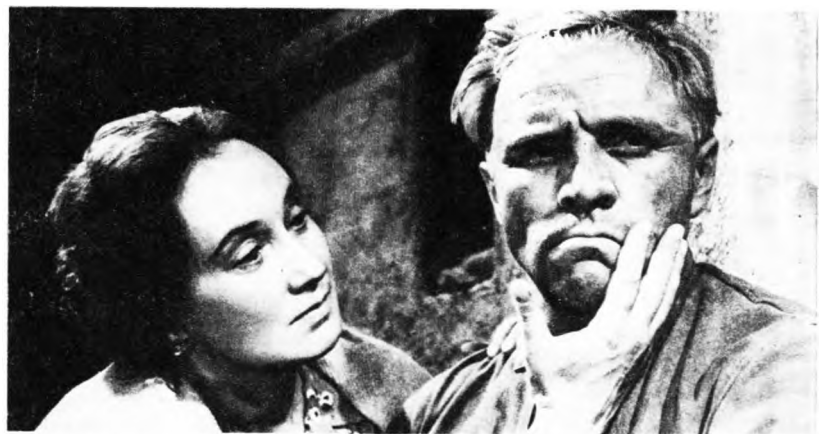
Говорят, что мне повезло с ролью Егора Трубникова в фильме «Председатель». Если хотите, действительно повезло. Virtuозно выписан Ю. Нагибиным характер. Играть такую роль — любому актеру наслаждение. Это ведь не дежурный положительный герой с кое-какими отрицательными качествами, добавленными для разнообразия, для «живости» портрета. Тут предельно правдивый образ, неповторимая, яркая индивидуальность. Угловатость, колючесть, отсутствие открытого обаяния — краски характера, но не суть его. Суть же Трубникова состоит в том, что это человек редкой цельности, какой-то яростной целеустремленности, способный только так, выкладываясь до конца, отдаваться своему делу. С любой точки зрения, фанатизм Егора Трубникова, его жестокость оправданны и необходимы. Только отрывая героя от конкретной жизненной ситуации, от сложности времени, в котором он жил и действовал, можно не принимать этих качеств. В характере этом заключена огромная правда. И я рад, что правду Трубникова довелось передать мне.

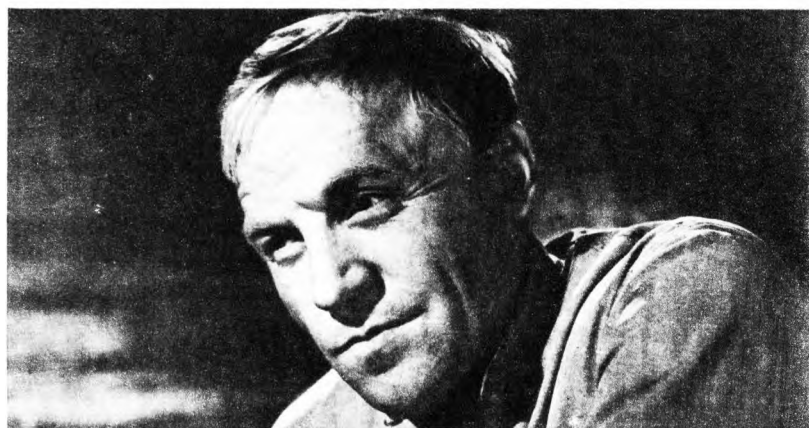
Вот я сказал — «положительный герой». Но, признаться, до сих пор не могу точно сформулировать, что же это такое. Было время, когда он был чист, как слеза, этакое идеальное создание, как говорится, без сучка, без задоринки, состоял из одних добродетелей и доверия не внушал. Стали его очеловечивать, искать черты, которые контрастировали бы со стерильностью облика, начали приземлять и... дошли до дегероизации. Самым неразумным и самым бессмысленным мне кажется вот такое метание от одной крайности к другой. Легко отрицать, ничего не создавая, гораздо труднее, отрицая, создавать. И в этом смысле Егор Трубников представлял определенную человеческую ценность: он отрицал, но и предлагал. Предлагал дело, а не нытье — это не так, то не этак...

Я высказываю чисто актерские соображения, никак не претендую на открытия в этой области, на роль оракула. Мне кажется, что понятие «положительный герой» прежде всего тесно связано с честным отношением к — изображаемой действительности. Если автор по тем или иным причинам обходит острые углы реальной жизни, создает некую желаемую, но искусственную схему действительности, то и герой будет мертворожденным. И положение актера тут безвыходно: нельзя на кисло-сладком подобии жизни вырастить живого человека. Я говорю об этом с уверенностью, потому что мне доставались и такие роли.

Трудно ли играть положительного героя? Сложнее, чем отрицательного. Прежде всего по соображениям чисто актерским, если







так можно сказать, эгоистическим, потому что положительному герою многое «не положено». Ты, актер, ограничен в выборе красок, в поиске характерности, даже в разнообразии ситуаций — не можешь, скажем, попадать в нелепые положения, быть смешным, непонятливым... Я говорю пока о чисто технологических трудностях, но это тоже немаловажно, потому что за убедительность характера перед зрителем отвечает все-таки актер. Отрицательный персонаж чаще получается яркой, колоритной фигурой. А положительный герой, я уже говорил, выигрывает, когда образ несет серьезную философскую нагрузку, когда со зрителем его сближает общность мыслей, устремлений.

Если же говорить о так называемой актерской кухне, то для меня она первостепенного значения не имеет. Конечно, характерность, сюжетное развитие роли, композиция, ритм — все важно, все необходимо, но в то же время вторично. Пусть виртуозно написана роль, но, если содержание ее не связано с важными темами жизни, она так и останется только ролью, не вызовет ответных чувств.

Чтобы показать, какое значение имеет смысловая нагрузка образа, сошлюсь на один пример. В том же «Председателе» у моего партнера И. Лапикова прекрасная роль, и сам он актер великолепный. С ним было сложно играть, и я понимал, что в отдельных сценах он меня, как говорят актеры, переигрывает. Но в конечном счете, независимо от того, лучше или хуже сыграл я ту или иную сцену, образ Егора Трубникова в целом оказался сильнее, оказался для зрителя (сужу по письмам и зрительским конференциям) дороже и интереснее. И выигрывает он не за счет актерского исполнения, а благодаря содержанию роли.

Он привлек меня сложностью своего характера, характера противоречивого, но цельного. Неистребимая любовь к людям — суть Егора Трубникова. Любовь страстная, неукротимая, может быть, даже безжалостная любовь на всю жизнь. Он воевал, потерял руку на войне, много страдал. Ему поручено немалое дело — поднять обескровленную страшной войной деревню, дать людям хлеб.

Пробовали на эту роль и Евгения Урбанского, который несколько лет спустя на съемках кинофильма «Директор» страшно и нелепо погиб. Урбанский был актером резким, могучим, с настоящим сильным темпераментом и очень выразительной, прямо скульптурной внешностью. Казалось бы, и сомнений быть не могло, что Урбанский более подходит к образу Егора Трубникова, к его темпераменту, напору, к его силе. Но режиссеры Александр Салтыков и Николай Москаленко мне потом пояснили: да, Урбанский подходит, но может сыграть уж очень героически, очень сильно, и исчезнет Егорова мужиковатость, заземленность.

А меня они боялись по другим причинам. Я только что сыграл Бахирева. С их точки зрения, роль получилась скучно-правильной. Все вроде на месте, а изюминки нет, нет неожиданности. А без этого Егора Трубникова не сыграешь.

После колебаний, сомнений они все-таки рискнули остановиться на моей кандидатуре.

Пробы утвердили, и я получил грандиозную, интереснейшую роль. И счастлив был я и озабочен. Как поднять такую глыбину? Как сыграть этого не укладывающегося ни в какие рамки человека? А Егор Трубников уж никак не укладывался в рамки прописной добродетели. Ведь в минуты гнева Трубников способен употребить забористое слово и даже избить собственного брата, если тот поднял руку на колхозное добро. Но работать над этой ролью для меня было истинным наслаждением, ибо каждый актер мечтает привести на экран значительный характер своего современника.

Трубников — человек трудной судьбы. В голодный послевоенный 1947 год он стал председателем колхоза в своей родной деревне Коньково. Собственно говоря, никакого хозяйства и не было. Черные пепелища, покосившиеся избы, несколько заморенных коров, свора одичавших собак. И вот эту разоренную войной, истрадавшую землю надо поднимать. А также необходимо людям не словами, а делом доказать, что они подлинные хозяева земли, что от них зависит не только хорошая завтрашняя жизнь, но и сегодняшняя тоже. Трубников должен был растопить лед равнодушия в сердцах некоторых, разбить непротивленческую формулу: «Я человек маленький, и от меня ничего не зависит».

Каждое время рождает людей, которые своей жизнью олицетворяют его смысл, его проблемы, его дух. И чуткий художник, рассказывая об определенном историческом этапе, показывая его приметы, его сложности, выводит на первый план рожденного этим временем человека. Он — дитя этого времени, этих проблем, этих задач и этих свершений. И принимать его надо, исходя из конкретных исторических условий. Если говорить о Егоре Трубникове, то он написан не только талантливо, но и соотнесен со своим временем. Не надо забывать, что жизнь Егора Трубникова протекает в сложнейший период.

Он приходит в колхоз в 1947 году. Только два года назад кончилась страшная война. Село еле дышит. Мужиков почти не осталось, а кому посчастливилось остаться в живых, тот пошел в город на стройки. Проблема рабочих рук, тягловой силы, корма скоту и тысячи других неразрешимых проблем. А главное — после чудовищного военного напряжения, когда, как рассказывают, люди почти не болели, так были мобилизованы все внутренние силы, — наступила разрядка, наконец-то вздохнули с великим облегчением.

Вздохнули, порадовались счастьем победы и увидели перед собой несметные и страшные раны, которые нанесла война всему народу в целом и их селу в частности. И наступила сложная пора — потеря веры в то, что во второй раз хватит сил на нечеловеческие усилия.

И тогда-то появился такой человек, как Егор Трубников, который, видя, что люди готовы примириться с бедой, начал сжигать себя беспощадно, чтобы растопить холод безразличия и апатии. А гореть больно, он кричит от боли и от неистового желания заставить людей поверить в свои силы, в свои возможности, в свое счастье. А люди инертны и недоверчивы. И тогда этот страстно любящий людей человек, неутомимо работающий для них, начинает биться за них.

Жесток? Да. Груб? Да. Тяжело с ним? Да. Но он не равнодушен к людям. Он обладает свойством сначала думать о других, а потом о себе. И не будет щупать себе пульс, боясь за сердце, пока не заставит людей идти нужной дорогой. Да, он неутомим, непреклонен, но только в одном — в стремлении к достижению цели, которая принесет всем благо.

Конечно, время было тяжелое: надо было преодолевать пудовую военную усталость и опять идти и идти, и другого выхода не было. Вот почему коммунист Егор Трубников не мог быть прекрасодушным и для всех удобным, не мог остаться спокойным, когда речь шла о будущем людей, которых он любил истинной человеческой любовью. И надрывался Егор так, что в глазах плавали кровавые туманы, и не мог быть добрым и снисходительным к тем, кто в это же самое время сел на обочину и безнадежно опустил руки. Да, нелегкое время, бесконечно тяжело, и нет сказочных богатырей, и все надо сделать самим, своими усталыми, натруженными руками.

Передать весь ход поисков образа Егора, все нюансы, весь душевный настрой тех дней, когда жизнь направлена на одну-единственную цель, пожалуй, я в полной мере не могу. Дело в том, что поиск характера, образа так текуч, что иногда работа сдвигается с мертвой точки от чепухового толчка, рассказав о котором, пожалуй, вызовешь у читателя улыбку недоверия.

Ну, скажем, ничего особенного не говорят косолапые ноги. Ну, так ходят люди и эдак ходят. Но в поисках характера Егора Трубникова я уцепился за походку. Почему-то мне показалось, что мой Егор ходит, косолапо ставя ноги. Мне представлялся неуклюже, но цепко шагающий по земле человек. Что-то в этой косолапости было упрямое, крепкое, корявое и несдвигаемое. Конечно, одной походкой, сколь бы она ни была своеобразной, образ не создашь.

Пожалуй, не все зрители и заметили-то эту походочку. Да, наверное, далеко не все. Но это несущественно. Важно, что актер представляет себе своего героя зримо-конкретно. И пусть не все из того, о чем он знает, станет известно зрителю, но зритель будет воспринимать твоего героя так, как хотел бы ты, актер.

Может быть, мой рассказ о косолапости вызовет недоумение, но я и говорю, что не все можно описать, не все можно передать, столь это бывает актерски интимно и непонятно. Весь процесс актерской работы над образом глубоко внутренний и сугубо индивидуальный.

Есть в нем и общеизвестные законы, и навыки, и опытность, но есть и что-то только тебе присущее и ничего другим не говорящее. И пожалуй, без этой единственной, найденной только для этой роли черты, которая объединяет все правильные, но общие рассуждения, оживляет их, делая образы живыми и достоверными, настоящей работы не получается. Не получается того проникновения в изображаемый характер и той достоверности, когда зритель забывает, что это театр или кинозал. И что играет актер. Когда он видит живого, реального и, конечно же, интереснейшего человека, встреча с которым остается в памяти потом на всю жизнь.

Потому-то актеры так беспомощны, когда стараются раскрыть кухню творчества, ибо рассказывают уже содержание рецептов, с помощью которых сварили именно такой «суп». А в работе-то живителен именно сам процесс поисков этих рецептов, то внутреннее чутье, которое подсказывает, сколько чего надо всыпать. Обречен и я на передачу только готовых рецептов, рассказывая о создании образа Егора Трубникова.

Я приведу некоторые выдержки из записей, которые вел во время съемок «Председателя». В этих записках есть попытка фиксировать ход поисков характера Трубникова непосредственно во время съемок, и, может быть, эта сиюминутность записей позволит более точно передать процесс актерской работы, как бы он ни был индивидуален и специфичен.

6 августа 1963 г.

Приступил к работе. Роль Трубникова — секрет за семью замками. Темперамент, необычный взгляд на жизнь, оптимизм, настырность, жизненная воля, неожиданность, нахрап, негибкость характера — все надо искать. Все для меня задачи.

11 августа

Снимают общие планы. Образ Егора туманный, зыбкий. Вроде и чувствуется и тут же уплывает.

Сейчас ищем внешний вид. Волосы выгравляем до седины. А получится ли седина, черт ее знает. Мешает свое лицо. Это не Трубников. Сегодня на базаре вроде нашел «Трубникова», но глаза потухшие. Кстати, ища в толпе глаза Трубникова, я столкнулся с тем, что почти нет глаз острых, цепких, вьедливых. Трубников народен в самом прекрасном смысле этого слова. Одежда, лицо и манеры нужны такие, чтобы совершенно не чувствовалось актера.

13 августа

Сегодня мой первый съемочный день. Меня давит роль. Все кажется, что ее надо играть особенно. Образ выписан Нагибиным великолепно. Это причудливый характер. Значит, надо играть характерно. Начинаю играть характерность, идет игра в самом дурном смысле. Сняли две сцены. Иногда вроде цепляюсь за ощущение образа, а потом опять туман. Конечно, это должен быть образ со вторым планом, чтобы читалось больше и шире, чем говорится в тексте.

17 августа

Разговаривал с режиссером о роли. Салтыков, как мне кажется, одинаково со мной воспринимает содержание роли, ее идею, мысль, но ведь это надо воплотить. Как говорит, живет, дышит Егор, я до сих пор не знаю. Начинаю играть «по правде» — скучно. Надо искать форму этому содержанию. Как передать глубокое содержание, которое заложено в сценарии? Передать в интересных, неожиданных, оригинальных, новых красках? Трубников — это сама свобода. Ему наплевать на то, как о нем думают, говорят. Почти на грани нахальства надо играть эту роль. А где его взять, когда сплошные сомнения, сомнения, сомнения...

Это не Бахирев, тут нужны другие краски, другой темперамент. Эту роль надо играть смело, неожиданно. Трубникова можно сыграть прямо. Это будет верно, но неинтересно. А надо сыграть интересно. Но как это сделать?

22 августа

Смотрел сегодня первый материал — это еще Ульянов, а не Трубников. Даже в походке не Егор. А Егор яростный, экспансивный человек. Вроде я даже где-то начинаю ощущать его, мерещится он мне понемногу. Назавтра опять надо сниматься. Нашел фото Орловского Глаза у него маленькие, цепкие, недобрые. Глаза человека, знающего себе цену.

Герой Советского Союза и Герой Социалистического Труда Кирилл Прокофьевич Орловский, председатель белорусского колхоза «Рассвет», послуживший прообразом Егора Трубникова для Нагибина. *(Примеч. ред.)*

27 августа

Где-то нужно, чтобы Егор показал кукиш, где-то свистнул озорно, по-разбойничьи, где-то кого-то передразнил. Предельная свобода в движениях, мимике, интонациях. И еще раз серьез и ирония. Серьез и вдруг неожиданная выходка.

Соткан из противоречий, но это, так сказать, форма роли, а надо внимательным образом продумать всю сущность, всю философию образа.

29 августа

Сегодня подумал, что ведь надо сыграть большого, крупного человека, вроде маршала Жукова. Будет ли такой сильный, большой человек кричать, хватать за грудки, как это у нас сделано, как я сыграл некоторые куски? Правда, Егор — совершенно особенный характер, своеобразный, но через это своеобразие он должен выглядеть человечеством, как Жуков, Дикий, Довженко. Не слишком ли я увлекаюсь характером Егора?

7 сентября

Сняли сцену с ружьем и Нюркой Озеровой. Надо думать о двух направлениях — яркая, трубниковская, народная, ядерная форма и глубокое содержание. Это трагическая роль. Трагедия «удивительного человечины» Егора Трубникова.

Сняли, в общем-то, уже много, а пока особенных яркостей нет. Такая роль встречается, может быть, один раз в жизни. И эта ответственность связывает.

11 сентября

Я устаю и скатываюсь на свои привычные рельсы, а Егор не устает и не уступает. Он упругий, натянутая пружина.

18 сентября

Смотрели первую большую партию материала. Впечатление разное. Что-то есть уже и от Трубникова. Но далеко еще до Егора. Ясно одно: надо играть гораздо смелее и неожиданнее. Неожиданность — одна из главнейших черт Егора Трубникова. Неизвестно, что он выкинет сейчас.

После просмотра мне сказали, что еще очень часто я играю, так сказать, героя вообще. А Егора невозможно играть вообще, приблизительно. Он цепко, неотрывно впивается в задачу, стоящую перед ним, и настойчиво, настырно, напористо выполняет эту задачу, а отсюда точность и непрерывная целеустремленность. Но не бояться искать точных характерных черт. Это для меня необходимейшее!

Лейтмотив Егоровой жизни — добиться поставленной цели во что бы то ни стало, но средства для достижения этой задачи самые разнообразные, самые неожиданные, самые яркие и самые ошеломляющие. Неожиданные.

27 сентября

Сегодня состоялся разговор с Салтыковым. Мне кажется, он начал бояться нашего решения образа. Его пугает резкость, настырность Егора. Он считает, что надо больше играть драму, все время чувствовать груз жизни. А по-моему, это в корне неверно. Именно в силе характера — Егор. Несмотря на все тяготы, удары жизни, Егор не сдается и не теряет веры и силы. Только отдельные мгновения, когда в горле ком стоит. Но, стиснув зубы, вновь набирает сил для борьбы.

Надо отметить точно в сценарии места, где у Егора волосы дыбом поднимаются от всего, что творится. Но нельзя, категорически нельзя, чтобы Егор всю вторую серию ходил как в воду опущенный. Тогда это будет не Трубников. Это кремень и в то же время, как змея, гибкий человек. Только где-то все время внутри плетет боль и мука.

13 октября

Сегодня приехали в Ригу снимать в павильоне. Натурный материал смотрело руководство объединения — И. А. Пырьев, С. Юткевич, Ю. Нагибин. Материал очень хвалили. Говорили обо мне, что я на верной дороге в овладении образом, что хорошо найден облик, костюм. Приятно, но ощущение странное. Дело в том, что за несколько дней до этого я с Салтыковым смотрел материал, и мне казалось, что это скучно, неинтересно, невыразительно. Но смотрели актеры группы, и Мордюкова наговорила мне таких горячих слов, что даже немного страшновато.

Сейчас наступает очень серьезный период работы — павильоны. По существу, это основа и сердцевина будущей картины.

21 октября

Начали снимать первую сцену — приход Егора к Семену. Каждый раз начинаешь все сначала, как будто в первый день съемки: сомнения, неуверенность, а главное, и это самое страшное, поверхностное решение кусков. Как-то влопыхах решаем сцены. Сегодня в «Огоньке» много фотографий Орловского. Судя по фотографиям, у Орловского, а значит, и у моего Егора, есть что-то от ленинского внимания к партнеру. Какая-то ввинчиваемость в собеседника. Это надо искать в Егоре. Иногда у него должны быть

внимательнейшие глаза и ни в коем случае глаза вообще. Глаза Егора многоречивы. Сцену, которую мы сегодня снимали, надо решать точнее.

24 октября

Сегодня снимали сцену возвращения Егора с собрания. Салтыков придумал начало интересно — Семен сидит и играет на балалайке, а ребяташки Семеновы пляшут. Егор, и желая наладить во что бы то ни стало добрые отношения с братом и из-за озорства, бросается вместе с ребяташками плясать. Интересно, но надо это наполнить содержанием, чтобы не получился вставной номер.

Меня начинает пугать то обстоятельство, что в поисках характерности, яркости иногда теряется направленность Егора. Он одержимый, въедливый и очень хитрый, у него тысячи уловок, приемов, способов уломать, заставить человека делать то, что нужно. И вот эту целенаправленность Егора нельзя ни в коем случае терять за формой. Форма яркая, необычная, а содержание точнейшее. За любым фортелем мы должны видеть то, ради чего это делает Егор. Каждая сцена должна нести в себе точный прицел. Не промахнулись ли мы в первой сцене? Что-то она получилась легковесной.

Одержимость, воля, гибкость, мудрость — все брошено Егором для выполнения дела своей жизни — дела жизни!!!

30 октября

Четыре дня был в Москве — играл спектакли. Сегодня приехал в Ригу и смотрел отснятый материал. Материал добротный, крепкий. Крупные планы сняты хорошо. Первый павильонный материал не уступает натурному. Но огорчительно то, что я играю в этих сценах хуже, чем в некоторых натуральных, играю смазанно, несочно, тускло. Все мои недочеты видны в этих сценах. Вся моя манера играть «под себя», сдержанно и скучно, этому образу не годится категорически. Многие недоиграно и многое играет без мостков, без переходов.

Лапиков кладет меня на обе лопатки. Он играет широко, сочно, необычно. У меня на первой натуре были куски, приближающиеся к нужному звучанию. Я понимаю, что нужно все делать потрубниковски, а не по-ульяновски, но фантазия работает туго. Не поспеваю я за съемками!

5 ноября

Сегодня снимали сцену с Валежиным. Сняли первую часть. А после съемки смотрели материал — сцену с Семеном, когда он выгоняет Егора из дома. Впечатление очень плохое. Снято все мелко,

серо и невыразительно. Надо добиваться, чтобы пересняли, иначе тема — вражда братьев — пропадет в картине.

И вообще, просмотрев сегодняшний материал и поговорив с Лапиковым, я еще раз убедился, что надо бояться поверхностности и приблизительности игры и решения сцен. Я не доигрываю до глубины Егора или из-за того, что экспромтность работы не позволяет до конца понять задачу и цель каждого отснятого куска, или из-за страха перед Егором.

Захватывает дух, когда хоть немного копнешь Егора,— какая это многоцветная глыбища. Он может упасть в трясушке, он может прикинуться дурачком, он может проглотить обиду, если это нужно делу, но он может и задушить человека, если это мешает делу. Все краски, все многообразие человеческих проявлений не чужды Егору. Он бывает и зажат жизнью в угол, и кажется, что ему конец, но нет, поднимается и с новой силой бросается на борьбу. Борьбу отчаянную, непрекращающуюся. Но мы часто снимаем, не раздумывая, какую тему поднимает каждая сцена, ради чего она? Вот «ради чего» мало в нашей работе.

А ведь этой ролью, этой картиной можно копнуть такие пласты, что дух захватить должно. А мы, по-моему, не пашем, а ковыряем.

13 ноября

Уже месяц, как мы работаем в Риге. Сегодня снимали сцену возвращения от Патрушева. И опять, по-моему, недотянуто. Хотя эту сцену мы с Куриловым¹ тщательно разобрали, но ведь еще надо и сыграть, а вот сыграть-то мне не удалось. Курилов много говорил о роли Егора. Очень хорошо заметил, что не годятся Егору глаза, устремленные вдаль: он импульсивный, непосредственный, наивный человек. Может обругать, накричать на человека, а потом жалеть его. Но в момент захлеста темпераментом он не владеет собой. У него ни единой секунды нет пустого глаза. Глаз все время напористый, ищущий выхода из положения. Это не герой, не резонер, а живой, непосредственный человек. Отсюда и движения и мизансцены целеустремленные. Что-то детское должно быть в Егоре.

Это не противоречит Моим представлениям о роли. Где-то нужно найти кусок, когда Егор бьется головой о стенку в самом буквальном смысле. Такая у него отдача, такая у него затрата. Предельная отдача делу, предельная целеустремленность во всем: в глазах, в движении, в походке и, главное, в задаче, которую он выполняет.

И в этой озаренности и напористости, отдаче он хитрит и плачет, умоляет и обманывает, и все что угодно. Но тоже азартно. Ни йоты сухого рационализма в Егоре. Он всегда стремится преодолеть преграду и кидается на это остервенело. Остервенелый человек Егор Трубников.

15 ноября

Снимали сложнейшую сцену — Надежда Петровна разувает и укладывает спать Егора. Финал сцены не найден и не сыгран.

Сегодня же смотрели вторую или третью партию материала. В этом материале две сцены очень приличные (сцена с Доней и сцена с двойняшками). Удались они потому, что сыграны характерным путем и смело. В них есть юмор.

Но есть сцены очень неудачные, сняты и сыграны лобово. Опять — вообще нахмуренные брови, опять — грустно-занудливый взгляд.

17 ноября

Снимаем сцену с Трусовым — когда Егор уговаривает его остаться в колхозе. Отдавал я съемкам всего себя так, что пот градом катился. Но верно ли? Может быть, не стоило так на стариков кричать, так бить посуду? Черт его знает! Голова гудит от сомнений и колебаний. Конечно, Егор — горячий человек. Но ведь они старые люди. И не много ли вообще грубости и у Егора и в картине? Не будет ли это давить?

Нужна мера. С другой стороны, уж так мы боимся всего человеческого в положительных людях, так стараемся оскопить и вычистить, что становятся они не людьми, а схемами. Егор, Егор, как мне с тобой совладать? Как тебя заставить жить по моему хотению? Как тебя сделать самим собой? А проколов много в материале...

21 ноября

Снимали сцену с Борисом — «дай голодному вместо хлеба букет цветов» и т. д.

Вероятно, надо снимать подобные куски глубже, отказываясь как бы от характерности. Искать егоровское раздумье, философию. Нельзя переорать роль, передергаться. Каждый день снимать и снимать, и все с ходу импровизируя. Высыхаешь, устаешь и в конце концов машешь на все.

Лоб, лоб, лоб — и вся система нашей работы. Как много возможностей упускаем, многих граней не касаемся, обедняем образ. Не хватает таланта все сделать. От сих до сих работаем. Нужна точнейшая, логическая, прямо ювелирная линия поведения, чтобы каждый поступок, каждое слово, каждый жест вытекал один

из другого. Чтобы эта логика окутывала зрителя и не выпускала. И великолепное исполнение этой линии. Вот два кита, на чем должен держаться Егор, да и вообще любая роль, а ни того, ни другого не хватает.

В роли много драматичного и даже трагичного, необходимо искать юмор и странность Егора. А вообще из материала образ еще не вырисовывается. Так, что-то блеснет и опять тонет в серости и обычности. Скажем, сцена с Кочетковым снята неправильно — грубо, примитивно и, главное, однообразно. Однообразие Егора — смерть образа. И еще я понял из материала, что нельзя ни единого слова произносить без точного определения смысла сцены.

Каждый день я еду на съемку с чувством страха: как играть, как наиболее интересно сыграть по-трубниковски? Понимаешь свои ошибки только при просмотре материала. Но ведь все переснять никак невозможно. Много, много мы недобираем в этой роли. Обидно...

23 ноября

Меня охватывает отчаяние. Я недоотягиваю роль, а что делать — не знаю. Это же крупный, большой человек. С большим сердцем, с большими чувствами, с большим размахом. Талантливый! А у меня получается простой, заурядный человек. Приниженный, заземленный, скучный реализм, правдивость, которая уже надоела. Нужны обобщения, нужна страсть, нужен темперамент, нужна философия. А идет только правдочка...

30 ноября

Снимали сцену с Борисом, когда Егор уговаривает Бориса нарисовать будущий колхоз. Смотрели сегодня еще одну партию материала.

Сцены подобрались мягкие, тихие, и ощущение такое, что чего-то здесь не хватает после бурных, темпераментных сцен. Конечно, такие сцены необходимы в роли, но и в них должен звучать его темперамент. Вообще надо думать о том, что не может Егор все время находиться в состоянии борьбы. Где-то нужно, чтобы Егор колебался, не знал, что делать, испугался, наконец, растерялся. Иначе получится просто нож или топор.

2 декабря

Снимали сцену с Надеждой Петровной — «ушла». Не знаю, как играть — чего-то пыжился. Каждый день — тупик: что играть и как играть? В каких-то кусках возьмешь настоящего Егора, а потом снова и снова он ускользает от меня.

9 декабря

Снимали сцену после свадьбы. Что-то мне опять не хватает средств для выражения сути сцены. Съёмки в Риге закончили. В Москве продолжим съёмки павильонов.

Вчера имел разговор с оператором. Он говорит, что нужно более выделить у Егора, где он прям, умен, а иначе может получиться «бесноватый большевик». Такое впечатление, что хотят видеть героя в обычном, штампованном представлении.

В одном он прав — в Егоре должны переплетаться в сложный узор ум и хитрость, прямота и изворотливость, грубость и теплота. Надо думать о герое, а не только о человеке.

23 декабря

Начали снимать в Москве комплекс — «Новое правление». Сегодня снимали часть сцены — увозят хлеб. Юрий Нагибин сказал, что во второй серии Егор больше получается страдальцем, а не борцом, каким должен быть. Он уже почти не занимается колхозом, а больше своими переживаниями — сын, Калоев и т. д.

Значит, не теряя той трагедии, которую переживает Егор во второй серии, необходимо усилить черты несгибаемого в конечном счете Егора Трубникова, большевика, который всем своим делом доказывает свою партийность. Всей своей неистойвой жизнью. И если к этой черте Егора прибавить то земное, русское, истинно народное, чем отличается Егор, то, конечно, образ мог быть гораздо лучше. А так можно засушить этот колючий, терпкий, яркий и крепкий цветик. Убирать колючки у Егора — это все равно что превращать Егора в человека с галстуком-бабочкой. Надо искать (и это главное!) действия Егора. Он человек действия. Думает ли он, переживает, страдает — он всегда ищет выхода, а не просто (как я) переживает или страдает. Он ищет выхода из создавшегося положения даже в безвыходные моменты.

27 декабря

Сегодня смотрел материал павильонов, снимавшихся в Риге. Впечатление удручающее. Ничего от образа, каким я его себе представлял, нет. Если в натурном материале и были какие-то проблески характера, то в павильонном я не нашел. В отдельных кусках что-то и было, а когда сложилось — все исчезло. А тут еще в монтаже некоторые, на мой взгляд, приличные вещи выпали. Правда, монтаж еще самый первый, но впечатление от материала очень плохое.

Глаза тусклые, невыразительные, все время с грустью. А тут еще путаница в сценарии. Недобираю я роль Егора Трубникова по его существу. Я просто Ульянов с белой головой.

7 января 1964 г.

Сегодня снимали собрание. Мои крупные планы. Я нашел тон роли — резкий, твердый, жесткий. Когда предложили искать мягкие, задушевные краски, я не сразу и не во всем смог их найти.

А Егор рвет сердце свое от любви к людям. И необходимо в роль ввести Мягкость и глубокую сердечность. Это хорошо будет оттенять и жестокость и его непримиримость. Разнообразие, разнообразие надо искать... Сложный, цельный и неожиданный человек.

17 января

Сегодня смотрел материал Пырьев. Мне передали его замечание, что многовато я кричу. Вероятно, он имел в виду сцены со стариками и сцену с Валежиным. Может быть, он и прав, а может быть, эти крики разойдутся по двум сериям и не будут вызывать неприятия.

Обязательно надо искать сцены, где Егор находится на грани бешенства, но удерживает себя. Хорошо бы создать кусок, где от него ждут рева, а он сдерживается и начинает говорить тихим и нежным голосом. Очень нужно найти такой контрастный кусок.

8 февраля

Переснимали сцены в доме Надежды Петровны. Как всякие пересъемки, это всегда хуже. И мне кажется, что я опять потерял образ Егора. А впереди остался только клуб (это, конечно, отличная сцена) и натура. Надо в оставшихся метрах искать и найти юмор, терпкость, трюки, а то роль, я чувствую, падает. Там есть места, где можно найти то театрально-живописное, что необходимо образу Егора.

19 марта

Совсем заиграл роль. Ничего не могу придумать нового. Если в картине не будет юмора, то картина пропала. Невозможно выдержат три часа на экране одну муку и трагедию. Необходим, как воздух, юмор, который будет прославлять этот горький пирог. При том юмор, возникающий из недр этой жизни, из характера Егора Трубникова.

26 апреля

Начали снимать весенне-летнюю натуру в Можайске. Сегодня снимали одну из лучших сцен сценария — коровник. Достоинства и недостатки материала уже сейчас видны очень ясно. Где-то идет игра в образ: лучше, хуже, но игра. Нет проникновения в жизнь Егора как типа. Не хорошо сыгранная роль Егора Трубникова, а тип, родившийся в картине, — Егор Трубников. Вот до типа мне еще

далеко. От яркого, частного, глубоко индивидуального к общему, типичному, временно верному. Все ясно теоретически. Осталось сделать это на экране. Есть еще возможность что-то прибавить к сыгранному.

2 июня

Как только я долго не вижу материала, я начинаю путаться и сомневаться. Снимать осталось (при хорошей погоде) месяца на два. Я все время тороплюсь. А зачем? В прошлом году я всегда радовался, когда срывалась съемка: «Вот и хорошо, завтра я еще что-нибудь придумаю». Или это усталость? Сегодня закончили (в основном) коровник — один из главнейших кусков картины. Надо собрать все силы на финал.

19 июня

Начали снимать одну из лучших сцен в сценарии — сцену драки с братом.

Сегодня сняли начало и развели всю драку. Хочется сделать драку очень жестокой и смертельной. Не на жизнь, а на смерть. И в этой драке выливается все накопленное.

4 июля

Сегодня переснимали сцену в замочной мастерской. Плохая сцена. Смотрели материал (драка, похороны и встреча с Маркушевым).

Салтыков говорит, что хорошо. Посмотреть бы самому. Но сейчас уже никакого значения это не имеет. Все сыграно. Плохо ли, хорошо ли, но основное и главное в роли сыграно, и уже ничего не изменишь. Оставшиеся метры могут что-то еще добавить, и все.

29 июля

Сегодня фактически последний съемочный день в этой картине. Почти год (без 8 дней) мы снимали. За этот год бывало всякое, но в основном материал хороший. Это, во-первых, потому, что сценарий отличный, а во-вторых, несмотря ни на что, мы работаем хоть и без подготовки, но очень интенсивно. Вот сейчас наступает ответственный момент — монтаж. Сделать картину не только правдивой по существу (это уже есть в материале), но и энергичной, действенной по форме. Тут уж мы, актеры, полностью в руках режиссера, его ножниц, его вкуса.

6 августа

Озвучивание заканчиваем. Каждый день по шесть-семь часов у пульта. Но когда я озвучил весь материал, понял, что чуда не произошло. Я не поднялся выше крепкого среднего уровня.

Все на месте, все крепко, но открытия характера не произошло. Я Егора, наверное, не сыграл до самого дна.

В нашем деле никто и никогда не предугадает, чем кончится любая работа — успехом или провалом. Конечно, есть настолько дурные пьесы или сценарии, что ясно с первой читки — это провал и ничто не спасет, ибо все — вранье.

Я здесь говорю о таком произведении, где заключена мысль, страсть и размышления. Вот когда работаешь в такой пьесе, то, прилагая все свои силы к более интересной и точной передаче сущности произведения, ты никогда не уверен в успешном результате. Может быть, поэтому актеры перед премьерой так суеверны. Поэтому мои записи о работе над фильмом «Председатель» так однообразны. Меня весь год тревожила одна и та же мысль — как сыграть Егора, как к нему найти ключи?

Много всяких добрых и душевных слов слышали мы на многочисленных встречах со зрителем по поводу картины «Председатель». Кстати, долго искали название картины, пока не остановились на этом сухом, но емком слове — председатель. На одной из встреч молодая женщина сказала удивительные слова: «Я москвичка, горожанка. Я не знаю проблем и сложностей деревни. Но теперь я по-другому буду утром покупать хлеб». Я считаю, что это самая высокая оценка нашего труда, наших поисков, нашего желания рассказать правду о селе.

Были и противоположные точки зрения на картину. Раздавались и в печати и в устных выступлениях голоса, которые не принимали жестокости картины. Высказывались обвинения в адрес ее создателей по поводу того, что однобоко и тенденциозно показана борьба с военной разрухой и ее последствиями, что методы руководства, которыми пользуется Егор Трубников, неприемлемы и неверны, что слишком уж круг с людьми и жесток Егор Трубников. И много другого говорили о картине.

Я получил немало писем, где Трубникова называли деспотом, диктатором. Писали, что человек он трудный, что жизнь около него была бы невыносимой, потому что он угнетает окружающих. Но именно образ Трубникова заставляет писать письма, где люди высказываются откровенно по поводу жизненных явлений, волнующих их. И мне кажется, что это происходит в силу того, что образ его правдоподобен. В существование Егора Трубникова верят, а оттого и спорят.

Да, Трубников жесток, и жить рядом с таким человеком трудно. Он мятежный человек. Он не способен благодушествовать. Его обычное состояние — борьба. Он четко определил для себя место

в жизни — в гуще сражений. Он живет напряженно, живет каждым нервом и заставляет окружающих жить так же. Жить, а не существовать.

Не идеален Егор Трубников? Конечно, нет. Но мне кажется, именно в его неуживчивости, может быть, даже в минусах его характера и кроется то, что заставляет в конечном итоге поверить в правду, которую он утверждает. Поверить в добро, в справедливость. Ибо во имя справедливости так нелегко живет Трубников.

Он не произносит красиво-правильных фраз о надобности жить праведно и творить добро, он активно борется со злом, в каких бы обличьях оно ни являлось. Егор Трубников воюет, мучается, ошибается, как и все живущие на земле люди.

Когда нам рассказывают о прекрасных людях, во всех случаях жизни поступающих правильно, мы, может быть, особенно в пору юности, восхищаемся ими, но «делать с них жизнь» трудно. Мы просто не сможем этого. Потому что жизнь есть сложный процесс познания добра и зла.

Мы живем в реальном мире. Жизнь со всеми ее противоречиями окружает нас ежедневно. Я равно протестую как против «заземления» жизни, так и против ее лакировки. Показать всю сложность жизни, рассказать человеку правду о правде, помочь разобраться в оценке тех или иных явлений — цель творчества художника.

Весь смысл работы нашей заключается в том, чтобы задеть за живое душу, сердце зрителя, заставить его волноваться, задуматься, удивляться. И это ложь убогая, когда говорят о том, что художник выявляет в творчестве только себя, свое мироощущение, миропонимание, и ему не важно, понимают его или нет зрители, живут вместе с ним его думами и проблемами или, безучастные, холодно, вежливо сидят по ту сторону рампы. Не может, я считаю, художник жить без отклика на голос своего сердца.

И ничего-то горше нет, чем когда твои кажущиеся тебе важными и страстными слова не затрагивают зрителя, когда крик твой прозвучал одиноко и безответно. Но зато какое же несказанное счастье, когда ты видишь влажные глаза, слышишь взволнованные, искренние слова. И дело не в том, что приятно, когда тебя хвалят, а дело в радости, что ты услышан, ты понят, нужен этим людям, и они твои союзники в вопросе, который ты поднял в этом спектакле или картине.

Я бесконечно благодарен Юрию Нагибину за то огромное актерское счастье, которое принес мне его Егор Трубников. И, может быть, не удался бы писателю такой сильный, могучий герой, если бы не заговорил он о самом главном, о самом наболевшем — о хлебе для народа.

Удивительно написана эта роль. Она, сломав привычную схему, предложила новый, неожиданный и острый путь в решении положительного героя. Развития этот путь, к сожалению, не получил. Лишь Ниточкин — Н. Плотников («Твой современник»), хотя этот герой и иного плана, непримиримостью, неумемностью своей продолжает в кинематографе линию, я бы сказал, ясно осознанной гражданской ответственности за то, что происходит вокруг.

Я помню встречи, разговоры со зрителями после фильма «Председатель». Это были разговоры не столько даже о картине, сколько о жизни, о ее смысле, проблемах.

От героя пахнет потом, землей, а не ароматами дешевой парфюмерии, который часто распространяют эдакие благополучные «положительные» персонажи. А на обывательский взгляд — Егор Трубников был удивительно неблагополучен. Да и нравом крут. Он может нажать кучу неприятностей, пойти наперекор начальству, если дело касается интересов колхоза, интересов народа. И в каждом решении он всегда коммунист, солдат партии.

Мне порой задают вопрос: не хочу ли я вновь встретиться с героем, подобным Егору Трубникову?

Не знаю, может быть, я и ошибаюсь, но мне кажется, что зрителю нужен сейчас иной герой, иной характер. Время, трудное, послевоенное, диктовало поведение Трубникова. Он порой вынужден был заставлять людей верить в счастье, у него не было возможности убеждать. Бессребреник, человек, бесконечно преданный партии, он вызывает любовь и симпатии, но его методы работы с людьми, его взаимоотношения с людьми — это дань тому трудному времени. Годы спустя, когда жизнь выдвинула иные требования, проблемы, решать их начали другие люди, с другими характерами, более приспособленными к этим временам. И это естественно.

Дорог мне бесконечно Егор Трубников именно своей нерасчетливостью душевной, неравнодушием сердечным. Ему до всего есть дело, и он люто ненавидит самую удобную и самую подлую философию «моя хата с краю — я ничего не знаю». И чем больше «мудрецов» сидит по своим хатам, тем необходимее «безумцы», выходящие из этих самых хат навстречу любому испытанию. Вот Егор-то Трубников и выходит первым. И нужны Егоры Трубниковы, очень нужны, так как на них и держится жизнь. Они делают жизнь, а не пользуются ею, как мыши сыром, исподтишка и только в темноте.

Когда я пишу эти строки, прошло уже более двадцати лет с того дня, как на экраны страны вышла картина. Не так давно я посмотрел ее после большого перерыва. Многие сюжетные линии устарели. По-иному решается большинство проблем в колхозах и совхозах.

282 И это естественно, что горячая, по следам жизни идущая твор-

ческая работа в будущем во многом устареет, но не устареет человеческий, художественный и гражданский призыв картины.

Мне кажется, что в свое время успех таких фильмов, как «Битва в пути» или «Председатель», в создании которых мне довелось участвовать, как раз объяснялся тем, что они отвечали на некоторые важные вопросы нашего общественного развития. Галина Николаева смело подняла разговор о показухе формальном выполнении планов и связанных с этим нравственных проблемах. Так же и сценарист Юрий Нагибин затронул такие вопросы, показал такие факты и явления, которых наши кинематографисты до той поры почти не касались.

Беда многих фильмов и спектаклей в том, что они плетутся по следам жизни в качестве унылых учетчиков. А искусство — первооткрыватель. Оно как бы открывает «земли», реально существующие, но еще малоизвестные. И в этом состоит его ценность.

Нам не хватает произведений, где билась бы большая философская мысль, не хватает фильмов и пьес, заставляющих задуматься. А между тем лучшие киноленты и спектакли прошлых лет и те, что имели успех и в недавнем прошлом, свидетельствуют о том, что, только смело проникая в сложные процессы действительности, выявляя ее конфликты, умея в этом художественном анализе занять ясную и четкую позицию партийного художника, можно сделать произведение могучей силой общественного прогресса.

«Братья Карамазовы»

Особенно сложно и трудно начинать новую роль после работы, которая взяла всего тебя, все твои силы, которая больше года обжигала и заставляла жить с предельным напряжением. Такое опустошенное состояние у меня было после окончания съемок «Председателя».

Ну разве можно найти другую такую роль, думал я, когда мне предлагали сниматься в следующих картинах, и отказывался. Но я мог отказываться от предложений киногорупп, однако не мог отказаться от работ в театре, какими бы они мне ни казались неинтересными, потому что существует обыкновенная трудовая дисциплина. Хотя и в театре иной раз актер вынужден отказаться, если роль ему кажется опасной или не его ролью.

В последующие три года у меня в театре были удачные работы и менее удачные, но не было такой, которая захлестнула бы меня с головой, завертела бы в своем неудержимом потоке, не давая возможности вздохнуть, которая бы опять потребовала от меня предельной отдачи, опьяняющей влюбленности. Я работал в театре и ждал.

По существу, всякое ожидание роли, с которой связываешь свои мечты, свои раздумья, свое мироощущение, все свои самые смелые фантазии, роли, которая видится такой всеобъемлющей, такой непостижимо интересной, есть одно неутолимое мечтание, ни на чем не основанное. Могут пригласить или не пригласить, а пригласив, могут утвердить или не утвердить на роль. Поэтому, когда актер говорит о роли, которую хотелось бы ему сыграть, он, по существу, говорит о желанном чуде, а не о реальном плане.

Вот, надо полагать, и я дождался в тот раз своего чуда. Как-то в перерыве заседания Комитета по Ленинским премиям (я тогда был членом этого комитета), зная, что Иван Александрович Пырьев собирается ставить «Братьев Карамазовых», я подошел к нему и, абсолютно ни на что не надеясь, попросил попробовать меня на какую-нибудь роль. Пожалуй, это была первая моя просьба о роли. И просьба-то нерешительная и безнадежная, высказанная только для того, чтобы потом себя не корить, что не осмелился спросить. Иван Александрович, криво улыбаясь, сказал мне, что, пожалуй, кроме Дмитрия Карамазова, он не видит персонажа, на которого можно было бы меня пробовать. Я почувствовал холодок, прозвучавший в ответе Пырьева.

Но пути актерские неисповедимы. Вероятно, моя вялая просьба в какой-то миг раздумий о фильме вспомнилась Пырьеву и не показалась такой уж нелепой. Тем более что Иван Александрович знал меня по работе над «Председателем» как руководитель объединения, в котором снималась эта картина. Все это мои предположения, не более.

Однажды я шел по двору «Мосфильма» и на мгновение почувствовал, как кто-то смотрит мне в спину. Обернувшись, я увидел, что из машины меня как-то подозрительно пристально разглядывает Пырьев. Увидя, что я заметил его взгляд, он улыбнулся, хлопнул дверцей, и машина уехала. Вскоре после этого мне позвонили из киногруппы «Братья Карамазовы» и попросили приехать.

Иван Александрович встретил меня любезно, даже подчеркнуто любезно и спросил меня, как я посмотрю на его предложение пропетировать несколько сцен Митеньки. Я, ощущая, как забегали мурашки по спине, согласился. И начались репетиции, которые, вероятно, нужны были Ивану Александровичу для того, чтобы понять, стоит ли со мною связываться. Он все повторял, что это должен быть актерский фильм: «Я без актеров не смогу сделать картину».

Какие, наверное, мучительные сомнения испытывал он, прежде чем решиться на того или иного актера. И действительно, ошибка могла быть роковой. Если актеры не справятся с гигантскими задачами, которые перед ними ставил этот потрясающий роман

Ф. М. Достоевского, то картины не получится. Пырьев был уверен только в выборе Кирилла Лаврова на роль Ивана да М. И. Прудкина на роль Федора Карамазова. Он сразу их увидел и не сомневался в правильности своего решения до конца. Может быть, имело значение то обстоятельство, что Марк Исаакович уже сыграл роль Федора Карамазова в спектакле Художественного театра. И сыграл блестяще. Но ведь это театральная работа. А я знаю, что режиссеры не очень охотно берут в картину актеров с уже сыгранной ролью. Вероятно, боятся повтора, отсутствия свежести в восприятии материала. Но тут Пырьев просто не мыслил себе будущего фильма без участия Прудкина. Я не видел Марка Исааковича в этой роли на сцене, но на съемках я понял, почему Пырьев был так настойчив, приглашая Прудкина. А настойчивым ему надо было быть: Марк Исаакович сперва наотрез отказался. Почему? Здесь случай по-своему уникальный. Один из выдающихся актеров старшего поколения МХАТ, ученик К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, ни разу не снимался в кино. Ни одного раза. Почему молодая муза кино была так капризна и не обращала внимания на одного из лучших актеров МХАТ? Ну кто поймет и разгадает женскую душу, да еще если речь идет о музе кино?

Итак, многие годы она упрямо и упорно не смотрела в сторону Марка Исааковича и вдруг поняла, как она была не права. Но тут Прудкин так же упрямо отказался сниматься. Почему? Не поверил? Испугался необычных для него условий съемок? Не захотел менять привычную, нормальную атмосферу родного театра на странный для стороннего человека мир кино? Мир, похожий одновременно и на фабрику, и на театр без зрителей, и на шаманство; мир, где режиссер танцует какой-то странный танец перед актером, убеждая его (а главным образом себя), что это единственно правильный ход в решении сцены или роли; мир, в котором все спешат, все подгоняют друг друга, но в котором в то же время никогда нельзя опоздать, потому что все делается на удивление медленно; мир, похожий на маскарад, где есть и ряженые и их обслуживающие и где все залито беспощадным ослепляющим светом. Мир странный, притягивающий к себе, обещающий и очень часто обманывающий, пугающий и манящий. Мир, где нужно иметь ослиное терпение, чувствительность газели, непробиваемую шкуру бегемота. Испугался ли Прудкин, был ли обижен, просто не захотел, но он отказался.

Однако не таков был Иван Александрович Пырьев, чтобы отступить. Когда было необходимо, этот несдержанный, резкий человек умел быть удивительно терпеливым, предупредительным, мягким. Впрочем, как я уже упоминал, Иван Александрович актеров вообще ценил, любил и умел им создавать условия для работы,

но именно для работы, а не для безделья. В данном же случае он соглашался на любые сроки, готов был ждать сколько угодно. И Прудкин рискнул. Осторожно, оглядываясь, готовый в любой момент уйти обратно в привычный, милый, уютный мхатовский мир, многого еще не понимая, недоверчиво слушая и пугаясь света, толкотни людей, кажущихся совершенно ненужными в студии, Марк Исаакович приступил к съемкам. Пырьев, знаток актерской души, был осторожен, непривычно спокоен и старомодно предупредителен. Шла изящная, умная игра, смысл которой заключался в следующем: необходимо было убедить Марка Исааковича в том, что, дескать, киносъемка — совсем нетрудное и вполне возможное дело. И Пырьев добился своего: Прудкин постепенно освоился в непривычной для него обстановке и, оглядевшись, увидел, что черт не так уж и страшен, жить в кино можно, а главное, можно играть, несмотря на обилие мешающих актеру предметов, лиц и условий.

Приглашение Прудкина на роль Федора Павловича Карамазова было большим выигрышем и удачей Пырьева. Игра действительно стоила свеч. Как большой и опытный мастер сцены, Марк Исаакович скоро освоился с условиями съемок, почувствовал себя свободно, раскованно, и на наших глазах вместо интеллигентного, доброго и воспитанного в духе старого легендарного МХАТа человека на площадку выползал какой-то скользко-извивающийся гад — сладострастник Федор Карамазов.

Что же касается меня, то я для него был вешним льдом — выдержит или провалится? Его опасения были связаны с успехом фильма «Председатель». Пырьев боялся моей «заземленности».

Когда я во время репетиций прикоснулся к характеру Митеньки Карамазова, то буквально не спал ночами, ожидая пробных съемок. Начались сумасшедшие дни. Я в своем старании переигрывал страшно. Пробы были судорожные, надрывные, выхлестнутые. Но Пырьев поверил в меня, в мои силы, и я был утвержден. Этот безумный и прекрасный, противоречивый и цельный, жуткий и светлый, бешеный и тихий, развратный и детский внутренний мир Дмитрия Карамазова надо было постичь мне и сыграть.

Я пришел домой после утверждения на роль, взял роман «Братья Карамазовы» и положил его рядом с изголовьем, понимая, что теперь не расстанусь с ним до конца съемок.

С какой стороны подступиться к этой трагической фигуре? В рецензии на спектакль Московского Художественного театра «Братья Карамазовы» в 1910 году известный критик того времени Н. Эфрос писал об игре Л. Леонидова, гениального исполнителя роли Мити: «Да, то была воистину душа, сорвавшаяся со всех петель, выбитая из всякой колеи, налитая до последних краев смертельным ужасом, каждую минуту умирающая в исступленном



отчаянии, пьяная всеми хмелями, отравленная всеми ядами, какие скопил «дьявол водевиль» — жизнь человеческая!»

С чего начать? Что главное в этой работе? Ведь каждая новая роль для актера — это белый лист. И прежде чем провести первую черту, ты должен ясно представить себе характер, придумать его, нафантазировать. Но здесь я стоял перед разъяренным океаном, который клокотал, ревел, буйствовал, и мне предстояло переплыть его или утонуть. Характер Дмитрия был страстно и сострадательно выписан Ф. М. Достоевским. И мне не нужно было ничего придумывать, мне нужно было нырнуть поглубже в это бездонное море.

Мир героев Достоевского так выпукло-точно вылеплен, так достоверно и индивидуально, так зримо-конкретно, так обжигающе близко они стоят рядом с читателем, что их воспринимаешь как реально существующих земных людей. И когда актеры берутся за воплощение этих характеров, то перед ними открываются такие сложности, такой кажущийся на первый взгляд хаос поступков и чувств, что разобраться в этих джунглях — сложнейшая задача. И эту необыкновенно сложную и запутанную задачу надо решать.

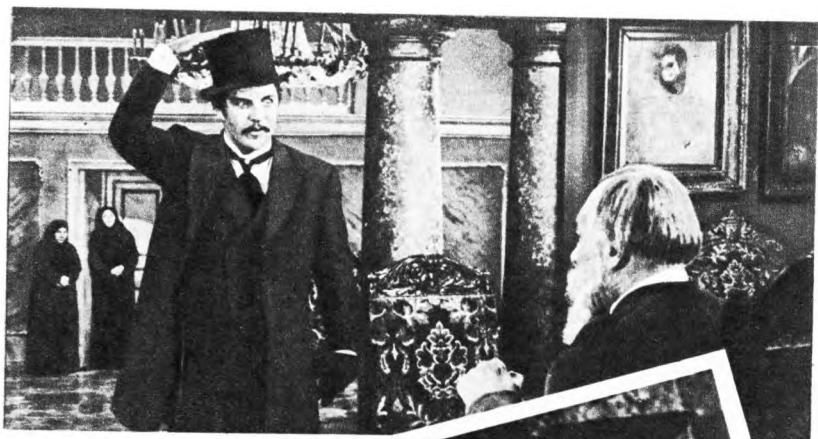
Шекспир дает возможность, исходя из общечеловеческих трагедий, проблем, тем, различно истолковывать характеры Гамлета, Отелло, Ричарда III. Шекспир открывает безграничное поле для фантазии, решений, трактовок.

Достоевский же горячо конкретен и национален. Здесь не придумаешь, не отступишь. Его надо понять и захлебнуться им.

Достоевский, наверное, самый жестокий и в то же время самый гуманный художник. Он не приукрашивает своих героев, он предельно искренен в желании разобраться во всех их слабостях. С решимостью хирурга он вскрывает душевные гноиники, показывает самое низкое и преступное, всю меру падения, на какую только способен человек. И это продиктовано не патологической страстью к душевным язвам, но желанием преодолеть многоликое зло. Это бесстрашное исследование человеческой души внушает в конечном итоге веру в жизнь.

Я начал читать, читать, стараясь погрузиться как можно глубже, сколько хватало моего дыхания. И чем дольше я читал, тем больше запутывался и в характере, а главное, в том, как играть. Со страниц романа поднималась трагическая, безудержная, почти безумная фигура Дмитрия Федоровича Карамазова. Уже в первом появлении в келье у Зосимы, где собралась вся семья Карамазовых и где должны были выясниться сложные отношения между Дмитрием и Федором Павловичем Карамазовыми, он очень резок и неожидан в своих проявлениях.

« — Позвольте, — неожиданно крикнул вдруг Дмитрий Федорович...».







После съемки

« — Недостойная комедия, которую я предчувствовал, еще идя сюда! — воскликнул Дмитрий Федорович в негодовании...».

« — Бесстыдник и притворщик! — неистово рявкнул Дмитрий Федорович».

« — Ложь все это! Снаружи правда, внутри ложь! — весь в гневе дрожал Дмитрий Федорович».

«Он не мог более продолжать. Глаза его сверкали, он дышал трудно».

И чем дальше и глубже вчитываешься в строки, тем яснее видно, как лихорадочно, неистово, надрываясь, живет Дмитрий Карамазов.

Как сыграть, как передать весь накал, весь пожар, в котором горит этот беззащитный человек? И, подхлестнутый этим неистовством чувств, я начал на съемке пытаться передать карамазовский безудерж. Естественно, я искал логику, мысль, мотивы поведения, но во внешнем выражении внутреннего мира я старался точно следовать роману. Я кричал, неистово рявкал, дрожал в гневе, трудно дышал и т. д.

Чем точнее я хотел быть похожим на Митеньку, так яростно написанного Достоевским, тем хуже и хуже шел материал. На экране бегал человек с выпученными глазами, бесконечно много кричащий, судорожно дергающийся. Казалось, я нахожусь на пределе физических сил, а на экране этот надрыв вызывал лишь недоумение. В чем дело? Я ли не стараюсь и не выкладываюсь? Почему этот крик летит мимо сердца? Я вроде бы понимаю, что я хочу сыграть. И чем мы азартнее набрасывались на сцены, тем крикливо-бессмысленнее они получались.

Иван Александрович все время повторял мне: «Миша, перестань читать книгу». А когда раздражался на многочисленные вопросы, с которыми к нему обращались, ехидно кивал в мою сторону: «Вон спросите Ульянова, он все время читает книгу, он все знает».

Уже к концу работы, когда нашлись те опоры, которые помогли спасти роль, и когда я начал понимать свое нелепое подражательство ремаркам, я разобрался и в том, почему Пырьев так настойчиво сопротивлялся ежеминутному заглядыванию в первоисточник.

Ф. М. Достоевский глубоко современный писатель, как и каждый великий художник. И потому тем, кто берется за экранизацию, важно определить две главные задачи: в чем наиболее полно выражается сегодня современность Достоевского и что режиссер определяет для себя как наиболее важное в произведении, которое он берется экранизировать? Нельзя объять необъятное. У Достоевского что ни образ, то целая тема, требующая специальной разработки: Алеша Карамазов или Смердяков, мальчики или старец Зосима. Философия романа настолько сложна и полифонична и в то же время противоречива, что ее невозможно целиком перенести в фильм.

Пырьев поставил себе главной задачей вскрыть тему взаимоотношений между людьми, показать любовь Достоевского к людям, «беспощадную любовь к человеку». Именно поэтому писатель ставит своего героя, по выражению Эйзенштейна, иногда «в нечеловечески постыдные положения», в которых может проявиться вся глубина его души. Вот таков Митя Карамазов, которому присущи черты карамазовские, необузданные, и в то же время чистота души, глубина чувств, свойственная людям, страдающим от несправедливости, внутренне незащищенным перед «проклятыми» вопросами, которые беспрерывно ставит жизнь. Основной смысл экранизации — попытка раскрыть нравственные проблемы, обнаженно и жгуче стоящие перед героями этого гениального произведения, и показать, какой отклик получают они в душе и в поступках героев.

При экранизации такого романа, как «Братья Карамазовы», режиссер и вместе с ним актеры не в силах объять весь гигантский мир произведения. Это реальность, с которой надо считаться.

На мой взгляд, бесплодны споры о том, вправе или нет режиссер экранизировать классическое произведение, если он не в силах подняться на такую же высоту. Нелепое и невыполнимое требование. Постановщик стремится передать дух произведения, его звучие сегодняшнему дню, а значит, выбирает в этом космосе одну звезду, которая в настоящий момент ближе всего к людям. И вот эту часть космоса режиссер — тщательно и по мере сил — глубоко изучает и стремится как можно точнее показать. Что, это весь мир? Нет, это только часть несказанно огромного. Но это должна быть часть именно того мира, который показан автором. Именно того, а не другого. Вот здесь надо следовать точно мысли писателя.

Я убежден, что каждый режиссер, который прикасался к Достоевскому, будь то Куросава или Пырьев, читали великого русского писателя по-своему. Разумеется, не было и нет режиссера, чьи идеи были бы абсолютно идентичны идеям Достоевского. Пырьев сделал акцент в своих «Братьях Карамазовых» на мысли — человек достоин счастья.

Позднее он сам ощутил неполноту трактовки, неполноту следования Достоевскому. И, сознавая это, в уже сложившийся сценарий, в съемочном даже периоде, вставил среди клокочущих событий беседу Ивана и Алеши в трактире — сцену статичную, но так много объясняющую во внутреннем мире героев, в философской основе «карамазовщины».

И когда я, следуя буквально тексту романа, старался сориентироваться в этом кипящем море, я запутывался еще больше.

Иван Александрович убеждал меня не быть таким буквоедом. Он хотел, чтобы я нашел пусть маленькую, пусть узенькую, но свою творческую дорогу и твердо шел по ней, а не блуждал в бесконечном мире Дмитрия. Дорога эта должна быть выбранной, найденной и намеченной, исходя из моего, актерского понимания романа. И тогда берется в путь только то, что актер в силах донести и что в силах показать. Это не все? Да, не все! Но это то, что ты в силах рассказать своим голосом. Это будет естественно и правдиво. А когда пыжишься, пытаешься поднять сразу всю гору, то надрываешься и фальшивишь. Как бы ни получалось громко и криливо, все равно это фальшь.

И дома и на съемках, раздумывая о роли, я, в общем-то, правильно представлял ее сущность. Я понимал Дмитрия как человека, доведенного до отчаяния всем страшным укладом жизни. Он погибает, так ничего и не доказав. И попытка самоубийства — это бунт, это крик, отчаяние, это невозможность поступить по-иному. Загубленный, замученный человек хочет любви от людей, помощи от бога. Но люди не понимают друг друга, люди убивают друг друга.

И бог тоже не помогает. А Митя правдолюбец, и если он буянит,

то от того, что никто не верит ему, не понимает его. Он мучительно ищет правду, ищет настойчиво, ищет в людях, в их взаимопонимании, казнит себя за свои ошибки и пороки, сам себя казнит больше всех других и от отчаяния и муки идет на преступление. А в тюрьме приходит к окончательному выводу — в любви к людям надо искать правду. По существу, весь ход роли — это непрерывное исступленное стремление осмыслить одну тему: почему люди так плохо, так пакостно живут? Почему люди так ненавидят друг друга? Это главная тема роли. И к себе он прислушивается: что же такое с ним происходит, почему он-то все путает, неправильно, не по-человечески поступает, и еще мучительнее становятся его ощущения.

В поисках пути к характеру Мити, в поисках его смысла, в попытке постичь мировоззрение моего героя я пришел даже к такому сравнению: в Мите есть что-то от Мышкина. Может быть, эту мысль можно опровергнуть, не принять. В конце концов я не предлагал свою концепцию, я, как актер, искал почву под ногами, чтобы понять этот прекрасный и страшный характер. Важно, что это сравнение мне давало какое-то новое ощущение роли.

Ведь действительно Митя живет в мире чудовищного отчуждения людей друг от друга. Люди сочиняют философию, угодную своему индивидуализму. В келье у старца Зосимы высказывается мысль: «...уничтожьте в человечестве веру в свое бессмертие, в нем тотчас же иссякнет не только любовь, но и всякая живая сила, чтобы продолжать мировую жизнь. Мало того: тогда ничего уже не будет безнравственного, все будет позволено, даже антропофагия».

«— Позвольте,— неожиданно крикнул вдруг Дмитрий Федорович,— чтобы не ослышаться: «Злодейство не только должно быть дозволено, но даже признано самым необходимым и самым умным выходом из положения всякого безбожника!» Так или не так?»

Сколько здесь потрясения этим холодным заявлением Ивана, сколько содрогания Мити, чистого человека, от этой жуткой мысли, сколько испуга! Да, да, чистого, ибо его размашистый характер простодушен и наивен.

«А вы у нас, сударь, все равно что малый ребенок. И хоть гневливы вы, сударь, это есть, но за простодушие ваше простит бог»,— говорит ему Смердяков.

«Во всяком случае, здесь было много и простодушия со стороны Мити, ибо при всех пороках своих это был очень простодушный человек»,— утверждает сам автор.

И как же этот открытый, простодушный человек беззащитным сердцем ударяется об острые углы людской разобщенности, буйствует, ищет связей между людьми! Он изнемогает от непонимания мира. «Я, брат, очень необразован, но я много об этом думал.

Страшно много тайн! Слишком много загадок угнетают на земле человека! Разгадывай как знаешь и вылезай сух из воды».

И чем больше я погружался в этот смятенный мир, тем больше меня била дрожь. Я старался передать эту смятенность и все больше кричал и надрывался. Сердце обливало кровью, мне хотелось как можно глубже показать все мучения Митеньки, а на экране метался орущий непонятно о чем человек. Руки опускались. Я заходил в тупик. Даже не заходил, а залетал в судорогах, с неистовым ревом. А где выход?!

Выбраться из этого бурлящего потока я уже не мог. А Иван Александрович, понимая мир Достоевского как неистовое столкновение страстей, требовал от актеров предельной отдачи, темперамента, неистового жития. Он был сам полон страстей, которые в нем бурлили и зачастую выливались через край.

О моем недовольстве собой, о мучительности поисков лучше всего могут сказать те краткие записи, которые я и на этот раз вел во время съемок.

25 января 1967 г.

3-й съемочный день

Продолжение съемок Лягавого. Страшно хочется скорее посмотреть материал — я не знаю, как сниматься. Страшно наиграть. Вроде внутренне подготовлен к сцене — внутренне подготовлен снять глубже. А начинается мотор, и идет жим. Жим от характера, который мне представляется, за характером можно упустить мысль, содержание роли. А за мыслью теряется характер. А впрочем, это все чепуха! И мысль и характер едины.

Пырьев требует страстей. А может быть, это сторона, которая сейчас не нужна и смешна? Черт ее знает. Игра втемную, вслепую.

26 января

4-й съемочный день

Сегодня закончили сцену у Лягавого. Скорей посмотреть надо материал. Где же грань, где идет Достоевский и где наигрыш, дурной вкус, старомодный театр? Современная манера игры? А предельная насыщенность героев Достоевского? Ведь действительно, фантазмагория. Митя едет к черту на рога и находит человека, от которого вся жизнь зависит, мертвецки пьяным; измучившись, засыпает, утром, проснувшись, опять видит Лягавого пьянее вина, и тот еще называет его подлецом. Ну не чертовщина? И в каждой сцене есть такая фантазмагория. И как же чувствовать и как надо играть, чтобы передать эту реальнейшую фантазмагорию? Реализм, доведенный до высшего предела, до чертей (как у Ивана).

7 февраля

7-й съёмочный день

Снимали сцену перед Лягавым — дома с Марфой Осиповной. По логике поведения сняли сцену вроде правильно. Митя веселый, полон надежд, летящий к счастью. Все так. Но когда подумаешь о всей глубине образа, темы Достоевского, берет оторопь. Что-то слишком просто. А так ли надо? Как передать всю психологическую борьбу и муку Мити? И как сделать, чтобы это было понятно и больно сегодняшнему зрителю? Иван в этом смысле современнее. С его эгоцентрической философией — все дозволено, он, вероятно, ближе современной молодежи. Смотрели первый материал. Манера игры — игры острой и броской, с глубиной, наверное, правильная. Но все на грани возможного, на грани — еще чуть-чуть, и все будет за пределом. Или перегиб, или недобор. Где взять силы — понять всю глубину, весь трагизм Мити, всю философию.

23 марта

12-й съёмочный день

Переснимали сцену «кухня» — пестик. Первый раз сняли сцену, и она оказалась очень плохой. Во-первых, ничего не понятно по линии логики. С чем влетел, почему, какой, что знает, чего не знает — ничего не ясно. Отсюда неясность поведения. Во-вторых, я прилагал так много сил, так старался, так устал, а на экране это все выглядит убого и абсолютно не впечатляет и даже раздражает. И в-третьих, сняли общим планом, и ни черта не понятно. Самое неприятное, что и сегодня, при пересъемках, мы сняли почти так же. И. А. давит, давит и давит. И опять вообще, и опять нажим.

И нет разнообразия, нет неожиданности. Все снимаем поверхностно, лобово, не то, что написано. Это может быть ужасно. Снимаем обозначения чувств, иероглифы. Нет многосложности, нет многоплановости, нет неожиданности. И я не знаю, как этого добиться.

12 апреля

18-й съёмочный день

Снимали вход Дмитрия в дом Федора Павловича. Где Грушенька? Опять крик. А как по-другому?

13 апреля

19-й съёмочный день

Сцена, когда Дмитрий бьет отца, и уход. Темперамент, а где мысль?

26 апреля

22-й съемочный день

Сняли сцену, когда Митя вынимает пестик у окна и отец зовет Грушеньку. Один режиссер сказал: я не понимаю, за что Митя бьет этого симпатичного старика. Хорошенькое дело! Если Митя будет только обезумевший буян и слепой ревнивцев? И все?

27 апреля

23-й съемочный день

Продолжаем сцену в тюрьме. В этот день что-то новое появилось. Наив и простодушие Мити. И Пырьев был согласен. Как на экране получится? И все-таки идет театр, примитив. Нет оригинальных решений.

15 мая

30-й съемочный день

Досняли сцену у Самсонова и пересняли один план в тюрьме с Грушенькой. Тюрьма получилась очень хреновой. Так и лезет декорация.

Смотрел часть материала. Сцену драки с отцом. Это получилось страшновато. Может быть, как говорят некоторые, очень страшно. Но мне кажется, что это хорошо. А в тюрьме обычные планы. Вероятно, тюрьму будут переснимать. Пусть Митя будет наивным. Но это не должно выглядеть глупым. Чтобы не был дурак. Сумасшедший дурак. Это еще хуже. Это крайность. Чистый, измученный проклятыми вопросами человек, который наивно полагает, что люди должны жить мирно, а кругом ужас.

19 июня

38-й съемочный день

Продолжали сцену в тюрьме. Сняли два плана. Очень медленно. Сегодня поспорил с Пырьевым. Я отстаивал то, что актер имеет право предлагать. Сказал, что я не первый раз снимаюсь. А Пырьев ответил, что это ему надоело, я все время лезу со своими предложениями, я, дескать, и сам очень хочу, чтобы Митя получился, и что я тоже народный артист. Но как с ним разговаривать? Либо надо уходить с роли, чего, конечно, я не сделаю, либо прекратить спорить, так как Ивана не переспоришь и усложнять обстановку на съемках не в моих правилах и силах. Значит, нужно искать выход в подобной нелегкой обстановке. Ко всему, я заболел гриппом и не знаю, смогу ли завтра приехать на съемку. Сегодня еле дотянул съемочный день.

8 января 1968 г.

71-й съемочный день

Вот уже год, как мы снимаем «Братьев». А впереди осталось самое главное и самое важное. А Иван Александрович плохо себя чувствует. Сил у него все меньше. Такого у меня в кино еще не было. И с зарплаты нас сняли, потому что кончился договор. И вот теперь надо снимать самое главное. И. А. опять слег на две недели. И когда мы закончим картину? Сегодня снимали сцену в беседке. Решается она, по-моему, правильно. Вот как бы доиграть то наивное, доверчивое. А это как раз в сцене есть. Сняли начало сцены.

15 февраля

72-й съемочный день

Все бесконечно осложнилось. 7 февраля умер Иван Александрович. Не выдержало сердце. Картина остановилась.

Фильм, давно задуманный режиссером, в самый разгар съемок потерял своего руководителя. Многие уже было сделано, многое задано, многое сложилось — пырьевское решение уже предопределило фильм.

Руководство студии не решилось передать картину какому-либо другому режиссеру — замысел И. А. Пырьева был очень своеобразен и не каждый режиссер мог его принять безоговорочно. Но и не переснимать же огромное количество материала... И тогда руководство «Мосфильма» решилось на ответственный, но правильный шаг закончить картину предложили мне и Кириллу Лаврову. Ответственный потому, что ни я, ни Кирилл никогда не стояли по ту сторону камеры, и, значит, тут была немалая доля риска. А правильный потому, что никто так, как мы, актеры, не был заинтересован в судьбе этой картины. Никто так не хотел ее закончить, ибо много мы вложили в нее. И еще потому, что год работали с Иваном Александровичем и знали, чего он добивался, призывали к его почерку, к его манере. Потому-то была надежда, что нам удастся дотянуть картину, не меняя ее стилистики.

Мы согласились на это страшноватое для нас предложение. Другого выхода не было. В этот самый сложный момент нам очень помог Лев Оскарович Арнштам. Он был назначен официальным руководителем постановки. Как опытный режиссер, Лев Оскарович был настойчив и внимателен к нам в подготовительный период, но совершенно не заглядывал в павильон на съемку. Зная меру ответственности, которая на нас легла, он понимал, что при его появлении в павильоне мы начнем оглядываться на него и потеряем остатки решительности, какая еще у нас была.

Досняв оставшиеся незаконченными несколько эпизодов, мы приостановили съемки, чтобы подготовиться к работе над основными сценами. Наконец, более или менее подготовившись, мы приступили к съемкам.

Естественно, что-то мы во время подготовки и во время съемок делали по-своему. Но это делалось в рамках основного решения: мы не считали себя вправе, да, пожалуй, и не сумели бы строить эпизоды иначе, чем уже развернутые игровые сцены в данной декорации, «сгущать» изобразительное решение или же применять несвойственные Пырьеву монтажные приемы. И не потому, что новое не склеилось бы, не совместилось бы с ранее сделанным. И не из одной только доброй памяти нам хотелось донести замысел Ивана Александровича. В меру наших сил и возможностей мы старались, чтобы зритель ощутил тоску по сильным характерам, могучим страстям, всеохватывающим переживаниям, любил бы открытость в поиске правды, как бы ни был тягостен и горестен этот поиск, то есть добивались того, чего хотел, как нам казалось, И. А. Пырьев.

Мы доснимали большие эпизоды, монтировали немало сцен и не претендовали на самоличное авторство. Хотели развить то, чего добивался Пырьев. Пожалуй, сами мы могли бы совсем иначе подойти и к роману и к Достоевскому вообще, но нас поддерживала убежденность, что замысел Ивана Пырьева интересен и страстен.

Желая этот замысел сохранить, мы шли прежней дорогой, но своими шагами. Особенно это коснулось характера Мити. Еще в долгих разговорах с Пырьевым мы приходили к горькой для нас обоим мысли, что мой Митя перехлестнут — не хватает в нем человеческой пронзительности. С экрана идет один крик. Теоретически я и Иван Александрович это понимали, а начинались съемки, и, постепенно накаляясь, я опять начинал безумно кричать. Бился я в этой ловушке все время.

И вот, готовясь к съемкам сцен в Мокром, я еще и еще раз перечитывал эти страницы. В романе у Мити выпренняя речь, «опрокинутое лицо». И вдруг я понял, сердцем понял, что не нужно ни вытаращенных глаз, ни сверхчеловеческого темперамента. Меня как бы прожгла одна ясная и такая будто на поверхности лежащая тема. После ареста и первоначального допроса Митя так потрясен всем этим, что физически смертельно устает и просит разрешения немного отдохнуть. Ему разрешают, и он на короткое время засыпает на сундуке. И приснился ему сон: словно он едет через погорелую деревню, а по обочинам дороги стоят бедные и голодные мужики, изможденные бабы, и слышно, как плачет дитя.

«— Да отчего оно плачет? — домогается, как глупый, Митя.— Почему ручки голенькие, почему его не закутают?»

— А иззябло дите, промерзла одежонка, вот и не греет.

— Да почему это так? Почему? — все не отстает глупый Митя.

— А бедные, погорелые, хлебушка нетути, на погорелое место просят.

— Нет, нет,— все будто еще не понимает Митя,— ты скажи: почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дите, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дите?

И чувствует он про себя, что хоть он и безумно спрашивает и без толку, но непременно хочется ему именно так спросить и что именно так и надо спросить. И чувствует он еще, что поднимается в сердце его какое-то никогда еще не бывалое в нем умиление, что плакать ему хочется, что хочет он всем сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дите, не плакала бы и черная иссохшая мать дити, чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что, со всем безудержем карамазовским».

И, как часто бывает, в долгих поисках самой сути, самой сердцевины роли, неожиданно натыкаясь на нее, несколько недоумеваясь: как же ты ее раньше-то не нашел? Так было и здесь. Не темперамент Мити, не его карамазовский характер, не его безумную любовь и муку надо передать. Это все написано, но это только скелет и мясо роли. А душа, сердце вот в этом: «...хочет он всем сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дите, не плакала бы и черная иссохшая мать дити, чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого...»

Вот самая главная трагедия Митеньки. Вот почему он кричит: не от характера, а от боли, потому что слезы льются рекой, а он не знает, как их остановить. Через такое ощущение мира воспринимаются им и Грушенька, и Катерина Ивановна, и брат Иван. Все остается: и характер и страсти, но и все освещается каким-то иным, глубинным светом.

Митя порывистый, с ясными, как ему кажется, устремлениями, бросается, чтобы ухватиться за человеческую руку, а натывается на острые углы и с удивлением видит на своих руках кровь. Он ребенок. Он верит, что взрослые поймут его и помогут ему. Разве можно равнодушно пройти мимо или обидеть его?

Трагизм в том, что слова Мити, отразившись от равнодушных людей, возвращаются к нему, оправленные в официальный холодок бессердечия, и он не может узнать в них, в отраженных, свои бесхитростные и доверчивые чувства; трагизм в обостренной Митиной жажде контактов человеческих. «Я, человек, достоин того, чтобы меня поняли»,— говорит он.

Это чувство вообще удивительно сильно в героях Достоевского. Они кажутся необычными, но только потому, что поставлены писателем в условия, гиперболизирующие чувства, эмоции. Хотя это фантастическое преувеличение всегда оправдано психологически. Герои Достоевского предельно искренни в самораскрытии — искренни до беспощадности. Именно эта беспощадность больше всего подкупает.

Возможно, она преувеличена, но преувеличение не убивает достоверности. Достоевский не забывает главного — правды характера. Даже тогда, когда он показывает самое отвратительное в человеке, он не теряет веры в возможность нравственного очищения, в торжествующую силу добра.

Митя Карамазов сохранил в себе детскую наивную способность удивляться и сострадать — удивляться, отчего плачет дите, почему люди не обнимаются. Не за то ль истерзала его жизнь, исчернила его? Да так ведь и не одолела присущих ему наивности и сострадания. Он не пришел к покорной безысходности. Его нельзя причислить к разряду кротких, слабых людей. Ему предназначен другой путь, путь людей сильных, волевых, бунтующих. Он не желает покоряться судьбе. Проследив возрождение души Мити от мрака к просветлению, мы видим, как мучительно и трагически искал он свое солнце. Я не говорю здесь о богоискательстве, о раздвоенности личности самого писателя. Меня чрезвычайно волнует другое: правда человеческих характеров Достоевского, предельная обнаженность внутреннего мира героев.

История Дмитрия Карамазова потрясает глубиной проникновения в характер человека, потрясает мастерством, с которым она написана. А ведь если обнажить сюжетную схему, это история несчастного влюбленного, у которого папаша пытается отбить возлюбленную; из-за этой женщины и каких-то проклятых денег он, никого не убивая, обвиняется в убийстве и осуждается. Может ли такая, в сущности, примитивная детективная история взволновать современного человека? Вот я и пытался в характере Мити ухватиться за важную, основную для меня тему.

Не знаю, насколько мне это удалось, кто-то принимает мою работу, кто-то нет. Я к этому отношусь совершенно трезво, понимаю, что иначе не может быть, потому что у каждого в Достоевском свой горизонт, и, естественно, у одних он совпадает с моим, у других — нет.

Мотив непонимания сложности человеческих взаимоотношений в этом мире, сложности судеб может волновать каждого отдельного человека. Кто не сталкивался с почти трагическим непониманием твоей беды, твоего горя?! Редкие люди умеют болеть чужой болью.

И мне показалось важным сыграть в Мите Карамазове историю человека, который ищет понимание, который понимает боль других, но хочет, чтоб его тоже поняли. Он хочет, чтобы люди стали добрее друг к другу, чтобы не жили только собой, в своей скорлупке. И от этого он мечется. Так как, несмотря на свой буйный нрав, он нежен сердцем, то не может мириться с уставом этой жизни и от этого бунтует, от этого мучается. Иван Карамазов в принципе противоположен Дмитрию.

Я подумал, что история борьбы за человечность взаимоотношений, за доброту, отзывчивость, внимательность и чуткость должна прозвучать как нельзя более современно. Ведь мы живем в такой скоротечный, судорожный век, когда месяцами даже не находишь времени позвонить друзьям. Не потому, что плохо к ним относишься,— просто не успеваешь. В череде бесконечных повседневных дел не только о других — о себе некогда подумать. Мы редко встречаемся, редко беседуем. На ходу, в трамвае, в машине, на студии перекидываемся всего лишь двумя-тремя словами. Помню, у Куприна кто-то из героев говорит, что, мол, в их время люди любили разговаривать друг с другом, а сейчас не умеют.

Без Ивана Александровича мы сняли три эпизода, очень важных не только с точки зрения фабулы, но и всей концепции фильма,— «Мокрое», «Суд над Митей Карамазовым» и «Разговор с чертом».

Мне трудно сказать, насколько удалось нам это сделать. Предполагается, что те, кто участвует в съемках картины, обязательно должны быть единомышленниками. Они должны быть сопричастны к единому замыслу, который в будущем определит успех произведения. Или неуспех его.

Мы были единомышленниками. Нас подкупал неукротимый темперамент Пырьева. Мы разделяли его взгляды на творчество Достоевского, на то, какими должны быть Карамазовы на экране. Его сверхзадача — раскрыть в «Карамазовых» беспощадную любовь к человеку — стала нашей общей осознанной целью.

Режиссер предполагал строить народную общепонятную картину: яркое, вызывающее бурную реакцию зрелище.

Многочисленные отклики зрителей с первого показа картины говорят о любопытном: люди, сжившиеся с романом Достоевского, фильм приемлют как один из возможных подходов. Много хуже встречают экранизацию единожды прочитавшие оригинал. Сильно и глубоко задевает картина тех, кто Достоевского толком не знает.

Не к этим ли зрителям обращался Иван Пырьев — не побудит ли их новая картина пристальной взглянуть в классику и разглядеть

в ней себя? Три серии «Братьев Карамазовых» подтверждают такое понимание. Разве это малого стоит? По-моему, предельно злобно-дневно — убедить нашего современника, нашего соотечественника, что он не обеднел духовной содержательностью; черты богатства внутреннего мира, подмеченные Достоевским,— его черты, как бы ни меняло время условия существования.

Иван Александрович Пырьев

Человек, уходя из жизни, уносит с собою свой мир, свою тайну. А те, кто потом пытаются что-то о нем рассказать или, вернее, пробуют воссоздать хоть какую-то сторону его индивидуальности, естественно, пропускают это видение через свое сердце, свой мир,— и значит, этот образ приобретает какие-то новые и, может быть, даже не такие уж характерные для него черты.

Мне же рассказывать об Иване Александровиче особенно сложно, потому что более или менее близко я узнал его только в последние полтора года его жизни, хотя видел все его картины, начиная с «Партийного билета». Много слышал на студии всяких историй о его неукротимом характере, о пырьевских разносах нерадивых и ленивых. На похоронах Ивана Александровича говорили, сколько много он сделал для молодых режиссеров в те годы, когда, «водружая надпись «Дорогу молодежи», располагали ее поперек этой дороги»,— как остроумно говорил Николай Павлович Акимов. А Пырьев действительно умел не только открыть эту дорогу, но и вывести на нее актера.

Слышал много и о том, как благодаря его неутомимой энергии и настойчивости был создан Союз кинематографистов. Коротко встречался на просмотрах материала «Председателя», когда он, как руководитель объединения, где снималась эта картина, принимал снятый материал и скуповато, но определенно подбадривал, а иногда и хвалил.

Много я слышал о нем, но узнал его и что-то в нем понял только тогда, когда начал работать над ролью Мити Карамазова.

Я уже рассказывал, при каких обстоятельствах пришел сниматься у Ивана Александровича. Он меня долго испытывал, пристально, даже придирчиво приглядывался ко мне, прежде чем назначить кинопробу. Лишь после многочисленных кинопроб я был, наконец, утвержден на роль.

Во время работы над картиной «Братья Карамазовы» у меня было три потрясения. Первое — это писатель Ф. М. Достоевский, весь его сложнейший мир яростных человеческих чувств, весь этот бушующий, ревущий океан страстей, этот беспощадный, свободный от стыда анализ жизни. Второе — характер взрослого, но безза-

щитного, как дитя, человека — Митеньки Карамазова. И даже не самое важное, удалось мне добраться в этой работе до высот или нет. Важно, что я прикоснулся к великому и потрясающему. И третье — встреча с удивительной личностью — Иваном Александровичем Пырьевым. Это было большое человеческое событие в моей жизни — встреча с таким непростым, с таким противоречивым, таким неистовым и таким народным художником.

Год работы с ним был большой жизненной школой для нас, актеров, ибо мы встретились с незаурядным, ярким, самобытным человеком, который не мог быть теплым или разумно-умеренным. В своих картинах он все доводил до предела, до пиршества красок, песен, страстей. Перехлестывал, увлекался, ошибался. И свой поистине неистовый характер художника и человека обрушивал на актера, ища вместе с ним способов самого страстного выражения образа.

Иван Александрович был поразительным тружеником, поразительным! Я и раньше много слышал о нем от своих товарищей, которые снимались в его картинах. Ходили легенды о его темпераменте, о том, как он обрушивался на тех, кто отлынивал от своих обязанностей, пренебрегал своим прямым делом. На первый взгляд он производил впечатление колючего человека, очень колючего. Но во время работы над картиной мы день за днем удивлялись его постоянному вниманию к актеру, как к самому главному лицу на съемочной площадке. Он не уставал говорить об этом всей группе. Он очень доверял тому, кого снимал, он так много хотел сказать именно через него, поэтому стремился создать для него самые удобные условия. И он же был беспощаден к лентяям, говорунам. Этим он начинал буквально преследовать, не давая им ни минуты покоя.

В его окружении и в самой группе иной раз попадались любители спрятаться в кусты, постоять в тени. Если это видел Иван Александрович, то начинались его знаменитые разносы. Он не любил разговоры вообще, не любил бездельников и теоретиков. Все знают, что бывают такие актеры, которые всего тебе Станиславского процитируют, а сыграть «Здравствуй, мама» не могут. Вот их он терпеть не мог, ибо он любил «зацепление темперамента», а «умные разговоры» на площадке лютно ненавидел.

Но особенно проявился его, пырьевский, характер и темперамент в экранизациях Ф. М. Достоевского. Сначала вышел «Идиот» с большеглазыми потрясенным Мышкиным — Яковлевым и с неистовой Настасьей Филипповной — Борисовой. Потом были «Белые ночи». И наконец после долгих размышлений и колебаний он взялся экранизировать «Братьев Карамазовых».

У Ивана Александровича был любопытный подход к актеру. Он



На репетиции кинофильма «Братья Карамазовы»
с И. А. Пырьевым

как бы влезал в состояние исполнителя, начинал играть словно вприкидку и постепенно проигрывал вместе с ним весь кусок, стараясь нащупать совместно ту единственную дорожку, по которой надо идти в этой роли. Он именно влезал в шкуру актера и начинал его разогревать своим совершенно поразительным темпераментом тогда, когда уже сам знал, как надо играть.

Именно так происходило во время съемки сцены, когда Дмитрий бьет папашу. Пригласили самбиста, крепенького такого паренька с неправдоподобными мускулами. Начали снимать. Иван Александрович кричал совершенно неистово, я был в мыле в буквальном смысле этого слова, а он нагонял обстановку такой нервозности, которая поначалу казалась совсем ненужной. Но так было только поначалу. На самом деле это было необходимо, чтобы раска-

чать нас, современных актеров, научившихся говорить правдиво и тихо, но подчас робеющих подняться на высоту — и боимся и не умеем. Иван Александрович знал, как нам это не просто. Этот худой человек с больным сердцем и горящими глазами подпаливал себя с двух концов. Он буквально разрывал себя и, если ему удавалось передать этот накал актеру, был бесконечно счастлив. А если не удавалось, то мрачно зыркал на тебя и проходил мимо.

Я бы определил его как трагика вдохновения, именно вдохновения, который мог вдруг гениально сыграть и потрясти зрителя, а мог быть и крикливо-аляповатым. И это при поразительной, гигантской работоспособности, которой изумлял нас на съемках.

Под Москвой, на Истре, мы снимали монастырь. На утренний режим он сам поднимал нас в два часа ночи. Присутствовал на гриме, который длился часа два, подгонял нас, кричал: «Быстрее вы, мальчишки!» Выезжали на съемки в четыре часа утра, и часов до одиннадцати-двенадцати мы снимали. Днем, если не было съемки, он играл в шахматы, вечером опять ехали на вечерний режим и часов до десяти-одиннадцати работали, после чего он опять играл в шахматы. Когда он спал? Где он брал силы?

Несмотря на эту поразительную работоспособность, которую Пырьев сохранил до самого последнего дня жизни, он все-таки был режиссером вдохновения. Бывало, приходит на съемку — все у него готово, все он знает, и друг его охватывает какое-то неистовство, и он начинает вместе с актером доходить до грани. Так было, например, в сцене с Самсоновым, когда бедный Митя приходит продавать лес, чтобы раздобыть проклятые деньги.

Когда Иван Александрович показал мне, как надо играть эту сцену, я был в ужасе — какое-то неприличие и паясничанье. «Это надрыв человеческой судьбы! — кричал Иван Александрович, страшно вытаращив на меня глаза, — Митя на краю пропасти! Ему и стыдно и страшно, что откажется этот гнусный старик Самсонов». И он, высоко закинув голову, заискивающе глядя в глаза Абрикосова — Самсонова, широко, «фрунтовыми», «аршинными» шагами подошел к нему и, ослабаясь, стараясь быть независимо-любезным, произнес первые слова: «Благодарнейший Кузьма Кузьмич, вероятно, слышал уже не раз о моих контрах с отцом моим, Федором Павловичем Карамазовым». И перед нами стоял «человек, который дошел до черты, погиб и ищет последнего выхода».

А иногда он приходил и начинал сам «ставить кадр». Сам таскал световые приборы, сам думы разносил, сам гримировал. Он, как мне кажется, делал это не потому, что кому-то не доверял, хотя и был в работе очень ревнивым человеком, а потому, что еще не совсем понимал, как играть сцену, и искал ее. Но искал, так сказать, темпераментом, чувством, а не разговорами и прохладными беседами.

Я уже говорил, что первое время постоянно держал роман под рукой и беспрерывно зачитывал цитаты: «А вот Митя такой...

А вот у Достоевского сказано...» Наконец я ему надоел с этими цитатами, и он мне однажды резко сказал: «Сейчас мы снимаем, а по теоретическим вопросам ко мне домой звоните по телефону с двенадцати до двух часов ночи.— И, помолчав, добавил: — И оставь ты в покое эту проклятую книгу!» Он не стал объяснять, что «цитация при экранизации» — буквальное цепляние за роман — связывает и актера и режиссера. Нет свободы, нет дыхания, ты шагаешь не своим шагом и говоришь не своим голосом. Он не объяснял, он просто сказал:

— Положи эту проклятую книгу.

Он был властным человеком, с ним было не всегда и не всем легко. Надо было поработать с ним, чтобы понять, что этот резкий и иногда кажущийся несправедливым, подчас очень грубо одергивающий актеров и работников человек, по существу, в главном — справедливый и добрый. Сколько я ни вспоминаю, я не помню ни одного случая, чтобы для крика не было причины.

Если уж Иван Александрович кричит, значит, не привезли костюм на натуру, значит, актер опаздывает, значит, случилось что-то такое, что выбило его из рабочего самочувствия. А он был рабочим человеком, он был мастеровым. Это он принес, наверное, оттуда, из Сибири, от отца и деда.

«Братя Карамазовы» были для него картиной очень нужной. Как-то он, вероятно, подытоживал жизнь, как-то он хотел понять ее, разобраться в чем-то сложном, в чем-то, вероятно, для него необходимом, в чем-то утвердиться, что-то отместить. Я не могу точно сформулировать, да, пожалуй, и сам Иван Александрович не смог бы точно сказать, что значила для него эта картина, но она была ему жизненно необходима. Потому он так отчаянно боролся со смертью — хотел успеть высказаться до конца.

Пырьев, как опытнейший режиссер, построил съемки с учетом постепенного нарастания картины. Но так было в начале работы. Где-то в середине съемок Иван Александрович начал уставать и решил отснять все второстепенные или, точнее сказать, не самые сложные сцены, а потом, отдохнув и подлечившись, опять самые трудные: «Мокрое», «Суд», «Иван и черт». Работать ему становилось все труднее. Но только один раз я услышал от него: «Сегодня я отменю съемку, что-то мне трудно дышать». И было видно, что ему действительно трудно дышать. Он в очередной раз слег на две недели. Едва отлежавшись, сразу вышел на работу.

Природа не всегда бывает справедлива — подарив Ивану Александровичу столько мощи, неукротимости, энергии, она дала ему сердце, которое не выдержало такого накала. Но жизнь благодарна

подобным людям: они, и именно они не дают ей превратиться в стоячее болото.

Вот и Пырьев, художник и труженик, жил и творил без усталости и без остановки, ошибаясь и находя новые пути, по-русски размашисто и щедро, пристрастно и яростно, обижая и возвышая, уча и отвергая, любя и ненавидя. Фильмы чаще всего устаревают со временем. И многое из того, что бурлило и кипело в былые годы, стало и непонятным и далеким. Таков жестокий закон и жизни и искусства. Но ярость и неистовство художника, пристрастие и определенность гражданина оставили неизгладимый след в сердцах и зрителей, и товарищей, и учеников Ивана Александровича. Жестокий закон над этим не властен.

Георгий Константинович Жуков

Когда Юрий Николаевич Озеров впервые предложил мне сниматься в роли маршала Жукова, я, почти не колеблясь, отказался, потому что понимал — Жуков слишком любим, слишком знаем народом, и брать на себя такую ответственность я побоялся. Юрий Николаевич заметил: «Жаль-жаль, потому что, когда я сказал Георгию Константиновичу, что играть будет Ульянов, он ответил: «Ну что ж, я этого актера знаю. Вполне вероятно, что он может справиться с такой задачей».

Я не знаю, был ли это режиссерский прием или правда, но на меня эти слова действовали очень ободряюще. Ну, раз сам Георгий Константинович считает, что мне можно взяться за эту роль, то, может быть, мне и следует взяться за нее.

Пробы грима большой радости мне не принесли, хотя и заставили поверить в то, что при некоторых ракурсах есть отдаленное сходство. Впоследствии я понял, что это далеко не самое важное — быть внешне похожим на историческое лицо.

Важнее другое — суметь передать образ, каким тот или иной исторический деятель запечатлелся в народной памяти. И тогда несущественно — абсолютно точно ты похож на него или только отдаленно.

И мы приступили к съемкам картины «Освобождение», которые длились шесть лет. Шесть лет с разными промежутками я снимался в роли Георгия Константиновича Жукова.

Как я работал? Никакой особой работы или каких-то особых поисков не было. Начали мы с грима. Поставили фотографию перед собой и вместе с гримером стали лепить щеки, стали подбивать волосы, стараясь угадать облик фотографически. Потом мы отказались от этого, потому что наклепленные щеки и подбитые волосы не очень много давали сходства, а что-то живое уходило. И в конечном счете

меня оставили со своим лицом, с тем, которое мне природа и мама подарили.

Естественно, я много читал о Жукове (его книга тогда еще не была написана), смотрел кино- и фотодокументы.

Драматургического материала на роль Жукова в этой колоссальной эпопее отпущено было немало, но он был однообразен. По существу, ему была придана служебная функция. Понять это можно, принимая во внимание грандиозность задачи, стоявшей перед фильмом, но сыграть надо было характер Жукова, опираясь на эти скудные возможности. Как показать в этих условиях его многогранность?

Вот тогда-то я впервые подумал, что важно найти в характере Георгия Константиновича доминирующую черту. Какая же эта главная черта? В народе во время войны о нем ходили легенды как о человеке непреклонной воли, железного характера. Значит, надо создать тот образ, который помнят в народе. Я отлично понимал, что играю не Жукова в буквальном смысле этого слова, не Георгия Константиновича во всем многообразии этого характера и этой судьбы (взлеты его были до самой высочайшей вершины, и сложные периоды в его жизни тоже были), а играю некое распространенное о нем представление. Да мне бы и не удалось сыграть его полководческий талант, широту его стратегических замыслов, для этого нет драматургического материала. И вообще это, пожалуй, невозможно. А вот его непреклонность, его решительность, его не знающую преград силу сыграть можно.

Короче говоря, я стремился, как говорили раньше в театрах, поймать правильный тон роли.

Эта найденная тональность настраивает и зрителя на правильное восприятие работы, заставляя прощать мне и непохожесть и, может быть, не совсем выдержанную историческую точность или какие-то другие условности.

Надо сказать, что я снимаюсь в роли Жукова уже двадцать лет. У меня были более удачные работы и менее удачные, но они зависели не от того, что я хуже или лучше играл (все равно найденную тональность я держу все двадцать лет),— мое исполнение зависело от уровня драматургии.

Ну, скажем, я считаю, что одна из самых точно выражающих характер Жукова картин — это «Блокада», где Жуков проявлен драматургически и литературно Чаковским очень выпукло, четко и определенно. Его необычайная целеустремленность, какая-то стальная собранность, всеокрушающая воля раскрыты очень выигрышно.

Говорят, что Георгий Константинович в жизни был очень спокойным и мягким человеком. Но, к великому моему сожалению, я могу судить об этом только с чужих слов, потому что не восполь-



Киноопея «Освобождение». В роли маршала Г. К. Жукова



В роли маршала Г. К. Жукова

зовался естественным правом актера, который собирается играть живущего героя, на знакомство с ним.

Когда начали снимать «Освобождение», Г. К. Жуков был тяжело болен, и, понятно, речи не могло быть о встрече. А потом, когда он выздоровел, из-за потока ежедневных дел я все откладывал возможность встречи на завтра, да и боялся побеспокоить. А «завтра» и не вышло. Только цветы к гробу Г. К. Жукова я успел положить. Как я мучительно ощущаю невозвратимость этой возможности встречи! Как горько сожалею о том, что жил рядом с легендой, имел возможность подойти к ней близко и не сумел этого сделать!

В фильме «Блокада» роль Жукова невелика, но она написана очень емко, сгущена, сфокусирована на главном. А в «Освобождении» есть развитие этого характера в поступках в первые дни войны, во время Курской дуги и вплоть до Берлинской операции.

Мне думается, что кино обладает поразительным свойством — соединять актера внутренне с исторической личностью, в роли которой он снялся. И оно так плотно связало меня со всем обликом Георгия Константиновича Жукова, что вопрос о том, похож я или не похож на него действительно, забот и хлопот ни зрителю, ни мне уже не доставляет.

Есть условие игры, по которому зритель знает и я знаю, что вот я, Ульянов, в этот период времени играю Жукова, и, значит, все о-



В роли маршала Г.К.Жукова

тальные сложности, если можно так сказать, подразумеваясь, заранее отвергаются. И я всячески стараюсь в каждом следующем появлении в роли Жукова не терять вот этого главного настроения.

Народное мнение — справедливое, нелицеприятное. Известно, что и в минуты для Георгия Жукова победные, звездные и в минуты тяжелые народ его не забывал, народ его не предавал, народ ему не изменял. Когда после большого перерыва Жуков появился в Большом театре, раздался гром аплодисментов и весь зал встал. Разве это не выражение любви не погасшей, не прошедшей?

Поэтому мое положение как актера в этом смысле было очень серьезным и очень ответственным. С народом шутки плохи. Обидеть его чувства, оскорбить их или, скажем, принять на свой счет любовь, которая ко мне никакого отношения не имеет, а вся направлена на великого полководца, я не смею ни на йоту. Повторяю: характер Жукова во всей его полноте и всю его биографию мне не дано сыграть. По всей вероятности, это удастся кому-то еще потом, в будущем.

Думается, наиболее точно, наиболее многомерно облик Георгия Константиновича воссоздан в картине «Маршал Жуков. Страницы биографии». В этой документальной ленте, в которой я принимаю участие уже просто как актер Ульянов — веду это повествование, довольно явственно, доказательно и мотивированно показано, в чем,



В роли маршала Г. К. Жукова

собственно, секрет обаяния, в чем секрет воздействия, в чем магнетизм этого человека. Тому, кто посмотрел эту картину, не может не стать совершенно очевидно, что у Жукова огромный воинский талант сочетался с трезвым русским умом, смекалкой и уверенностью в своих силах. Уверенностью, а не самоуверенностью. Это глубоко разные вещи.

Сейчас, когда я пишу эти строки, я закончил сниматься в картине «Битва за Москву». В этом событии, как известно, роль Георгия Жукова была исключительно серьезной. Доминирующей. Недаром он сам считал, что наиболее памятная битва для него — битва за Москву, когда решалась ее судьба, так как наша столица была в какой-то период в буквальном смысле этого слова открыта. Он так говорит об этом: «Была ли у немцев возможность войти в Москву? Да, такая возможность в период 16, 17, 18 октября была».

И вот в этой картине образ маршала проявляется во всем его волевом начале. Ведь именно он взял на себя всю полноту ответственности за оборону Москвы, которая была поначалу организована слабо. Только вовремя перебросенные сибирские дивизии стабилизировали положение, что и дало возможность начать 6 декабря 1941 года контрнаступление, которое закончилось разгромом немцев под Москвой. Но я думаю только одно: что образ Ге-

оргия Жукова еще будет создан во всей многомерности и драматизме его судьбы. Не в наше, может быть, время, но будет картина, уже художественная картина, и, может быть, не односерийная,— «Маршал Жуков» или «Генерал Жуков». Есть же произведения, в центре которых образы Кутузова, Суворова. Я считаю, в той идеологической борьбе, которую мы ведем, необычайно важно чаще вспоминать наших героев, самых достойных сынов России.

Как-то, будучи в Польше, я попал с трудом на американскую картину «Двенадцать проклятых» или «Двенадцать паршивых» — что-то в этом роде. История двенадцати американских солдат, выполняющих смертельно опасное задание. Весьма средняя картина, а зал полный, потому что ловко завернута не такая уж свежая конфетка в очень яркую бумажку. Смотрят и удивляются — какие бравые парни эти солдаты.

А несколько лет назад я видел в Париже тоже американскую картину «Генерал Паттон». Опять все лихо, складно и победно: характер острый, сюжет закрученный. И как-то мне стало обидно: а где же русский-то солдат, который проявлял чудеса, немислимые чудеса храбрости, лихости и мужества?

Где же художественные фильмы о генерале Жукове, о Рокоссовском, о Черняховском, о Коневе? Почему мало вот таких наших картин на мировом экране?

Не сомневаюсь, что картина «Генерал Жуков» шла бы с не менее захватывающим интересом в Париже, Лондоне, Вене, чем «Генерал Паттон». Я своими глазами видел, с каким жадным интересом смотрели «Освобождение» в Индии, Непале, Йемене, Австрии — везде, где мне пришлось побывать с этой лентой.

Слов нет, в последнее время появилось несколько первоклассных документальных картин о войне — «Великая Отечественная...», «Зима и весна 45-го», «Всего дороже» и другие. Но нужны и художественные фильмы о войне, сделанные с такой же мерой правды и достоверности.

Однажды в Вене меня больно ударила одна встреча. Я был там на премьере «Освобождения» в те дни, когда отмечался праздник Победы. К памятнику советскому солдату представители посольства возлагали венки, вокруг стояли полицейские. Идет группа семнадцати-восемнадцатилетних ребят.

— Что здесь? — спрашивают они полицейских.

— Сегодня день освобождения Вены.

— От кого?

— От немцев. Война была у русских с немцами.

— Первый раз слышу,— пожал мальчик плечами и ушел.

Не мы виноваты в этом. Но мы должны делать такие картины о войне, чтобы их видели во всем мире.

Борьба — а идет борьба идей — требует все новых и новых бойцов на экране. Мы частенько не очень серьезно относимся, по разным причинам, к этому участку борьбы. Не должен мир спасенный забывать, что самую кровавую долю войны с Гитлером нес на себе советский солдат. Ради справедливости, ради памяти тех тысяч, что лежат по погостам Европы, мы должны быть расторопнее в этом вопросе.

Присушие Георгию Константиновичу работоспособность, трезвость суждений, и уверенность в огромном потенциале нашей армии, и некичливое желание учиться, и у врага в том числе,— это лучшие черты русского народа. Потому-то народ так полюбил Жукова — высшее проявление своих лучших свойств, потому-то ему безраздельно отдана любовь народа. «Тебя, как первую любовь, России сердце не забудет». И эта любовь, вероятно, будет выражена через художественные произведения не один, и не два, и не три раза.

Мои попытки сыграть маршала Жукова — первые, но, уверен, не последние. Еще много раз, обращаюсь к лихолетью войны, будут рассказывать о великом русском полководце Георгии Константиновиче Жукове.

Ковалев, Булычев, Кустов и другие

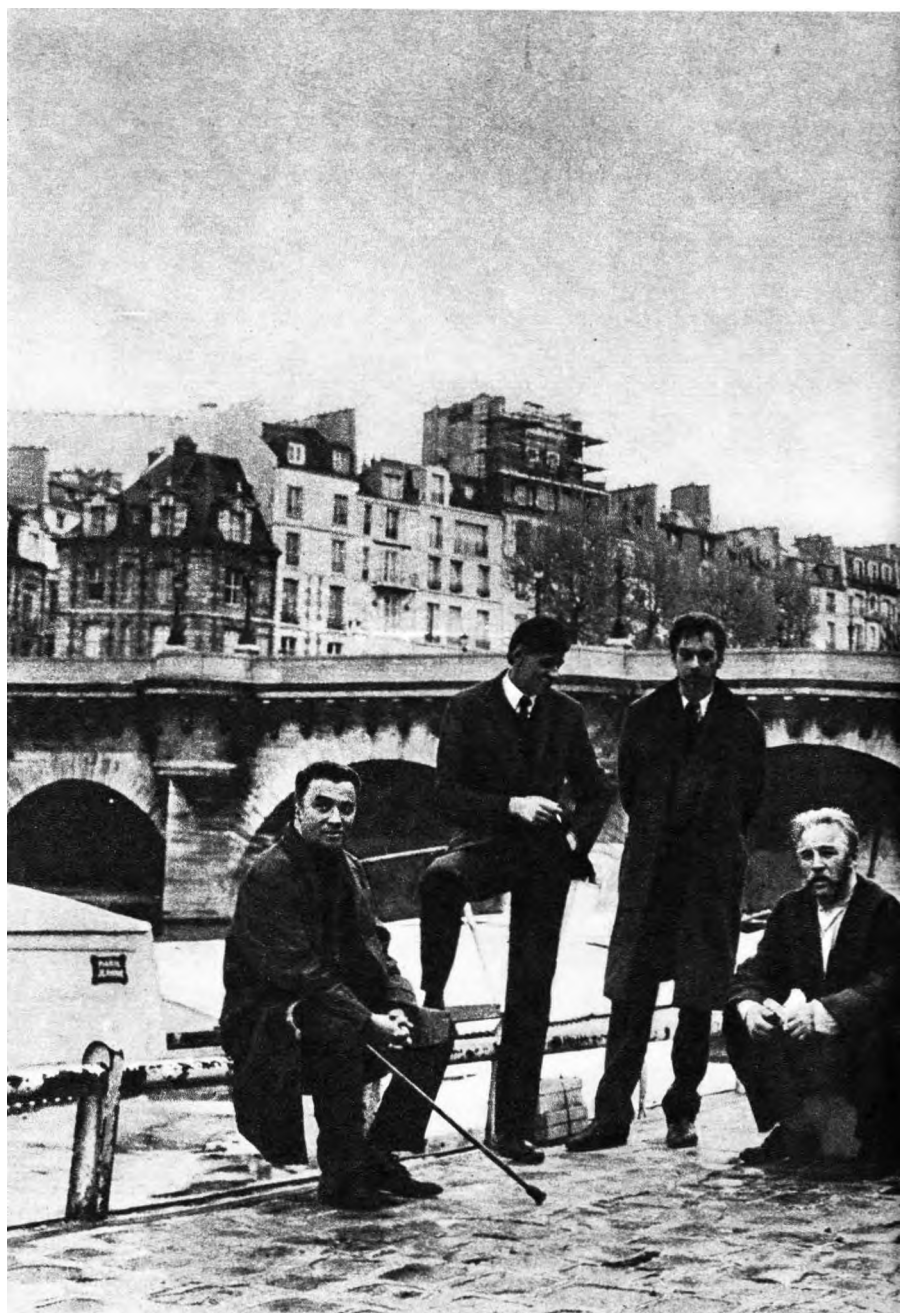
Работа над спектаклем или фильмом похожа на плавание корабля, который долго идет к намеченным, нафантазированным берегам. В пути бывают штилы, когда работа стоит на месте, и бури, когда кажется, корабль не дойдет, погибнет. Но вот наконец-то мы причаливаем — и как часто берег оказывается скалист, холоден и совсем не похож на тот, который представлялся нам, о котором мечталось. Неуютно здесь. Но, бывает, берег оказывается ярким, зеленым и приветливым, и это награждает тебя за все труды и тяготы пути, и ты счастлив, достигнув своей цели. Но актер, как неутомный путешественник, долго не может сидеть даже на теплом и добром берегу. Его тянет дальше в дорогу. И опять предстоит ему путь к новым неизвестным землям, которые всегда загадочны, всегда неожиданны. Я ходил матросом на многих «кораблях»—спектаклях и фильмах. О некоторых я рассказал, о некоторых не сумел. Но все их помню, и все они по-своему дороги.

Неожиданный для меня генерал Чарнота из кинофильма «Бег» — эта роскошнейшая фантазмагорическая роль, какую только актер может представить себе. Долго ходили режиссеры вокруг меня, пока решились доверить эту работу. Колоритнейшая фигура белого генерала, который бродит по Парижу в одних кальсонах, а потом выигрывает целое состояние, требовала совсем нового подхода и новых актерских приспособлений.





Кинофильм «Бег». Чарота





На съемках кинофильма «Бег»
в Париже.

Слева направо:
А.Алов, В.Наумов,
А.Баталов, М.Ульянов

Как соединить в одной роли трагедию человека, дошедшего на чужбине до нищеты и потери человеческого достоинства, с гротесковыми и почти буффонными поступками неумного картежного игрока и гусарского кутилы? Для меня этот персонаж, которого проще всего назвать отрицательным, безразличен, как безразлична любая человеческая трагедия. Как передать фантастический реализм М. А. Булгакова, где свободно и логично соединяются, казалось бы, несоединимые сцены — тараканьи бега в Стамбуле и трагедия чуть не погибшей на панели женщины? Все сдвинулось в этом призрачном мире потерявших родную землю людей. Все возможно в этом тараканьем бредовом мире. Но играть-то нужно живых, реальных людей, а не призраки и символы.

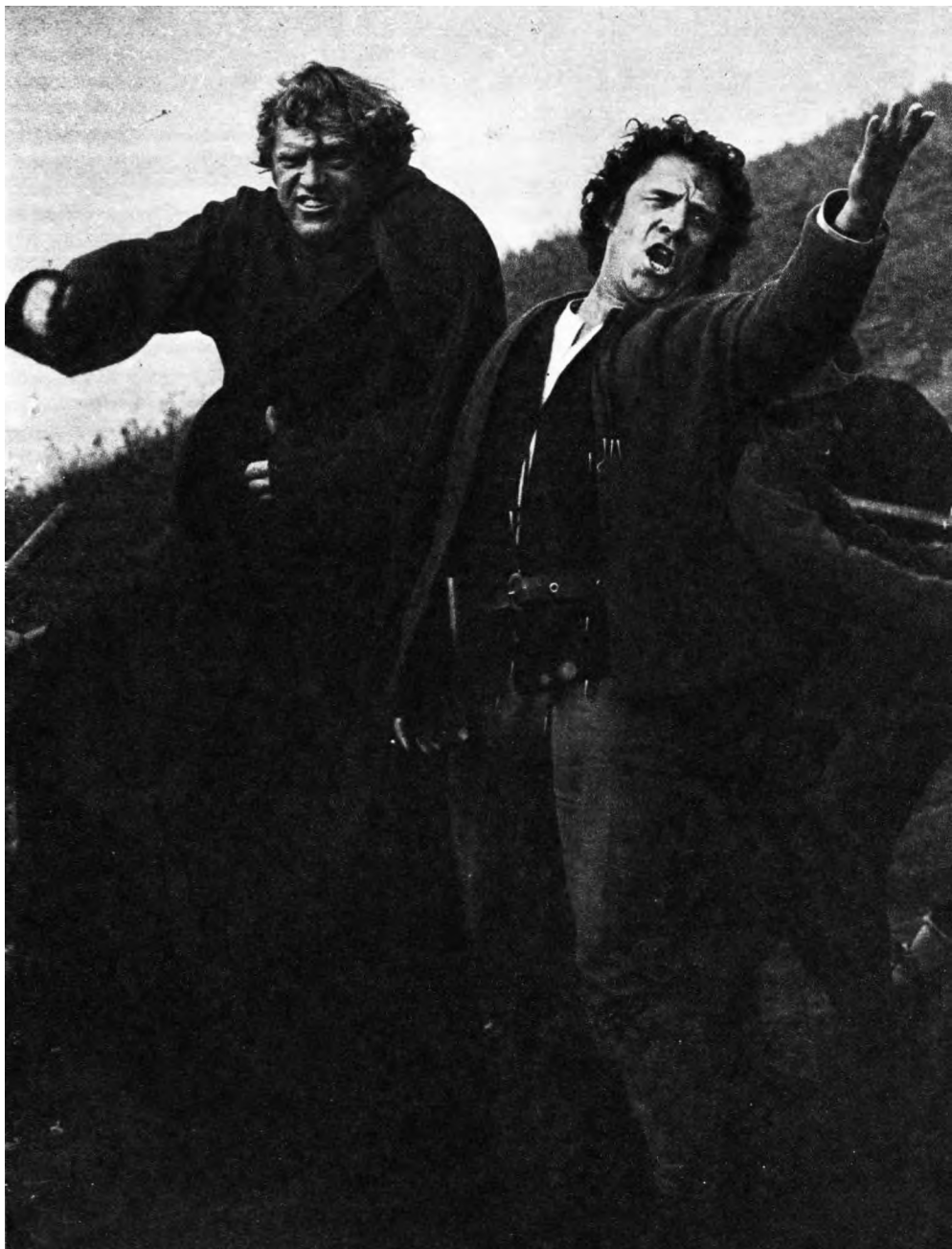
В том-то и поразительное своеобразие уникального таланта Булгакова, что он своих персонажей ставит в удивительные, фантастические условия, сохраняя при этом полнейшую «земность» и жизненность их. Вот и герои его «Бега» — живые, земные, житейски горькие и фантастически неожиданные люди. И среди них одна из самых грешных и трагических фигур — Григорий Лукьянович Чарнота — «запорожец» по происхождению.

И не поднять бы мне эту пышно-необъятную роль, не работай я под началом у таких талантливых, тонких и умеющих создать актеру чувство свободы и раскованности режиссеров, как Александр Александрович Алов и Владимир Наумович Наумов, и не имей таких партнеров, как Евгений Евстигнеев, Алексей Баталов.

Когда вышла на экран картина «Самый последний день», рассказывающая о том, как прошел день перед уходом на пенсию участкового милиционера Семена Митрофановича Ковалева, то ко мне, как к режиссеру фильма и исполнителю главной роли, стали приходить письма с недоумением и даже обидами по поводу моего режиссерского дебюта в кино: «Зачем вы остановились на этом почти «сказочном» материале? Что вас привлекло в этой умильной фигуре добренького милиционера? Вы же всегда играли людей сильных и волевых, и вдруг образ добродушного и даже мягкотелого человека, который по доброте своей и гибнет?»

И много было еще всяких «зачем» и «почему». Как объяснить, что всякая роль — это мой актерский рассказ о том, что меня как гражданина именно сегодня беспокоит? Что мне кажется очень важным и о чем необходимо непременно, во что бы то ни стало рассказать зрителям. Как рассказать о переплаве человеческих жизненных наблюдений и потрясений в актерское нестерпимое желание поведать об этих потрясениях?

Когда я прочел повесть Бориса Васильева «Самый последний день», я как-то сразу понял, что сделать фильм о добром





Кинофильм «Самый последний день».
Ковалев



Кинофильм «Частная жизнь».
Абрикосов

человеке ну просто необходимо. Почему? В последнее время я все чаще и чаще начал встречаться с проявлениями недоброжелательства, неоправданной злости, обидной грубости, наглого хамства, сердечной черствости. Меня это тревожит, ранит, обижает. Почему я стал так чутко реагировать на это? От возраста, от усталости, от чересчур частых встреч с подобными явлениями? А может быть, потому, что число их растет и все чаще громко и нагло о себе заявляет? А в повести Бориса Васильева рассказана жизненная и добрая история о человеке с прекрасным и чутким сердцем, который обладает редким даром любви и доброжелательства к людям. Борис Львович Васильев в своих произведениях рассказывает о внешне ничем не примечательных людях, но наделенных щедрой душой, неугасимым жаром сердца, неиссякающей добротой. Васильев настойчиво ищет в своих таких простых и обычных героях эти прекрасные человеческие черты. Ищет и находит.

И в повестях «А зори здесь тихие,..» и «Не стреляйте в белых лебедей», и в «Ивановом катере», и, наконец, в «Самом последнем дне» живут простые русские люди с великой любовью к земле, к окружающим, к жизни.

Когда передо мною встал вопрос выбора литературного материала для возможного фильма, я не колеблясь остановился на повести «Самый последний день» и на роли Семена Митрофановича Ковалева. Мне неудержимо захотелось показать с экрана глаза хорошего и доброго человека. Это стало необходимым потому, что меня не оставляла надежда: глядя в эти глаза, может быть, посветлеют и потемневшие от злобы глаза. Должны, по крайней мере. Мне казалось необходимым сказать многомиллионному зрителю кинотеатров, что добрые и справедливые люди ходят рядом, надо только разглядеть их. Сказать, что доброта и любовь не слабее злобы и несправедливости. Может быть, в этом образе есть и немалая доля мечты о таком человеке? Может быть. Но это мечта не о том, что несбыточно, а о том, что существует, но чего не хватает на всех. Мечта о том, чтобы в каждой жизни встретился свой Семен Митрофанович Ковалев, человек большой души. Конечно, не всякая актерская тревога и боль передается зрителям с такой же остротой. И не все, о чем я думал и мечтал, перекрестилось через экран и ударило по сердцам, как мне хотелось. Пусть. Но прошел по экранам этот чудесный человек и кого-то обязательно поддержал и ободрил. А разве этого мало?

Одна из моих горьких и странных работ — Егор Булычов в фильме «Егор Булычов». Иногда у меня бывает такое впечатление, что и не было такой картины, и не было тех мучительных поисков 323

своего пути в создании этого характера, не было той предельной усталости, которую я ощущал во время съемок, потому что они совпали с выпуском в театре спектакля «Антоний и Клеопатра». Остались только недоумение и обида. На кого?..

Я уже говорил, что актер связан с множеством обстоятельств, от него не зависящих. Но когда видишь причину провала или непонимание твоего замысла, то в этой ясности есть хоть адрес, по которому ты направляешь свой гнев, свою боль или свое согласие с критикой.

А с «Егором Булычовым» произошла какая-то обидная и непонятная история замалчивания.

В прокате эту картину пустили на экраны самым минимальным тиражом и в самые невыгодные часы. Ну, скажем, в девять часов утра кто-нибудь ходит в кино? А в Ленинграде я видел своими глазами, как единственным сеансом, в девять утра, шел этот фильм. Почему? Не знаю. Знаю только, что мы с молодым талантливым режиссером С. Соловьевым хотели решить эту классическую роль по-своему. Не потому, что желали быть оригинальными, ни на кого не походяжи, а потому, что время диктует свои, новые взгляды. Нам казалось, что в 1972 году важно не столько громить мерзости того мира, который не принимает Булычов, а понять, откуда и почему так часто и так густо рождаются эти мерзости. А Булычов, умирая, мучительно хочет понять, почему так живет улица, на которой он родился.

Почему? Как это происходит? Зачем смерть? В чем оправдание жизни? И тысяча таких же страшных вопросов раздирает его сердце.

Всю жизнь Егор Булычов жадно и взахлеб жил. Любил, умел жить. И следовал законам своего общества — обманывал, притеснял, обижал людей. Был озорным и крепким человеком. И вдруг смертельная болезнь, в безысходность которой он поверил. И вот, оглядываясь на жизнь, на краю которой он стоит, он увидел ее бессмысленность и страшное несовершенство. Что мир, в котором жил Егор Булычов, жесток, он знал и раньше. Но почему он такой? Почему? Нам казалось, что важно не столько протестовать против этого мира — это естественно, это неоспоримо,— сколько вскрыть его. А вскрывает, анатомирует, допытывается до изначальной причины несовершенства мира Егор в трагический миг своей жизни. Кто виноват: жизнь или люди, которые сделали ее такой? Нам с Сергеем Соловьевым казалось, что важно сыграть и показать вот этот мучительный и беспощадный анализ, а не только протест Егора. Углубляясь в зловонные дебри жизни своего дома и жизни своего общества, он все больше озлобляется и звереет. К протесту приходит, поняв несовершенство жизни, которой жил. Егор никогда не смотрел на все, что его окружает, так пристально, так неустанно, так бесстрашно. В мучительном желании найти оправдание всему происхо-



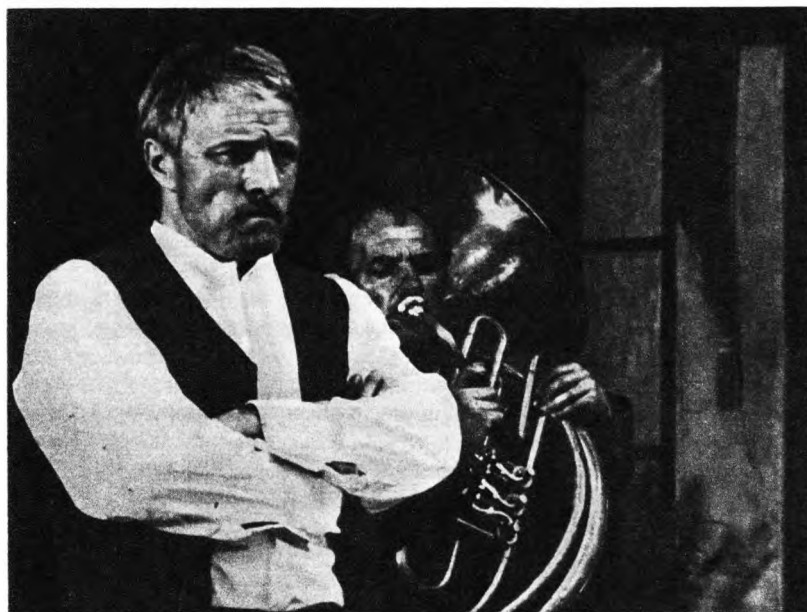
На съемках кинофильма «Егор Булычов»
с режиссером С.Соловьевым

дядьему он спрашивает, злится, провоцирует, просит, молчит, издевается и с безнадежностью понимает, что виноваты люди: их жадность, их тупость, их глупость, их эгоизм, их бессердечие. И ложь, которая опутала как паутина все живое: «Кругом вранье»,— горько говорит Егор.

Не трагедия смерти, а трагедия страшного несовершенства мира, в котором живет Егор Булычов, казалась нам нужной и интересной сегодня.

Но вся эта работа похожа на одинокий крик в ночи, который неожиданно раздался и, оборвавшись, затих. Кто там так крикнул? Какая трагедия произошла? Мы не узнаем, ибо безмолвие ночи не даст ответа. Бывает и такое. Бывает, и крика не слышно...

В фильме «Без свидетелей» роль персонажа без имени (это просто Он) была для меня и нова и интересна. Обычно характер ведь лепится или рисуется крупными мазками, определенными крас-



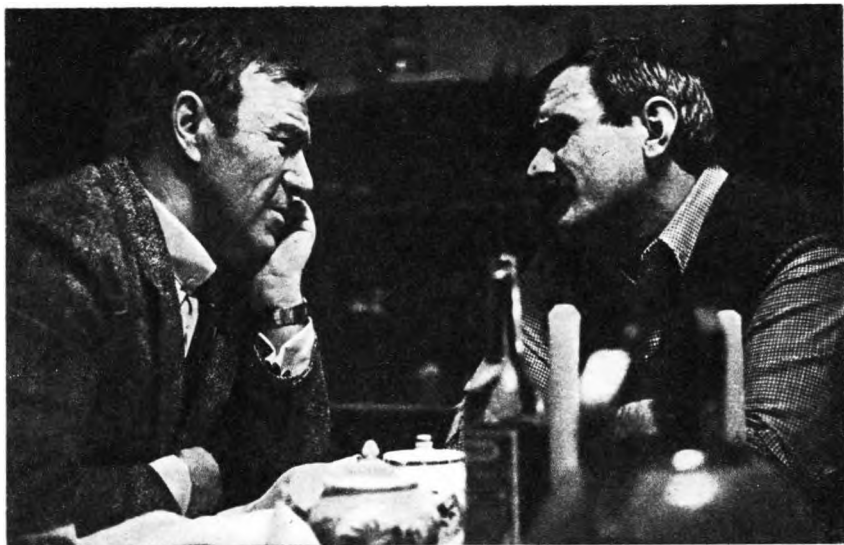
*Булычов — М. Ульянов,
Меланья — Р. Маркова*

*Булычов — М. Ульянов,
трубач — Л. Дуров*



На съемках «Егора Булычова»
с Е.Васильевой

Егор Булычов

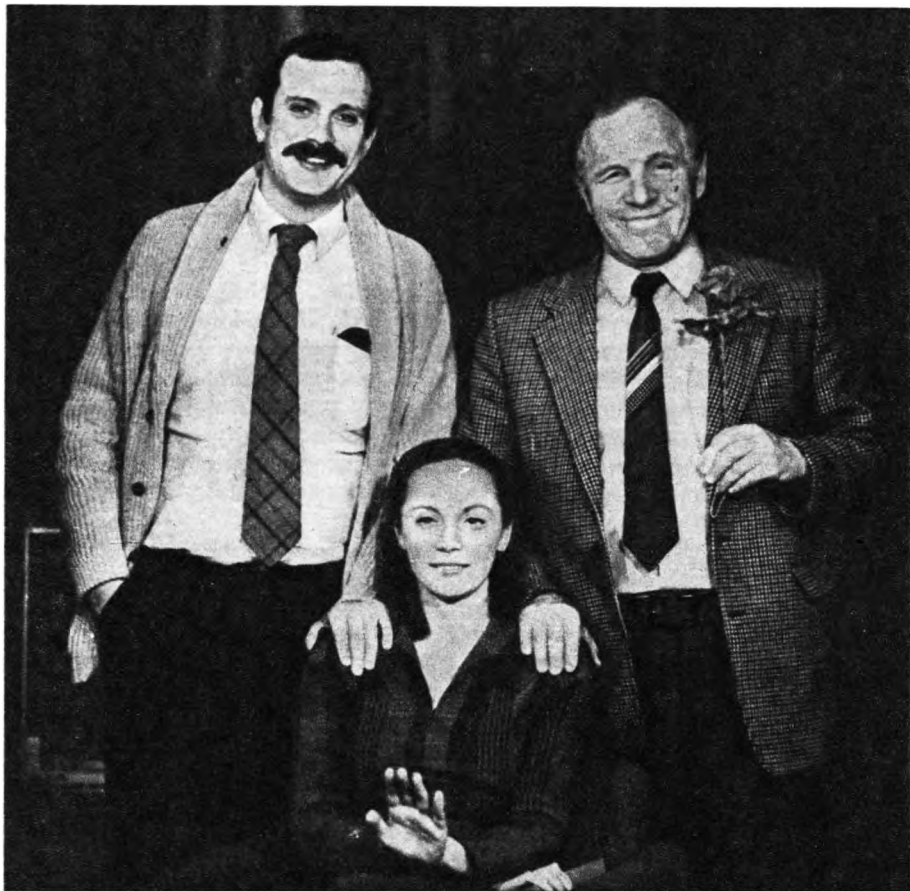


На съемках кинофильма «Без свидетелей»
с Н. Михалковым

ками, сквозь которые проступает сущность человека. Здесь же мне пришлось «проявлять» этот персонаж, как если бы я проявлял фотографию. Кто этим занимался, знает: сначала не видно ничего, потом появляется нечто, потом что-то более определенное, и вдруг начинаешь понимать, что это абрис лица или фигуры, потом этот абрис начинает приобретать плотность, затем видишь глаза, и наконец возникает постепенно все изображение.

Что-то похожее было и в работе над этой ролью. Притом проявленными должны были быть краски, которые в отдельности ничего собой не представляют, а вот когда собраны воедино, создается личность, характер, тип. Это во-первых. А во-вторых, Он — не совсем моя, что ли, роль. Хотя и глупо заключать себя в какие-то рамки, границы. То есть эти рамки все же есть, есть границы, через которые переступать не надо, ибо там ты не знаешь языка, но в своих владениях хочется быть разным, искать непохожесть в привычном, что-то новое для себя. И мне в этом фильме, при некоей таинственности, неоднозначности и «нераспознаваемости» характера, который рождается на глазах у зрителя, надо было основательно отойти от себя.

Шли поиски необычного для меня грима, несвойственной мне манеры поведения, и я все дальше уходил от себя, чтобы раскрыть



После окончания съемок кинофильма «Без свидетелей»
с Н. Михалковым и И. Купченко

характер, столь чужой мне. Сложность была в том, чтобы в экстравагантных, почти фарсовых ситуациях оставаться человеком, а не паяцем, не скоморохом. И это была одна из самых трудных ролей. Давалась она мне очень тяжело. Этот тип ведь актер в жизни — он все время играет. Играет хорошего человека, играет деятельного, играет любовь. А мне, актеру, надо этого «актера в жизни» сыграть — эвона какая задача стояла передо мною.

От меня требовалось собрать этот образ мелкими мазками, почти китайской тушью, в микродеталих и в то же время добиться 329

острой, выразительной манеры игры. А к этому надо прибавить, что актерская сущность моего персонажа стала для него маской, которую уже невозможно оторвать от лица. И поэтому естественно, что на многих зрителей первые кадры картины производили, мягко выражаясь, странное впечатление: на экране появляется какой-то ёрничающий, подпрыгивающий господинчик, как-то он выламывается, выкручивается, что-то все время изображает, играет. И многие зрители не понимают этот характер, не принимают, раздражаются, ибо считают, что «актерство актера» идет не от персонажа, а от исполнителя — от меня.

«Чего это Ульянов так наигрывает? Он что, потерял совесть, стал так развязно играть, так нагличать?» И особенно в начале картины это, вероятно, производило удручающее впечатление. Притом Н. Михалков, который не боится резких красок, очень часто их применяет (вспомните его блестящую картину «Родня»), добивался и яркости и четкости. Как долго мы искали этот дурацкий «паровозный гудок» перед каждой рюмкой!

Какой правды требовал от меня Михалков в совершенно фарсовой ситуации со скелетом!

Вообще работа с Никитой Михалковым — большая и серьезная школа. Почему? Я снимался у многих крупных режиссеров нашего кино. С каждым по-разному нужно было находить свой язык. С Михалковым было и легко и тяжело, и уверенно и напряженно. Никита Михалков — один из режиссеров, может быть, наиболее точно и тонко чувствующих время. Он из другого поколения, чем я, и в чем-то более точно ощущает сегодняшний пульс времени. Это естественно. Часто в подобных ситуациях происходит несовпадение взглядов на один и тот же предмет. Это не ошибки характеров, а разное отношение, разные точки зрения. В чем-то и у меня были с ним расхождения, но я жестко положил себе во всем слушаться Михалкова и подчиняться ему, как человеку более молодому, а значит, и более современному.

Признаюсь, это было нелегкое испытание — что-то от монашеского послушания. Притом надо было учесть, что Михалков жестко и беспощадно относится к приблизительности в решениях и к непрофессиональности их исполнения. И это тоже порог, через который нелегко было перешагнуть. У нас в кино, к величайшему сожалению, чаще слышно «гениально», чем «не верю», «не получается».

Эта поверхностная, а может быть, и подлая похвала сбивает с колеи даже серьезных актеров. Покричали, покричали ему в мегафон «гениально», прочел он две-три рецензии, где его тоже погладили по шерстке, и, глядь, заматерел, глядь, стал похож на говорящий монумент, глядь, уже ничего живого нет в его творениях, а ему все кричат «гениально», и трудно не поддаться такому потоку комп-

лиментов. Теплая, но страшная эта атмосфера всеобщего и перекрестного захваливания.

Но я, тоже все-таки человек, попал тут в атмосферу творческой Спарты, где выживает только сильный и крепкий. Не стони, не устывай, знай текст наизусть, смело и с доверием иди на любые пробы и ищи, ищи, ищи единственно верный вариант. Когда же хотелось все бросить и сыграть как легче и понятнее, пойти по проторенной дороге, беспощадный Никита начинал все называть своими словами, и ты, стиснув зубы, соглашался с ним, и начинались опять бесконечные репетиции.

Это трудный, но единственно возможный путь в искусстве. Мое суждение могло бы показаться банальным, если бы не так реально была беда наших уравниловок и усредненности оценок, которые приносят великий вред нашему искусству. Принцип «ночью все кошки серы» не подходит к избирательному человеческому делу — профессиональному искусству. А еще больший вред наносит существование прямо-таки клана «неприкасаемых»; есть у нас такие мастера, о которых говорить даже не в критическом, а в сомневающемся тоне не принято. Какое-то табу наложено на их имена. Дикость это, как мне кажется. Река начинает зацветать, если нет хоть мало-мальского течения, ну а в работе над фильмом «Без свидетелей» было не течение, а бурный поток. Бывало больно, но освежающе.

Монологи, этот откровенно театральный прием, были перенесены из пьесы в условия кино. И, конечно, требовали предельной правды.

Монологи, естественные и привычные в театре, неестественны и фальшивы на экране. Это же крупный план, где малейшая ложь, неверная мимика выдают актера с головой. И долго мы бились над тем, чтобы прием чужеродный для кино обрел и правду, и выразительность, и, главное, право на жизнь. Не нам судить о результатах, но нам судить о затраченных трудах. Хотя, честно сказать, в искусстве оценивают не по затратам, а по результатам, что и справедливо. Я же пишу здесь о лично пережитом и только поэтому позволил себе рассказать о трудностях.

Вообще, это была во многих отношениях необычная работа. Начать хотя бы с того, что в театре... мы работали над пьесой «Без свидетелей».

А дело было так. Как-то, пробегая по бесконечным коридорам «Мосфильма», я столкнулся с Никитой Михалковым. «Как жизнь?» — «Ничего». — «Что делаете сейчас?» — «Снимаюсь». — «А в театре?» — «Играю, ищу пьесу». — «А я мечтаю поставить спектакль в театре. Хорошо бы в вашем театре, я ведь все же начинал в Щукинском училище!» — «Неплохо было бы». На том тогда и разбежались.

Прошло немало времени. И вот как-то прочел я в журнале «Театр» пьесу Софьи Прокофьевой «Без свидетелей». Она показалась мне интересной, и я, вспомнив о нашем случайном разговоре с Михалковым, позвонил ему. Он, прочитав пьесу, согласился ставить спектакль, и мы приступили к репетициям. Репетировали много и упорно. И вдруг как-то Никита приходит в театр, чем-то взволнованный, напряженный. «Дело в том, что мне предложили снять фильм по этой пьесе. Два актера, одна декорация. У студии остались деньги. Думаю, мы сможем. А главное, есть возможность и фильм снять и спектакль сделать. И может быть, одновременно выпустить. Представляете себе, как это заманчиво?»

Но, к сожалению, «скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается». Сценарий очень долго утверждали, ушли сроки, а когда в театре узнали, что мы собираемся еще и фильм снимать по этой пьесе, то обиделись, посчитав такое непатриотичным и неэтичным. В результате этих разногласий спектакль не вышел на сцену. Жаль, но так уж случилось, и вернуть ничего нельзя было.

Мы продолжали снимать картину, надеясь заглушить горечь этой ссоры усиленной работой. А ее оказалось немало. Фильм всего с двумя актерами, в одной декорации потребовал трех месяцев упорной работы.

Сложнейшей проблемой стала одна декорация, притом декорация очень скупая. Ну что можно найти интересного в современной квартирке с двумя смежными комнатами, с совмещенным санузлом? Оператор Павел Лебешев, художник Александр Адабашьян и сам Никита Михалков проявляли прямо-таки виртуозную изворотливость, чтобы в этих типовых четырех стенах найти новый ракурс, неожиданный угол зрения. И надо сказать, что сделали они это удивительно изобретательно. Сняли. Картина вышла.

И вот тут началась редкая разноголосица оценок. Некоторые зрители писали, что правильно мы сделали, показав мерзавца и подонка. Одна женщина написала, что это прямо портрет ее бывшего мужа. Но большинство писем, которые я получил, было полно злобы и несогласия. Содержание их было примерно такое. Как вы, Ульянов, смели играть такого подлеца. Вот вы теперь открылись во всей своей красе и сущности и т. д. и т. п.

Трудно на это отвечать, но, кажется мне, нужно. И не для защиты себя, а для уяснения вопроса, что смеет, а чего не смеет актер. Да, поговорить более или менее обстоятельно о взаимоотношениях актера со зрителями, взвесить справедливость их оценок и пристрастность, разобраться в их суждениях, то серьезных и доказательных, а то скоропалительных, необходимо. И я несколько позже вернусь к этому вопросу, имеющему чрезвычайное значение для любого человека театра, в том числе, конечно, и для меня.

О фильме «Последний побег» хочу рассказать подробнее.

Едва ли эта картина оставила глубокий след в общем потоке картин последних лет. Фильмов действительно выходит сейчас много. Это похоже, наверное, на то впечатление, которое возникает, когда смотришь в окно быстро идущего поезда. Все как будто сливается в один сплошной поток, и только тогда, когда твое внимание что-то привлекает, останавливаешь свой, уже внимательный, взгляд и подробно рассматриваешь заинтересовавший тебя предмет в надежде, что, может быть, ты его запомнишь. А потом взгляд опять скользит мимо, и все снова сливается в единую картину.

Может быть, это жестокий образ, но он мне кажется верным. Поток кино-, теле-, а сейчас и видеозрелищ так велик, что ни один самый усердный зритель не в силах посмотреть хоть малую часть предлагаемого. И останавливают на себе внимание только произведения, действительно выступающие из этого порою унылого ряда.

Мне думается, что «Последний побег» не стал событием в жизни нашего кинематографа. Хотя, на мой взгляд, картина искренняя, честная, не обманная, сладких пилюль от тягот жизни она не предлагает. Искренне написан сценарий Александром Галиным, написан на жизненном материале, написан с добрым чувством к главному герою — Алексею Ивановичу Кустову. С волнением и верой в необходимость такого героя работал режиссер фильма Леонид Менакер.

Картина и задумана была и сделана добрыми, хорошими руками. И когда мне прислали сценарий с «Ленфильма» с предложением сняться в этой картине, я ни секунды не колебался и дал согласие.

Момент знакомства со сценарием, предложенным тебе, — непростой процесс. Если не нравится сценарий, роль, тут все ясно и никаких мучений. А как быть, если сценарий показался интересным и роль привлекает своей сутью, а у тебя в этот момент большая работа в театре, или гастроли, или просто невозможно соединить эти съемки с другими делами?

Вот тут и начинается довольно противная раздвоенность твоей актерской души. Умом ты понимаешь, что времени и сил для этого соединения нет и не надо себя тешить надеждой. А беспечный внутренний голос нашептывает: «Да ничего, как-нибудь уладится! Как-нибудь выкрутимся!» В молодости я часто нырял в этот водоворот и, в общем-то, всегда выплывал. В молодости, может быть, так и надо делать: сил много и резервы неограниченны. Правда, часто это идет и за счет качества твоей работы.

Несколько лет тому назад появилась очень острая, полемичная и тревожная статья критика Р. Кречетовой о падении престижа актерской профессии, о торопливости и суетливости нынешнего актерского существования. Потому-то, дескать, и доверия зрительно-



Кинопроба для киноэпопеи
«Освобождение»



Кинопроба для кинофильма
«Председатель»



Кинопроба для кинофильма
«Война и мир»



Кинопроба для кинофильма
«Егор Булычов»

Кинопробы для кинофильма
«Агония»

го поубавилось. Потому-то и исчезли с актерского горизонта актеры — выразители сегодняшнего дня, кумиры народа.

Кажется, статья называлась «Шагреновая кожа». Беспощадная, прямая и нелицеприятная статья. Так прав критик? Да, если идти по верхнему слою, то прав! Действительно, сегодня актер, особенно столичный, находит много точек приложения своих сил. Театр, радио, кино, телевидение, концерты. Притом чаще всего все эти точки, как магниты, начинают тянуть актера к себе одновременно. Голова кругом! И что там греха таить, есть среди нашей братии чрезмерно шустрые натуры. Всюду поспеют, везде побывают, все охватят, никого не обидят, кроме зрителя. Конечно, в такой гонке не до сути — успеть бы, не пропустить бы...

Есть и такие, что берутся за любую работу независимо от ее качества и смысла. Всё есть. И халтура есть, если смотреть правде в глаза. И если честно говорить, то, пожалуй, можно назвать одного, двух актеров, кого не удастся захлестнуть сегодняшней гонкой и ритмом, а все остальные — и ваш покорный слуга тоже — этим грешат.

Но давайте посмотрим на проблему с другой стороны. Мы все — дети времени. И никуда нам от этого не уйти. Сегодня такой мир. Мир телевидения, мир кино, мир радио, мир техники, мир машин. Человек, создавая себе все новых и новых помощников, сам незаметно для себя становится их рабом. Притом рабом добровольным и бессрочным. Уж не оторваться человеку от баранки автомашины, от регулятора громкости магнитофона, от экрана телевизора. Он прикован к этому невидимыми, но крепчайшими цепями, счастлив этим и уже не может жить по-другому. И не хочет.

Киноэкран, экран телевидения, радиопередачи, бесчисленные концертные площадки должны быть чем-то заполнены. Кто-то должен играть. И есть определенный круг актеров. Других нет. И если сегодня актер или актриса находятся на самом пике своей творческой формы, то именно их и приглашают в кино, на телевидение, на радио. Это же естественно. Конечно же, актер должен быть и осмотровым, и требовательным, и творчески бескомпромиссным. Все так. Но вот ему встретилась роль по душе, роль, которая ему нужна как способ творческого выявления. Л театр-то не бросишь! И начинает актер ужимать свои часы отдыха и сна и в эти отнятые у себя самого часы сниматься или записываться на радио. И есть еще одно, ведомое только актеру; интерес к актерскому «я». Ты нужен. Твое «я» еще интересно. Еще годы тебе не помеха. А актерская Жизнь ох как быстротечна!

Как гениально страшно написала Ахматова: «Я живу ведь только сегодня». Это касается всех, не только актеров. Актеры, может быть, лишь болезненнее это воспринимают.



Кинофильм «Последний побег».
Кустов

И еще. Если не приукрашивать нашу профессию, то она похожа на гонку велосипедистов, где лидера все время нагоняют едущие сзади. И лидер должен держать самую большую скорость. Не можешь держать такую скорость — тебя обгонят.

Я далек от мысли, что так уж важно быть впереди своих товарищей, но я думаю, что быть в первых рядах сегодняшних проблем и задач, стоящих перед искусством, художник должен. А иначе — в чем же суть его существования? И в этом смысле судьба актера, едущего со скоростью чемпиона тридцатых годов, безнадежна. Он отстает и никому не интересен.

Я сейчас пишу эти строки и думаю, что некоторых моих коллег покоробит такой обнаженный показ жестокости и беспощадности нашей профессии. Но так надоели сентиментальные вздохи и ахи об «исключительности и непостижимости» актерской души.

Работа, жестокая работа, потная, каждодневная, порой изнурительная, чаще всего не приносящая отдачи и радости. И надо быть здоровым, всегда готовым. Надо уметь слушать и слышать время. И лавры за все виды человеческих деяний, и за актерские тоже, возлагают на измученные и потные от работы головы. И ничего другого не дано. Если, конечно, это заслуженные лавры.

Я получил как-то на одной своей встрече со зрителями такую записочку-вопрос: «Почему в последнее время актеры все чаще и чаще сетуют на свою жизнь, говоря о трудностях своей работы и особенно о трудностях своей личной жизни? Что, им сказать больше нечего? Ведь все живут, как они, все стараются, работают в своей области. Но ведь через печать не плачут. И не потому, что нет возможности, а потому, что это не нужно никому. Просто обидно за хороших актеров, которые в последнее время так много плачут о своих бедах...»

Справедливо пишет эта зрительница. Есть у нас слюнтяйство и, может быть, неосознанное, желание вызвать жалость и снисхождение к своей профессии. Стыдно и обидно.

Жизнь повернуть вспять никому не дано. И принимать эту жизнь нужно такой, какая она есть. И уж в этой данной тебе жизни знать и возможности, и границы, и достоинства, и стыд, если что не так получается.

Так вот, возвращаюсь к рассказу о фильме. Прочитав сценарий «Последний побег», я без колебаний дал согласие на съемки, тем более что у меня в этот момент не было в театре репетиций. Почему? Мне очень понравился и сценарий и, главное, образ Кустова. Давно я не встречался с такой колоритной, оригинальной, живой, эксцентрической, горькой, прекрасно написанной ролью.

Своеобразнейшая личность. Должность невеликая — руководитель духового оркестра в школе для трудновоспитуемых ребят.

Не велика высота. Но сколько азарта, сколь сердца, души и любви вносит он в разучивание «Дунайских волн» или «Сопок Маньчжурии»! А сжигает он себя не ради чистоты звучания оркестра, а ради того, чтобы распрямились уже согнутые души его не больно слаженно играющих музыкантов.

Солдат, прошедший войну, потерявший на военных полях ногу, вспыльчивый, как порох, живущий нелегко, человеку больным сердцем, чудака и местный донкихот, он живет счастливейшей жизнью. Почему? Ему интересны люди, окружающие его. Он полон их заботами, их бедами. Он — равнодушный человек. От равнодушия-то проистекает и его вспыльчивость. Редкое человеческое качество — умение жить не своими делами и не своей мозолью, а бедами и делами рядом с тобой живущих. Может быть, это у Кустова идет не только от характера и темперамента, а и потому, что ежедневно в течение ряда лет встречается он с горем и бедами малолетних, но уже душевно исковерканных людей.

Может быть. Но главным образом потому он оказывается способным к этому, что он по сердцу коллективист, а не эгоист. Ему интересны окружающие, он не устает от них. И во все-то он вмешивается, все-то его касается.

Вспомнилась мне в связи с этим человеком одна притча: как-то один из цезарей Рима пригласил к себе на пир самых известных гурманов и решил их поразить невиданным блюдом. Пригласил раба-повара и сказал ему: «Если ты сумеешь удивить моих гостей, я дам тебе свободу». «Хорошо»,— ответил раб-повар и удалился. Наступил час пира. Одно блюдо было удивительнее другого, но пресыщенные обжоры все это уже едали. Наконец повар сам принес к столу огромное блюдо вареных раков. «Вот, цезарь, взгляни на это чудо»,— сказал повар. «Что ж тут удивительного?» — захохотали римляне. «А вы посмотрите, все раки шевелятся»,— спокойно ответил повар. Гости посмотрели внимательно на вареных раков и увидели, что они действительно все шевелились. Удивлению их не было границ. Такого они еще не видели. «Как ты это сделал?» — спросил довольный император. «А очень просто,— ответил повар.— Я положил вниз одного живого рака. Он шевелится и двигает всех остальных».

Достаточно иногда одного, кто «шевелится», чтобы заставить двигаться других, очень это важно в любом деле. И в человеческих взаимоотношениях, сложных и запутанных подчас, такой человек может многое решить. Вот таким человеком и был до конца своих дней Алексей Иванович Кустов. И с большим интересом и человеческим уважением к такой личности взялся я за эту роль.

Работа шла споро. Мы с Леонидом Исааковичем Менакером нашли общий язык. Экстравагантный характер Кустова было интерес-

но лепить на съемках, просто интересно и не трудно. Снимали мы павильоны, естественно, на «Ленфильме», а натуру — в Симферополе и в городе Сланцы Ленинградской области. И вот здесь-то, в Сланцах, я встретился с настоящим Алексеем Ивановичем Кустовым. В фильме он носит ту же фамилию, что и в жизни.

Дело в том, что сценарист Александр Галин в юности работал в Сланцах и там познакомился с руководителем духового оркестра в школе для трудных подростков. А спустя несколько лет Галин на этом жизненном материале написал сценарий «Последний побег».

Грустное учреждение — такая школа, ибо ее обитатели — мальчишки девяти-пятнадцати лет. К счастью, большинство из них впоследствии становятся на ноги. Но, к сожалению, не все. Кто-то катится вниз.

И действительно, в школе этой работал Кустов. Когда мы ехали на съемку в Сланцы, я даже немного волновался, ожидая встречи со своим героем.

Бывший железнодорожник, самоучка-музыкант, он занимался поистине неоценимым трудом. Набирал оркестр из вновь прибывших в школу ребят, начиная с азов, учил их играть на инструменте и разучивал потом с ними небольшой, но боевой, бодрый репертуар.

Особой гордостью Алексея Ивановича было то, что его оркестр открывал майские и ноябрьские демонстрации этого города. А когда музыканты уходили из школы (те, кто старше, кажется, пятнадцати лет, в школе не оставались), Кустов начинал создавать новый оркестр. И так было много лет. И сколько же было у него любви и веры в необходимость своего труда для непростых, со сложной уже в ранние годы судьбой ребят.

Я, конечно, не играл буквально биографические черты реального Кустова, но кое-какие его особенности попытался перенести в «своего» Кустова. Алексей Иванович был тоже влюбленным в людей и в жизнь человеком. Он много играл в самодеятельном театре города. Вероятно, был он вообще артистической натурой. Впоследствии, подружившись с ним, я получал от него письма, которые он очень забавно подписывал: «Ветеран труда и художественной самодеятельности». И мне кажется, это не было шуткой, а так он себя понимал, к таким людям себя причислял и не мыслил свою жизнь без творчества.

Может быть, эта картина и не оставила заметного следа у зрителя, и образ чудака и современного Дон Кихота, душевнейшего и колючего Алексея Ивановича Кустова, был замечен немногими. Но встреча с характером чудеснейшим, бесхитростным и таким необычным оставила в моем сердце какой-то добрый, светлый

и примиряющий со сложностями жизни след. Это негромкий, но чистый и искренний человеческий голос. Пожалуй, если говорить правду, такие человеческие, искренние, но тихие голоса подчас и не бывают слышны. Может быть, вокруг них много шума? Славный, простой и добрый был человек Алексей Иванович Кустов. Я говорю «был», потому что недавно получил письмо из Сланцев, что Алексей Иванович Кустов умер. И картина «Последний побег» стала памятью об одном скромном человеке, который прожил незаметную, но благородную жизнь.

Чем ближе театральные и кинематографические работы к нашим дням, тем сложнее о них говорить. Ведь каждая роль, которая жива и существует вот сейчас на сцене,— это самая лучшая часть тебя, твоего и человеческого и актерского «я».

Ты не в силах на нее смотреть со стороны, слишком близка она тебе, твоим сегодняшним мыслям, чувствам. Может быть, поэтому трудно о сегодняшних работах писать? Может быть, не стоит подводить итог? Да и какую бы я «мудрую» мысль ни высказал, к каким бы выводам ни пришел, все равно эта мысль, этот опыт индивидуальны и на всех и вся не могут быть распространены. Всякая книга о себе пропитана субъективизмом, а иначе человек не может. И ничего нет неестественного в том, что мои размышления, мои высказывания не всеми разделяются. Это не бесспорное, но мое.

Тевье-молочник

Я знаю немало актеров, которые давно и всерьез мечтают сыграть Тевье-молочника по Шолом-Алейхему. Превосходных актеров. Но судьба складывается так, что планы театра и телевидения с актерскими планами не совпадают. Я никогда не помышлял об этой роли, не мечтал о ней, считая, что она не в моей палитре, не в моих красках. Актер ведь часто либо переоценивает свои возможности, либо слишком однобоко относится к себе, смотрит на себя как бы с одной позиции. Я, например, знаю актеров, которые совершенно всерьез заявляют, что после того, как они сыграли несколько положительных ролей, играть отрицательного персонажа недостойно, стыдно; и они никогда, дескать, до этого не унижутся.

Эта точка зрения, конечно, мягко выражаясь, косная или даже глупая. Потому что актер для того и существует, чтобы отражать и черное, и белое, и красное, и зеленое. Но тем не менее все-таки и у актера тоже может существовать на себя какой-то определенный взгляд. Митенька Карамазов говорил: «Широк, широк человек, я бы сузил». Вот и отношение актера к себе иногда бывает так широко, что надо бы сузить. А иногда он себя не представляет в той или иной роли, в той или иной ролевой ситуации. И даже

не помышляет, скажем, об определенном повороте своих данных или о пробе. Вот то же самое приблизительно происходило и со мной, я никогда не думал о том, чтобы сыграть Тевье-молочника.

Совершенно очаровательное произведение Шолом-Алейхема, со специфическим языком, специфической темой, специфической лексикой героя и, если хотите, с его философией.

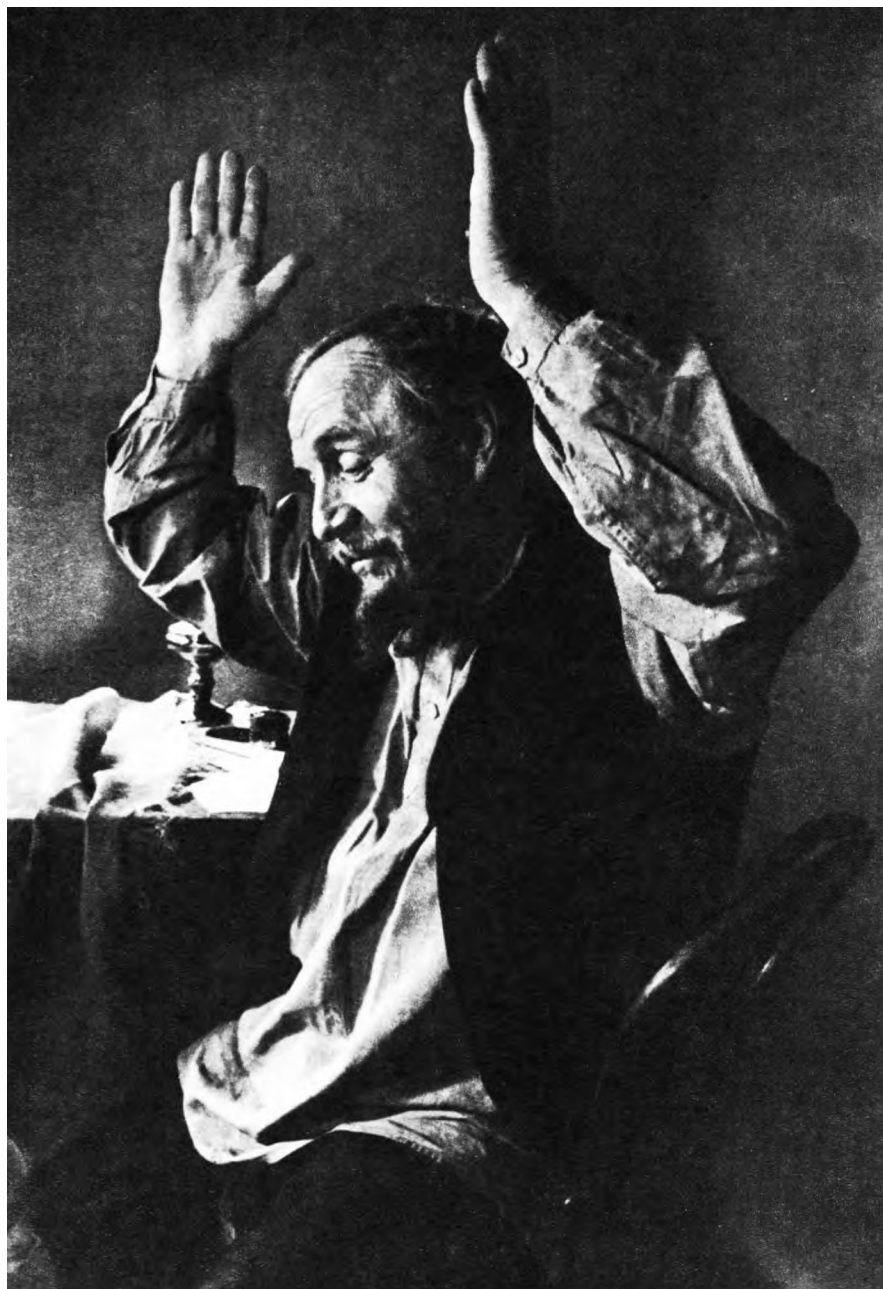
И вот мой давнишний сокурсник, многолетний товарищ, известный режиссер телевидения Сергей Евлахишвили, взялся экранизировать «Тевье-молочника» и предложил мне сыграть заглавную роль.

Я перечитал роман и понял: это произведение редкостное по неожиданности и свежести, что может даже удивить — ведь оно начато более девяноста лет назад, но воспринимается именно так, особенно на фоне того, к чему мы привыкли на телевидении, да и у нас в театре. Необычайна замечательная личность Тевье — мужественная, мудрая. Человек, который не сгибается под ударами судьбы и который принимает жизнь такой, какая она есть. Это полное, ясное, трезвое сознание, что ему не дано ни переделать ее, ни улучшить, ни направить. Какая-то вековая мудрость. И я понял, что отказываться от такой работы было бы глупо, хотя я еще не представлял себе, как подойти к ней, с какого бока подъехать.

Телевизионные работы бывают иногда очень вразумительными и подробными, а иногда спешливыми, скоростными, без знания текста, без знания того, что ты в конечном счете сыграешь. Здесь была работа, которая требовала четкого решения характера и четкого решения всего произведения. Решение произведения взял на себя, естественно, постановщик фильма-спектакля — так примерно называется телевизионный вариант театральной постановки. А вот трактовку характера, так сказать, главную тематику образа Тевье, главный его тон — это уж надо было нам решать с ним совместно, и прежде всего мне.

Вчитываясь в роман Шолом-Алейхема, видишь, что, по существу, это ведь рассказ в лицах: каждая глава начинается с письма, в котором Тевье-молочник рассказывает автору об очередном своем злоключении, о следующем своем испытании и о том, как он из этого вышел, какую мудрость вынес, на какую более высокую ступеньку познания жизни взошел.

И вот, исходя из романа, и Евлахишвили и я решили делать именно телевизионную постановку, поэтому основа основ нашей передачи — это крупный план Тевье-молочника, который, рассказывая как бы Шолом-Алейхему, на самом деле обращается к зрителю, сидящему от него в полутора шагах. Стоит протянуть руку — и можно до него дотронуться. Рассказ человека, который прожил



нелегкую, мучительную и в то же время счастливую, мудрую жизнь, должен был стать как бы лейтмотивом и главной тональностью нашей передачи.

Нам хотелось найти такие интонации, такую доверительность, какую позволительно иметь только с ближайшим другом, с которым поделишься тем, о чем с другими говорить не будешь. Только подлинному другу можно открыть نابовешную душу и услышать слова сочувствия или хотя бы понимания. Вот этого сочувствия и понимания нам и хотелось добиться у зрителя. Насколько это получилось, судить опять же, естественно, не мне, но я говорю о путях, которыми мы шли.

Еще одно хочу сказать. Это произведение в высшей степени интернациональное, общечеловеческое, народное по своему духу, прежде всего с точки зрения поднятых в нем вопросов: взаимосвязь поколений, взаимоотношения отцов и детей — они ведь, в сущности, независимы от национальности, независимы от веков и народов. Меняется их форма, но содержание остается то же. Отчуждение детей и родителей друг от друга. Боль родителей и страдания детей, которые порождены этим разобщением. Мучения родителей, когда дети их не слушают и идут своей дорогой, а она кажется родителям неверной. Вечная, вечная, вечная тема. Но она сопряжена еще с другой темой, которая прозрачно и ясно прочитывается. Можно прожить жизнь вполне благополучно, но, жалуясь на свои мелкие болячки, так и не увидеть всей ее красоты, всех ее радостей. А можно прожить тяжкую жизнь, какую прожил Тевье-молочник, и тем не менее благословлять ее в силу того, что эта жизнь, кроме страданий, дает и радости, кроме горестей, дает и счастье, кроме потерь, дает и приобретения.

И вот тема благословения жизни — такой, какая она есть, такой, какой она складывается, есть одна из тем этой роли. Жизнеутверждающее, жизнелюбивое, жизневлюбленное произведение, и нам хотелось именно эту жизневлюбленность пронести через фильм. Да, есть страдания и потери, горести и неудачи, непонимание и усталость, и тем не менее — благословляю жизнь!

Мне кажется, это очень важно и существенно сегодня по той простой причине, что развелось очень много брюзжащих людей, очень много людей, которые сами не знают, чего хотят от жизни. Очень много людей, которые, палец о палец не ударив, продолжают требовать и ныть, считая, что кто-то им должен почему-то что-то давать, подавать, приносить и помогать. Это несчастье — не уметь видеть радость жизни в ее обыденности: в детском крике, в детских слезах, в детском лепете, в отцовском чувстве, в любви к жене, в любви к природе, в любви к людям, в дружбе, в товариществе, в солидарности при потере. Да мало ли какие бывают проявления чело-



Телеспектакль «Тевье-молочник» по Шолом-Алейхему.

Тевье — М. Ульянов, *Голда* — Г. Волчек

Финал спектакля

веческие, которые заставляют примириться с жизнью, как бы она ни была сложна и трудна...

И вот мы начали искать доверительность, жизнелюбие, примиренность и мудрость, присущие Шолом-Алейхему во всем его творчестве и его любимому, неповторимому образу Тевье-молочника. Но легко сказать, начали искать, а как это найти? Как найти возможность войти в каждую квартиру, где смотрят это производство, и заставить людей быть соучастниками и собеседниками, а не только слушателями и зрителями. Как найти те интонации, тот тон, который заставил бы их сосредоточиться И вслушаться в эти простые, бесхитростные рассказы о детях, о свадьбах, о смертях, о потерях, о бедах, о безденежье, о трудах, о хлебе насущном. О вещах невеликих, о вещах не очень громких...

Кстати сказать, сейчас на телевидении почему-то очень много произведений из жизни князей, баронов, графов, маркизов и прочих представителей знати. Почему-то принято считать, что нам будет интересно смотреть необычайные приключения какого-нибудь капитана Фракасса или историю про виконта де Бражелона. Конечно, любопытно бывает понаблюдать за человеком, умеющим разговаривать иначе, чем я, или мыслящим по-иному, чем я. Но в жизни мы слушаем иногда внимательнейшим образом хорошего рассказчика, остроумного человека, говорящего об очень обычных, даже простецких вещах, а оторваться бывает зачастую невозможно. Пишет же Виктор Петрович Астафьев о бабушке, о дяде, о тете, о том, как хлеб месили, о том, как делали шаньги, о том, как рыбачили. Ну что ж тут, казалось бы, интересного? Но дело заключается в том, как это рассказано. Выходит, можно и фильм про виконта де Бражелона смотреть через прищуренный глаз и плевать, а можно и Митрия Петрова слушать неотрывно. Послушайте-ка диалог Бабочкина и Константинова в замечательном фильме «Плотницкие рассказы». Господи, какая простая жизнь! И господа, какая прекрасная и интересная жизнь! Так вот и нам казалось, что история треволнений, потерь, находок, радостей, горестей, добывания хлеба насущного, проблем ежедневных, житейских, обычных, всем понятных может быть интересна только в том случае, если это рассказывается с какой-то определенной точки зрения. С какой-то позиции. И вот эту позицию нам надо было найти, выискать. И мы ее начали искать.

Во что это вылилось в конечном счете, судить, опять же, повторяю много раз, не художнику. Но про что я хотел сказать, это я знаю. Мне хотелось рассказать о человеке, который жил в какое-то давнее время, в других условиях, человеке иной национальности, чьи проблемы были, однако, близки моим, твоим, нашим проблемам.

346 О нахождении места в жизни, о радости от существования вообще

и от существования с близкими и родными в частности. О человеческом мужестве, ежедневном, не геройском на один раз, а именно ежедневном, требующем подвига каждодневного. Для чего нужен этот подвиг? Для того чтобы заработать хлеб насущный, для того чтобы поставить на ноги ребенка, для того чтобы найти ему верную дорогу, для того чтобы дать ему все лучшее, чем ты владеешь, для того чтобы увидеть рост и расцвет сына или дочери, для того чтобы увидеть здоровыми близких тебе людей, для того чтобы твоя работа всегда не только давала тебе хлеб, но была полезна, необходима окружающим, для того чтобы ты не наступал бы на ногу другому, а, наоборот, подставлял бы ему плечо. То есть, короче говоря, мы должны были показать обыденную, простецкую, простую жизнь, но полную и героизма, и мудрости, и смысла, и логики, и проблем, которых везде и всем хватает. Нам хотелось, чтобы Тевье-молочник был человеком, умудренным большим, горьким, но не сломившим его опытом. Его знаменитые цитаты из Талмуда и Священных книг, речения, которые ничего общего не имеют ни с тем, ни с другим,— это как бы оружие примирения с жизнью. В этом словесном наборе есть большая ирония. В чем она? В том, что объяснить этот мир невозможно даже Священными книгами. Объяснить мир неспособен даже Талмуд. А его, оказывается, и не надо объяснять. Его надо принимать таким, какой он есть, во всей его бессмысленности, осмысленности, прелести, аромате, счастье и горечи. И в этом есть великая мудрость. Потому что философы тысячу лет назад, и полтысячи лет назад, и сто лет назад, и сейчас не могут найти эликсира вечной жизни и решения всех проблем. В этом есть, может быть, что-то хемингуэевское: герои Хемингуэя тоже, в общем говоря, не изменяют мир, а принимают его, не стараются его сделать другим. Естественно, они поднимаются против несправедливости, естественно, они поднимаются против горестей, естественно, они протестуют против подлости, но это происходит в конкретной действительности, а в глобальном смысле жизнь переделать никому не дано. Никому не дано построить жизнь по своему разумению и хотению, но человеку дано, приняв эту жизнь, ее благословить. Недаром взятые якобы из Талмуда цитаты, которыми сыплет Тевье, его бесконечные ссылки на него — они не только смешны, но и мудры. Он как бы ими загораживается от невзгод жизни, презирая эти невзгоды.

И еще, конечно, в этом человеке есть совершенно поразительное качество. Он принимает людей такими, какие они есть. Они ему приносят много горя, дети в том числе, они ему приносят много страданий, и дети в том числе, но он не проклинает людей — он их любит. Принимать людей надо такими, какие они есть. Естественно, я имею в виду нормальных людей, не идиотов, не убийц, не шар-

латанов, не жулье — с этими надо бороться. Я говорю о простых, нормальных людях, с грехами, с ошибками, с суевериями, со спотыканиями, со слабостью и силой. Вот этих людей, которые нас окружают в подавляющем большинстве, Тевье-молочник принимает. Принимает и понимает их всех. И в этом его великая, веками, вероятно, выработанная и к нему перешедшая гениальным путем мудрость. Он становится выше этих людей, будучи таким же, как они. Он с ними, но в то же время он над ними в том смысле, что, понимая их, он их принимает. Это не всепрощенчество. Это просто-напросто целое мировоззрение, которое он выработал за свою трудную жизнь.

Я получил огромное удовольствие, работая над этой высокой литературой и образом прекрасного человека. Сильно надоело мне играть схемы, как и любому другому актеру. Схема, как топор,— она разрубает иногда очень большие корни, но в ней нет объемности человеческой руки, шершавости человеческой руки, мозолистости человеческой руки. Вот Тевье-молочник для меня — как добрая дружеская рука. Она и теплая, она и шершавая, она и мозолистая, она и добра, она и может быть сильной, она может принести и дать тебе хлеб насущный, она может сделать все дела, она может загородить тебя от удара, она может спасти тебя, она может помочь тебе. Рука человеческая — необходимое для жизни орудие. Для меня Тевье-молочник — это достойная во многих отношениях личность.

Великое дело — работать над прекрасным произведением, литературно полноценным, да еще с хорошими партнерами. Меня окружало много интереснейших партнеров. И среди них замечательная актриса и режиссер Галина Волчек. Я давно уже говорю об этом и не перестаю повторять, что ты играешь тем лучше, чем лучше актер рядом с тобой. Так вот, в работе с Галиной Волчек прелесть была в том, что она замечательный партнер, замечательный, впрочем, как почти всякий крупный художник. Чем крупнее художник, тем он лучше как партнер. Я имею в виду театральные мастера. С Волчек удобно было, с нею было необычайно легко и созвучно. Мгновенное предложение сразу облекалось ответной реакцией и разыгрывалось той или иной придумкой, того или иного предложения. Молодые актеры, которые вместе со мной работали, конечно, очень старались, и они сыграли очень славно свои роли, но мастерства еще нет, еще нет этого второго дыхания, что ли, которое набирает мастер в определенном уже возрасте, когда не надо бежать, надо только показать, что ты бежишь, когда не надо усилием, надо только подтолкнуть в точном месте, и ты свалишь большую гору проблем.

Я просто благодарен судьбе, что в этой странной для меня, очень мне многое давшей работе была со мной рядом такая

талантливая актриса, как Галина Волчек, одна из умнейших женщин, с которыми мне приходилось встречаться, один из тончайших, точно чувствующих сегодняшнее время художников.

Режиссер и мы, исполнители, тшилися создать не иллюзию местечка Егупца, а театральный, несколько условный, мир, и декорация была подчеркнута театральной (удачна она или нет, судить не берусь). Это был все-таки театральный спектакль, снятый на пленку, и приметы театральности не убирались, а, наоборот, всячески в нем подчеркивались.

О значении постановки «Тевье-молочник», о том, каков был его отзвук у зрителя, судить не мне. Ну а как воздействует на исполнителя та работа, которую он продельвает, воплощая подобное произведение?

Я не верю, чтобы человек мог перестроиться мировоззренчески в буквальном смысле этого слова, и такие актерские заявления представляются мне мало убедительными. Но я знаю, погружение в прекрасную литературу естественно обогащает актера, обогащает его знанием этой литературы уже не с наскока, а после глубокого изучения, потому что, работая над произведением, ты его, в общем говоря, штудируешь, поелику возможно глубоко и все-сторонне. И вот эта работа над литературой Шолом-Алейхема, над образом Тевье-молочника, не знаю как зрителю, но мне доставила большую радость и великое удовольствие.

Актер и зритель

Одно время видные кинорежиссеры и киноведы упорно утверждали, что театр, этот древнейший вид проявления человеческого творчества, скоро погибнет, так как его возможности просто жалки по сравнению с безграничными силами кино и бурно развивающегося телевидения. Эти выводы были сделаны не в пылу острой полемики, а на основе холодной и аргументированной констатации непреложных фактов.

Но пока, в наше время, эти мрачные прогнозы не оправдываются, и театр живет и не уступает своей кафедры. И, что самое удивительное, в этот древний храм, где те же подмостки, тот же занавес, те же пыльные кулисы, что и сотни лет назад, и нет сногшибательной техники, зритель идет и идет, оставляя надоевшего убийцу человеческого времени — телевизор и необъятные экраны кинотеатров.

В чем же секрет этой живучести, этого удивительного сохранения театром своего «я» в эпоху всеобщего увлечения техникой и преклонения перед ней? Вероятно, прежде всего в том, что театр сохраняет свое главное оружие — непосредственное, сиюминутное, живое общение между актерами и зрителями. Это то настоящее, то человечески понятное, то единственно не тронутое холодными металлическими руками технизации, что бесконечно нужно сегодняшнему загнанному утомляющим ритмом жизни человеку.

Театр — это в наши дни редкое пристанище, где все естественное, натуральное, человеческое, где нет оглушающих усилителей, нет мертвого мерцания экрана, нет все заполнившей техники, а есть живые люди — актеры, естественные голоса, не увеличенные до устрашающих размеров глаза и человеческие страсти, которые кипят вот здесь, на сцене, и я их вижу, я их слышу, и я среди людей, какие они есть.

Люди стремятся к природе, это инстинкт самосохранения. Театр — это тоже природа, естество. И пока люди будут стремиться к природе, к естественному, до той поры театр будет существовать, не боясь ни телевидения, ни кино. Конечно, борьба есть борьба, и на одном правдивом отображении жизни театр не сможет существовать. Нужна глубина, философское осмысливание действи-

тельности, свой взгляд на окружающий мир, нужно бесстрашное проникновение в жгучие современные проблемы. Много чего нужно театру, чтобы выжить в этой борьбе.

Но у него есть нечто отличающее, нечто чудесное, только в театре существующее — зритель, который сидит вот здесь, в зале, и слышно его дыхание, и слышно биение его сердца, и видны его глаза. Зритель, который связан невидимыми, но прочными нитями с актерами, которых он то леденит безразличным отношением к происходящему на сцене, то обжигает жаром своего волнения. Зритель, без которого немислим театр, немислим театральный актер. Зритель — окончательный судья труда актера, кому тот несет все самое дорогое, самое нужное, самое тревожащее его.

Зритель у нас чуткий, горячий, искренний — он живо откликается на чувство, на поток эмоций, идущий со сцены, с экрана. Любая пьеса, любой фильм, так или иначе затрагивающие морально-этическую тему, оказываются остро нужными. Необходимы. Зритель ждет конфликтов сильных, ярких, непримиримых.

Он приходит в театр полный доверия, с открытым сердцем. Как же оправдать это доверие, как удержать его? Общеизвестно, что в основе искусства, а следовательно, и в основе театрального зрелища, лежит факт, отобранный в соответствии с точкой зрения художника, отображенный с определенной позиции. Интерес определяется и значительностью самого факта и тем, насколько самостоятельна, оригинальна позиция театра, постановщика, исполнителей, стоит ли она того, чтобы над ней поразмышлять, разделить ее или оспорить.

Думается, что сегодняшнего зрителя может удовлетворить только то произведение, на которое художник смотрит с партийных позиций, сохраняя в то же время свое личное, неповторимое к нему отношение.

Жажда соразмышления, пожалуй, главная особенность нашего зрителя, будь то рабочий или ученый. И искусство театра особенно отвечает этой его потребности — ведь он как бы участвует в разговоре, который ведется на сцене, ведь спектакль — это человеческая встреча исполнителей и зрителя, иногда их диалог, иногда и спор. И реакция зрительного зала — смех, внезапно наступившая глубокая тишина, а то и кашель, сразу охвативший нескольких человек, или неясный, непрекращающийся шорох — это первая, самая непосредственная и, возможно, самая точная оценка спектакля. Но нередко у зрителя возникает потребность выразить свое мнение более определенно и, так сказать, индивидуально.

Письма, записки, вопросы на встречах со зрителями нередко могут многое дать актеру, наталкивают на интересные размышления, подчас кое на что заставляют взглянуть по-новому.

И тогда возникает потребность на некоторые из них ответить развернуто и обстоятельно, отстаивая свою точку зрения.

Мне хочется процитировать несколько подобных писем и привести свои ответы на них, потому что такой обмен мнениями мне кажется плодотворным для обеих сторон.

Итак...

«Давно с интересом слежу за Вашим творчеством. Простите, что задаю Вам этот вопрос, но мне кажется, что именно такой серьезный актер, как Вы, мог бы на него ответить. Что, на Ваш взгляд, главное в произведениях искусства? Какие проблемы Вам всего ближе? И в конечном итоге — в чем цель искусства?
Ростов. В. Киселев.»

Искусство — это катарсис, очищение, сказал Аристотель. Но именно в искусстве человек ищет ответа на мучающие его вопросы современности. Каждое настоящее произведение обязательно несет нравственную нагрузку, пытается помочь людям ориентироваться в бурном море проблем XX века. Я думаю, что в наше время успехом пользуются такие книги, фильмы, спектакли, которые, рассказывая о трудности и сложности жизни, защищают веру в добро и справедливость, веру в гуманность. Особое значение приобретают произведения, которые адресованы не избранному единичам, но нам всем, нашему народу. И чтобы говорить со всеми обо всех, нужно говорить о том, что всем близко,— об общей для всех нас реальности. Мы все похожи друг на друга в том, что мы видим, в том, о чем думаем, что переживаем.

«Что, на Ваш взгляд, самое главное в произведениях искусства? Какие проблемы Вам всего ближе?» — спрашивают меня. На этот вопрос нельзя ответить коротко. Скажу только одно: мне ближе всего те проблемы, которые кажутся близкими и вам, зрителям. Мне хочется сниматься в фильмах, которые вызывали бы споры, но ни в коем случае не оставляли зрителя равнодушным.

«Мне кажется, что бы там ни говорили, артист театра, кино очень несамостоятелен в своем творчестве. Есть драматург, режиссер, художник, а актер только выполняет их замысел. Что же все-таки помогает артисту отстаивать свою самостоятельность? Как донести именно свои — свои, а не чужие мысли и чувства до зрителей?
Москва. Е. Борисов.»

Самостоятельность в творчестве — это прежде всего самостоятельность мировоззрения художника, артиста. Я считаю, что у каж-



За чтением писем от зрителей

дого артиста должна быть самая любимая тема. Тема, выстраданная им, пропущенная через его сердце. И эта тема должна проходить красной нитью через все, что он создает на сцене, в кинематографе. Если же актер выходит на сцену только для того, чтобы блистать, чтобы гримироваться, менять костюмы, чтобы показать себя, любимого,— толку не будет. Такой актер никогда не станет самостоятелен в творчестве. Это не театр, не искусство. Каждая роль вольно или невольно обогащает художника и обогащается им. Характер героя часто укрупняется. Мало быть самостоятельным — надо быть еще современным. А что такое современный актер? Нет, я имею в виду не моду, не те чисто внешние, поверхностные признаки времени, которые часто выдаются за современность. Современный художник — это рупор своего времени. Современный художник — это детище своей эпохи. Он обязан, придя в мир, вовремя поставить важные вопросы. Каждая эпоха, на мой взгляд, рождает не только определенный тип героя, но и определенный тип актера, воплощающего его. В кино, по-моему, современные актеры — это Смоктуновский и Баталов. Для меня как для зрителя очень важен и интересен круг проблем, мыслей, чувств, которые они приносят на экран. Для меня как для актера

важнее всего не утрачивать в своей работе этого чувства современности. Трагически одинок и непонятен художник, опоздавший в своем творчестве или, наоборот, явившийся несколько раньше. Быть на уровне проблем своего времени, говорить о том, что волнует моих современников, а следовательно, не может не волновать и меня,— вот что такое, на мой взгляд, творческая самостоятельность, вот к чему должен стремиться каждый актер.

«Все-таки очень много у нас еще фильмов вроде бы умных, серьезных, смотришь их даже с удовольствием, но проходит немного времени, и они легко стираются из памяти. А вот некоторые фильмы помнишь долго. Я, например, очень хорошо запомнила фильм «Золушка» — фильм моего детства. В нем была какая-то наивная бесхитрость. И еще мне очень нравятся красивые фильмы, красочные. Не голливудские боевики, нет. Их даже красочность не спасает. Очень хочется смотреть такие фильмы, как спектакль «Принцесса Турандот», идущий у вас в Театре имени Евгения Вахтангова. Ведь и взрослые любят иногда сказки. Пусть даже не всерьез.

Пушкино. Л. Гриневская».

В каждом из нас, даже в людях серьезных, немолодых уже, долго живет детская потребность удивляться, радоваться красочному, необычному, яркому. Способность радоваться иллюзии, которую дарит нам настоящее искусство. Современный зритель ждет от нас не только духовного хлеба, но и зрелищ, зрелищ в самом хорошем и высоком смысле этого слова. Поэтому кинематограф, конечно, обязан не только вызывать споры, но и радовать людей. Он обязан быть разным — и умным, и веселым, и серьезным, и праздничным — таким же, как наша жизнь. Собственно, здесь нет никакого противоречия. Зрелищность, яркая, своеобразная форма никогда не помешают произведению быть одновременно умным и актуальным. Ведь та же самая «Принцесса Турандот» — не только праздничный, яркий спектакль, но спектакль очень умный и тонкий.

Москвич Буслаев написал мне: «Вы счастливый актер, столько ролей, столько жизней удалось вам прожить. Наверное, все роли вы играли с любовью. И все же хотелось бы узнать, была ли среди них самая дорогая, такая, о которой вспоминаешь наедине с собой».

Каждая роль в конечном счете тебе дорога по той простой причине, что ты ее создаешь своими нервными клетками, сердцем, позицией, наблюдениями, своей жизнью. Конечно, бывают удачные, бывают менее удачные, бывают любимые, бывают нелюбимые. У меня есть роли, которые я люблю играть, есть роли, которые не люблю, но наиболее дороги и близки мне те роли, в которых отчет-

ливо выражена гражданская, человеческая и нравственная позиции,— когда я, выходя на экран или на сцену, знаю, ради чего я это делаю, что я защищаю, против чего борюсь, что хочу проповедовать, против чего я хочу выступить, что хочу прославить, и так далее.

Короче говоря, как бы ни была выразительна и выигрышна роль, если не будет вот этой позиции, для меня она неинтересна. Я убежден: без точки зрения, без определенности отношения к явлению, разбираемому в произведении или в роли, существовать на сцене нельзя.

Вот интересное письмо: «В последнее время много спорят о том, как должна толковаться классика на сцене и на экране. Вам не раз приходилось выступать в ролях классического репертуара. В кино это Митя Карамазов, в театре Рогожин, Ричард III. Каково Ваше мнение в этом споре?»

Этот вопрос волнует многих.

Мне думается, что справедливы позиции марксистской диалектики, утверждающей, что жизнь изменчива, нельзя смотреть на классику глазами двадцатых, тридцатых и еще каких-нибудь годов. На классику можно смотреть только глазами сегодняшнего, современного человека. И в ней искать ответы на сегодняшние вопросы. Это не мемориал, это не Музей Бахрушина, знаменитый театральный музей в Москве, а это живой театр, который тем и силен, что он всегда современен. Как только театр теряет связи с жизнью, он становится неинтересным, какой бы он ни был знаменитый, академический и традиционный в самом прекрасном смысле этого слова.

Театр всегда интересен своей созвучностью времени. С этим спорить, я надеюсь, никто не будет. А раз так, то как же классику можно смотреть или ставить, опираясь на традиции или даже решения, которые были живыми в двадцатые — тридцатые годы. Я согласен, что не надо переворачивать классическое произведение с ног на голову, но убежден, что надо находить в Шекспире, или в Достоевском, или в Толстом то, что тебе близко. Я лично не представляю себе решения любой классической роли, если она не помогла тебе высказать то, что тебя волнует.

Да и лучшие работы последних лет подтверждают это. Поэтому этот спор я не очень, честно говоря, понимаю. Ричард III для меня — это не историческая личность, а характер, через который я могу сказать нечто такое, что мне кажется существенно важным. Другой вопрос, что тебе кажется важным, угадываешь ли ты современную ноту в классике.

Если иногда классика берется в союзники для выражения тех чувств, мыслей, которые сейчас не нужны, вот тут действительно получается провал по той простой причине, что даже и ге-



На концерте

ниальные классики не помогут не точно, или неверно, или поздно выраженной сегодня мысли. А если эта мысль истинно сегодняшняя, трепещущая, живая, кровоточащая, то классика, конечно, оружие острое, сильное и могучее. И классическое произведение помогает лучшим художникам выразить с наибольшей силой и с наибольшей четкостью ту или иную гражданскую, творческую, человеческую, если хотите, партийную позицию.

Вот так я отношусь к своему участию в классическом репертуаре. В этом понимании нет ничего нового. Просто я хочу подчеркнуть жестокость мысли, что без сегодняшних глаз классику ставить вообще бессмысленно. Так я считаю. Если поступать иначе — тогда это музей, удовольствие чисто литературное, а не театральное.

Очень много писем получил я после картины «Председатель». Оценивали образ Трубникова по-разному. Например, В. Тимоненко из Смоленска закончил свое письмо так: «По-моему, самое главное заключается в том, что такие, как Трубников, увлекают людей на подвиг и вселяют веру в будущее. Вспомните Нагульнова и сравните с Трубниковым. Это нравственный герой».

Эта точка зрения близка мне как исполнителю. Многие же зрители утверждали, что он деспот, диктатор и его руководство построено только на крике. Но с таким мнением я уже полемизировал выше.

С живым интересом я прочел и запомнил письмо Геннадия Ивановича Чернова, в прошлом директора завода «Красный котельщик», в котором он сопоставлял факты, имевшие место в его жизни, с ситуацией, изображенной в пьесе «День-деньской».

У меня находят сердечный отклик, близки мне утверждения моих корреспондентов, что «необходимы герои неистовые, страстные, те, которые стучатся в сердце, бьют в набат, будят дремлющую совесть, взывают, заражают своим настроением».

356 Что греха таить, радуют письма, где тебя хвалят: как говорится, «доброе слово и кошке приятно». Но все же дольше всего



На концерте

остаются в памяти те письма, в которых чувствуется серьезное, заинтересованное отношение к работе театра, к труду актера.

Несколько лет тому назад мне написал из Якутии буровой мастер В. Е. Ротин. Виктор Евсеевич не согласился с моим исполнением роли Друянова, но такт, с которым он высказал свои соображения, его любовь к театру вообще и к Вахтанговскому в частности, знание наших спектаклей, их вдумчивый разбор невольно наводят на мысль: а ведь исполнители играли бы с большей отдачей (они же всегда интуитивно чувствуют настрой аудитории), будь побольше таких зрителей на спектаклях.

Очень часто и в письмах и на зрительских конференциях меня спрашивают о том, какие качества необходимы настоящему актеру. Задают этот вопрос и журналисты, и люди, которых, может быть, удивляет или привлекает специфика, необычность нашей профессии, и, наверное, те юноши и девушки, что мечтают пойти на сцену.

Я могу ответить так.

Настоящий актер должен обладать богатырским здоровьем и чувствительностью камертона. Иметь терпение и открытое сердце. Горячо переживать все тревоги времени, в котором живет. Не впадать в отчаяние от провалов. Уметь яростно работать. И видеть в работе высшее счастье своей жизни. Именно в работе. Он должен не заискивать перед публикой, не подлаживаться под нее, а стремиться подчинять ее, вести за собой, по крайней мере серьезно говорить с нею. Наконец, у настоящего актера обязательно должен быть талант, который либо рождается вместе с человеком, либо — нет. Тут уж ничего не поделаешь. Алмаз можно отшлифовать, превратить его в бриллиант. Кирпич, сколько ни шлифуй, так кирпичом и останется. Угадать талант заранее — дело почти невозможное. В данном случае я веду речь о своей профессии.

Я часто слышу: «В нашем зрительском представлении вы актер прежде всего современного репертуара. Чем это вызвано: распределением ролей? Вашим особым пристрастием к таким ролям?»

В подавляющем большинстве случаев судьба артиста зависит от репертуара, который создается в театре. И если, допустим, играл бы я в каком-нибудь театре оперетты, то никогда бы не получил тех ролей, которые сыграл. Но, вероятно, никто не поручал бы мне эти роли, если бы они меня не волновали, если бы они не явились той, может быть, маленькой, но трибуной, с которой представляется возможность говорить, о проблемах, волнующих меня как человека, как гражданина (большого или малого — это другой вопрос). И если есть совпадение моего мировоззрения с мировоззрением положительного героя, тогда и возникает та цельность образа, которая, вероятно, доходит до зрителя. А если, скажем, хочется высказать больше, а роль не

позволяет этого, тогда и не возникает полного слияния с образом и зритель остается прохладен к твоему исполнению.

А теперь я считаю необходимым коснуться еще одной стороны взаимоотношений зрителя и актера. Цитирую письмо, полученное мной около десяти лет тому назад и тем не менее оставшееся в памяти: «Стереотип ломается с трудом. Когда я смотрела «Фронт», то сначала не очень приняла Вашего Горлова, и вдруг где-то в середине спектакля я ясно увидела вместо Горлова какой-то огромный уродливый пень, который торчит посреди дороги, вцепился корнями, и ни проехать, ни пройти — необходимо его выкорчевать».

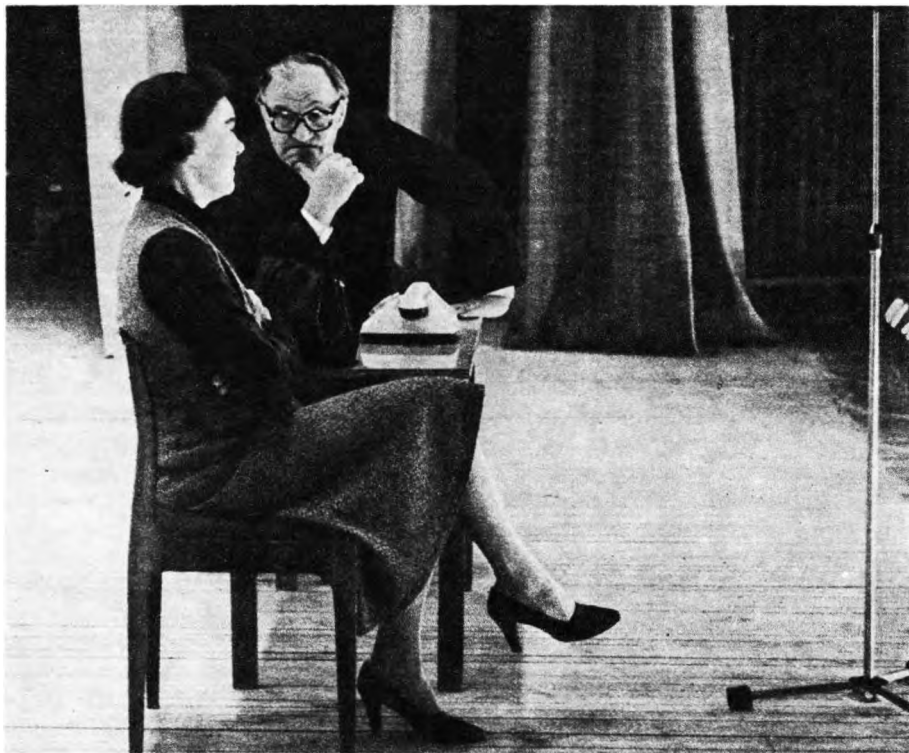
Да, театры часто сталкиваются с тем, что большинство зрителей привлекает определенный привычный стереотип. И когда они встречаются с необычным решением роли или необычным талантом, то часто сразу же принимают его настороженно, подозрительно, а иногда и просто не принимают. Яростно, порой грубо и безапелляционно отвергают непривычное для них, потому что оно ставит таких зрителей в тупик. «А разве так можно? Как же, нас учили другому. Я привык к другому. Я этого не понимаю и, значит, не принимаю».

Это злое, ограниченное, если хотите, мещанское суждение — если не по мне, то, значит, неправильно. Это обедняет и зрителя и искусство. А в искусстве не может быть единственного решения. Иначе в течение четырехсот лет не играли бы Гамлета. Было бы скучно повторять одно и то же из века в век. В том-то и бессмертие Шекспира, что каждая эпоха находит в нем созвучное себе. И не только в Шекспире. Бесконечны возможности отражения сегодняшнего дня средствами искусства. Бесконечны. И чем они разнообразнее, тем полнее это отражение. И тем шире кругозор и возможности зрителя или читателя. Можно выбирать художников, наиболее полно выражающих твое отношение к миру. Но это не значит, что не может быть другого способа выражения действительности, чем привычный тебе.

В Грузии много превосходных, талантливых памятников выдающимся деятелям культуры грузинского народа. Но какие же они разные! Яростный Гамсахурдия и пленительный Бараташвили, весь как пламень Табидзе и скально-огромный Яшвили, пронзительный до слез Пиросмани, на коленях, с прижатом к груди ягненком, и уже воплощенный в гранит Серго Закариадзе — памятник погибшим воинам в Гурджаани. Душа радуется такому разнообразию и бесконечной талантливости грузинских ваятелей.

Одно в них одинаково — любовь к великим сынам Грузии, любовь и глубочайшее уважение к своему народу. Да, и то и другое должно быть неизменно, незыблемо. А возможности выражения этих чувств бесконечны.





На концерте с А. Парфаньяк

То же относится и к театру, к актерам. Тем более что наше искусство так мимолетно, так быстро проходяще и, значит, требует и осторожности в оценках, любви и понимания.

Ведь театральный спектакль, актерская театральная работа не бронза и не гранит, которые могут оценить и много лет спустя.

У актерской работы есть только настоящее и, как это ни страшно сказать, нет будущего. Прекращает актер играть — и исчезает его роль, его создание. Такова беспощадная правда о нашей профессии.

Нам ждать понимания у грядущих поколений не приходится.

Нам нужно понимание сегодня и только сегодня. Завтра будут другие актеры и другие зрители.

Например, Инна Чурикова — актриса огромного таланта, ни на кого не похожа. Непривычны ее манера исполнения, выражение ее любви к жизни. Возможно, что вам, дорогой читатель, ближе дру-

гое, более определенное, более привычное. Ну и что? Это ваше право. Но оно не является законом для всех. Кстати, великий мудрец Сократ сказал: «Я знаю, что ничего не знаю». Потому-то он и мудрец, что допускает возможность своего незнания.

Не так давно в «Литературной газете» промелькнула маленькая, но ошарашивающая заметочка — зрительница из Умани с обидой пишет: «Артисты играют то положительных, то отрицательных героев. Почему же не хотят считаться с тем, что у меня, у зрителя, есть память, в том числе эмоциональная. Мы должны не узнавать артистов и воспринимать их только как действующих лиц. А то смотришь на положительный образ, а память подсказывает, что я видела этого актера в роли подлеца и мерзавца. Как тут быть?» Действительно, как тут быть? И зрителям, а главное, актерам? Притом я знаю по собственной почте, что таких зрителей с повышенной эмоциональной памятью немало, если не сказать большинство, то есть таких, которые не принимают попытки актеров вырваться из глубокой, наезженной колеи. А может быть, зритель прав, и нужно вернуть амплу? Чтобы каждый знал свой шесток. И актерам легко — накатанная дорога, и зритель заранее знает вкус блюда, подаваемого тем или другим актером уже многие годы.

А вот Евгений Богратионович Вахтангов говорил, что актер, настоящий актер, должен уметь играть и водевиль и трагедию, а это значит, что он должен уметь играть и героев и злодеев. Как тут быть? Я думаю, что те зрители, которым трудно переключиться с одного восприятия актера на другое, относятся к искусству актера, пусть извинят меня, как дети к сказке, где все разложено по полочкам и за многие века устоялось. Этот дядя — Бова Королевич, а этот — Кошей Бессмертный. Такой зритель, как абсолютно правильно написал в одной статье драматург С. Алешин, придя в театр, не хочет узнать ничего нового. Он желает получить подтверждение тому, что ему уже известно. И досадует, раздражается и даже гневается, если увидит и услышит нечто иное, а то и противоположное. Такой зритель, придя на спектакль, хочет потешить свое самолюбие и получить подтверждение своей непогрешимости. Он, этот зритель, бывает оскорблен, если актер, которого он привык видеть в положительных ролях, вдруг да сыграет негодяя. Это, по его разумению, предательство.

А в замечательной своей искренностью и правдивостью книге «Вопросы самому себе» Василий Макарович Шукшин пишет: «Как у всякого что-то делающего в искусстве, у меня с читателями и со зрителями есть еще отношения «интимные» — письма. Пишут. Требуют. Требуют красивого героя. Ругают за грубость героев, за их выпивки и т. п. Удивляет, конечно, известная категоричность, с какой требуют и ругают. Действительно, редкая уверенность в

собственной правоте. Но больше всего удивляет искренность и злость, с какой это делается. Просто поразительно! Чуть не анонимки с угрозой убить из-за угла кирпичом. А ведь чего требуют? Чтобы я выдумывал. У него, дьявола, живет за стенкой сосед, который работает, выпивает по выходным (иногда — шумно), бывает, ссорится с женой... В него он не верит, отрицает, а поверит, если я навру с три короба; благодарен будет, всплакнет у телевизора, умиленный, и ляжет спать со спокойной душой».

Я прибег к этой цитате, чтобы показать, что проблема такого зрителя тревожит и тревожила многих художников. Именно тревожит, потому что их, таких зрителей и читателей, немало. И что самое странное — это агрессивность, с которой они отстаивают свою точку зрения, которую считают непоколебимой и единственно верной.

Умение воспринимать прекрасное само не рождается. Это умение нужно воспитывать. К музыке, живописи, театру нужно привыкнуть, чтобы они стали для человека не развлечением, а необходимостью. Нельзя смотреть на театр как на своеобразный диван для отдыха — удобно, привычно, вот и хорошо.

Если какое-либо произведение искусства кажется вам непонятным, может быть, даже чуждым,— не спешите отрицать, а постарайтесь подумать над тем, что хотел сказать его создатель, какую мысль выразить.

Контакт со зрителем — непереносимое условие существования театра. Если ему удастся потрясти сердца, открыть невидимые стороны жизни, тогда он нужен, тогда он полон, тогда он непобедим.

Но ведь и другая сторона — зритель — нуждается в контакте с театром, и, следовательно, наши стремления найти общий язык должны быть обоюдными.

Твой собеседник — микрофон

Из всех актерских работ я больше всего люблю радио. Что-то в этом есть изящное, светлое. А если материал классический или просто хороший, то работать на радио одно наслаждение.

Тихая, светлая студия. Ты наедине с микрофоном, который связывает тебя с миллионами слушателей и который точнехонько передаст им все, и правду и фальшь. Вот уж где друг твой истинный и неподкупный. Ты можешь сделать бесчисленное количество вариантов, пока добьешься наиболее правильного, лучшего. Не надо грима, не надо учить текст наизусть (что с годами становится проблемой). Вы втроем — режиссер, звукооператор да ты — можете рассказать и показать, да, да, показать, я не оговорился, весь мир, все чувства, всю неохватность света.

А какие голоса звучали и звучат в эфире — В. И. Качалов, М. М. Яншин, Д. Н. Орлов, Б.Г. Добронравов, М. Ф. Астангов, М. И. Бабанова, О. Н. Абдулов! И много кого еще можно вспомнить.

Сейчас работают, и работают прекрасно И. Смоктуновский, А. Баталов, В. Невинный.

Высокопрофессиональные талантливые режиссеры, такие, как Р. Иоффе, Н. Литвинов, М. Турчанович, Б. Дубинин, Э. Верник, создали там сложнейшие, интереснейшие произведения.

Целые поколения воспитывались на радиопередачах, и даже вездесущий убийца времени телевизор не убил прелести и аристократизма радио. Сколько прекрасных минут пережили слушатели, внимая великой музыке или великой литературе. И притом радио богаче по возможностям и краскам, чем кинематограф, телевидение и театр.

«Не может этого быть,— скажет скептик-зритель,— у театра декорации, свет, в конце концов актер во плоти и крови.

У кино же возможности вообще неограниченны. Море, горы, бури, страны — всем оно владеет. То же самое у телевидения. Любая часть света может быть показана. Актера можно поместить в реальнейшие условия. Разве можно эти необъятные возможности сравнивать со скудными средствами радио, где только голос, шумы да музыка. И все. Разве можно сравнивать?» — закричит победительно телезритель.

Да, спорить о возможностях кино, телевидения не стоит. И все-таки радио богаче и разнообразнее. Чем? Фантазией слушателя. Его внутренним видением, которому ничто не мешает — ни актер, ни плохо снятый пейзаж.

Когда, предположим, зритель смотрит в театре или в кино «Мертвые души», то при всем многообразии впечатлений он может почувствовать себя неуютно. И город N не таков, какой ему представлялся, и Чичиков не такой, каким виделся при чтении поэмы. И начинается невидимая, но жестокая борьба зрителя с режиссером и актером. Иногда, но это случается чрезвычайно редко, исполнителю удастся убедить тебя, уважаемый зритель, что город N был именно таким, каким его показали, и Чичиков похож на твое о нем представление. Но гораздо чаще ты остаешься при своем мнении, выключаешь раздраженно телевизор и не хочешь смотреть на то, что не совпадает с твоим видением. И это твое право.

Конечно, момент совпадения или расхождения в восприятии наиболее сложен, когда речь идет о классике. Но даже если это современное или не слишком известное произведение, все равно восприятие идет прежде всего через актера, его пластику, его обаяние, его мастерство. И все равно здесь есть долгий момент привыкания и взаимной борьбы.

На радио же живет только голос, который направляет фантазию слушателя, и тому ничто не мешает — ни грим, ни декорация, ни пластический ряд. И дальше идет удивительное слияние голоса исполнителя и видения слушателя.

Если голос говорит тебе: «Он был не то чтобы толст, но и не так чтобы и тонок» — то ты видишь внутренним глазом именно такого Чичикова, какого себе представляешь. И нет разницы между услышанным и воображаемым. Фантазия слушателя необъятна, безгранична.

Читая «Тихий Дон», я, в сущности, сыграл триста шестьдесят пять персонажей. Ну мыслимо ли это на театре или на телевидении? Нет. А на радио мыслимо. Потому что мы создавали эти бесчисленные характеры вместе со слушателем. Я ведь, по сути, не играл, а только намекал на них. А уж воображение слушателя дорисовывало остальное.

Короче, хоть это и может показаться парадоксальным, но радио по своим выразительным средствам богаче, чем телевидение и кино, не говоря уже о театре.

Возможно, далеко не все разделят мою точку зрения, но я пришел к этому выводу, исходя из многолетнего опыта работы, и очень ценю всякую возможность что-либо там сделать.

А начал я в далекие пятидесятые годы, будучи актером по второму или третьему году работы в Театре Вахтангова. Как-то од-

нажды меня пригласили участвовать в передаче по стихам Маяковского, которую режиссировал знаменитый Осип Наумович Абдулов. В те годы он царил на радио, записывал свои известнейшие передачи, такие, как «Кола Брюньон» или «Дон Кихот».

Тогда записи велись на телеграфе. Там была студия, которой бесконечно мешала картофелемойка. Не то выше, не то ниже этажом находилась столовая телеграфа, и как только начинали мыть картошку в механической мойке, так все записи прекращались. И тем не менее в этой студии было создано много превосходнейших передач. Много. В те годы в основном работали там и еще иногда на площади Пушкина, за нынешним кинотеатром «Россия».

Так вот, туда меня впервые пригласили, насколько я помню, по рекомендации Марины Александровны Турчанович, которая до этого как-то слушала группу молодых актеров на предмет возможной их работы на радио. И я тогда был почему-то отобран в ряд таких претендентов.

Я уже писал о том, что, учась в театральной студии при Омском облдрамтеатре, где-то году в 1944-м, подрабатывая себе на хлеб насущный, я был на Омской радиостудии открывающим и закрывающим диктором. Какой-то мало-мальский опыт у меня, естественно, был. Но именно мало-мальский. Так вот, пригласив меня, Осип Наумович, вероятно, поверил Марине Александровне.

Насколько я помню, в работе участвовал тогда Михаил Федорович Астангов, еще кто-то из известных, крупных мастеров, и я среди них, конечно, был как желтый цыпленок. Ничего у меня не получалось. Я отлично помню раздраженные, даже злые глаза Осипа Наумовича, которые смотрели на меня через два стекла, отделяющие пульт от комнаты, где я мучился, потому что не мог уцепить того, что от меня требовалось. Наверное, ему было жалко времени, которое он терял на меня.

Так или иначе, это была моя, пожалуй, самая первая запись на радио.

Опыт работы, как и любой другой опыт, приходит с годами, но к тому же, чтобы его приобрести, необходимо, как мне кажется, постичь микрофон. Этот черный или серый железный коробчатый или продолговатый предмет кажется бездушным, но на самом деле он фокусирует на себе внимание миллионов будущих слушателей. И вот тут-то и выясняется, что актер настолько опытен и мастеровит, насколько ему удастся найти интимный, душевный, сердечный и человеческий контакт с этой железкой. Потому что — и в этом нет никакой мистики — только в этом случае ты можешь наладить контакт с будущей аудиторией. Если же ты относишься к микрофону как к бездушному воспроизводителю твоего голоса, ничего толкового у тебя никогда не получится. Это я знаю по

своему, большому уже, опыту. Но прийти к ощущению, что микрофон — твой друг, твой собеседник, твой лучший слушатель, самый внимательный, самый добрый и самый понимающий тебя, прийти к этому нелегко. Не сразу это дается.

У меня было много работ на радио; среди них были проходные, чаще всего не оставались они в памяти ни моей, ни тем паче слушателей. Но был ряд работ, имеющих для меня, для моего творческого пути как бы этапное значение.

Некоторые работы давались мне необычайно тяжело, сложно, но тем не менее я их помню и, надеюсь, слушатели тоже помнят.

Одна из первых моих работ, которые принято считать удачными,— рассказ К. Паустовского «Снег». Я буду говорить об удачах не потому, что я ими хвастаюсь, а просто потому, что это те ступеньки, по которым я иду до сих пор. Насколько хватит моих сил высоко подняться по этим ступенькам, не мне судить, но идти к совершенствованию можно, наверное, бесконечно. Так вот, одной из первых ступенек был «Снег», записанный под руководством Марины Александровны Турчанович, которой я бесконечно благодарен и которую я бесконечно люблю. Многое она для меня сделала в моей радиожизни.

Паустовский. Один из тончайших, лиричнейших писателей современной русской литературы. Романтик, с каким-то горьковатым привкусом ностальгии по несбывшемуся, с какой-то полной очарования грустью и в то же время веселой влюбленностью в жизнь. И вот «Снег». Странный, немножко как бы туманным флером подернутый рассказ, в котором и сюжета-то, собственно говоря, особого нет. Случайная встреча моряка, сына умершего владельца старой дачи, с женщиной, которая сейчас там живет. Вот и все. Но столь прозрачна, столь глубока и многозначна проза Константина Георгиевича Паустовского, что всегда удивительно ее читать: за кажущейся простотой лежат такие пласты, такой воздух, такой аромат и такое дыхание жизни, которые всегда покоряют.

Я думаю, что это был мой первый более или менее услышанный радиоголос. Это, пожалуй, была первая работа, которая принесла мне и какое-то удовольствие и ощущение радиожития. Может быть, потому что сам по себе рассказ очарователен и душист, может быть, потому что моя неумелость и моя какая-то нетронутость, что ли, «радийная» совпали с его чистотой. Но вместе с совершенно замечательной музыкой Рахманинова, вплетенной в эту передачу, все это создавало какое-то необычайное, прозрачно-грустное и лирически-нежное настроение. И сейчас иногда передают эту запись, она не потеряла своих особенностей.

Работал я много с Александром Петровичем Шиповым. Он был одним из старых режиссеров, очень дотошным, и добивался точней-

шего выполнения своих просьб, своего видения. И вот однажды мы с ним работали над замечательным рассказом «Полевой суд» Скитальца. Рассказ какой-то очень русский, можно даже сказать — очень яростный рассказ — о том, как крестьяне судятся с помещиком за землю и полевой суд решает дело в пользу помещика, и тут же на глазах у всей деревни зачинщиков секут. Рассказ напомнил мне времена Стеньки Разина. Волга, поволжские села, что-то в этом есть, ну, как всегда у Скитальца, широкое, раздольное, гулкое.

Я это произведение понимал как-то по-своему, каким-то своим внутренним чутьем ощущал, а Александр Петрович меня все время поправлял. Мы трижды переписывали сию работу, и тем не менее она у нас не получалась: что-то во мне было зажато, мне не хватало дыхания. Я пел чужим голосом. Голос у меня был еще не окрепший, еще колебался, к тому же давила очень жесткая режиссерская воля. Я совсем терял всякое естество, всякую истинность звучания. Наконец я заявил: «Александр Петрович, разрешите, я запишу так, как я это чувствую. А вы вольны потом это пустить или не пустить в эфир или даже взять другого актера». Шипов согласился, и в эфир рассказ вышел именно в таком виде, как я записал.

Я это рассказываю не для того, чтобы доказать, что я был прав, что я был умнее. Отнюдь нет. Речь идет о том, что в любой работе, а в работе на радио особенно, важно иметь какое-то свое личное глубокое желание исполнить именно этот рассказ, именно это произведение, потому что такое желание придает голосу особое звучание, какую-то глубину и объемность. Если ты читаешь о том, что тебе неинтересно, возникает одно звучание. А если ты рассказываешь о таком, что тебе кажется необычайно важным и существенным и тебе хочется, чтобы об этом услышали другие,— такой рассказ приобретает какое-то объемное, что ли, звучание. Это и в жизни так бывает. Когда человек рассказывает нехотя, это один рассказ; когда же он, захлебываясь, сообщает о чем-то таком, что его поразило, удивило, возмутило или восхитило,— это нечто другое. Я еще раз подчеркиваю: микрофон — он твой друг, твой ближний, твой открытодушный друг, друг, у которого внимательнейший взгляд, открытое сердце для твоего рассказа. И если совпадает вот это понимание микрофона и желание рассказать, тогда возникает какое-то искреннее, истинное, какое-то не фальшивое, а настоящее звучание.

Была у меня еще одна работа с режиссером, которому я тоже бесконечно благодарен. Это Татьяна Александровна Заборовская. Вместе с незабвенным Евгением Урбанским мы записывали спектакль по американскому сценарию «Скованные одной цепью». Евгений Урбанский — человек могучего характера, человек могучего те-

лосложения, с широчайшим разворотом плеч, с густым и каким-то мощным, гулким голосом. Когда я с ним здоровался, моя рука тонула в его лапище. Это был человек, заряженный и, так сказать, заказанный на много-много лет жизни, жизни полной, и сочной, и широкой. Он тогда уже пользовался огромной популярностью, знал себе цену, не скрывал этого. И вот этот человек, который был запрограммирован на многие-многие годы серьезного творчества, так нелепо, глупо и бездарно погиб на съемках из-за их неорганизованности и неподготовленности. Во время работы над фильмом «Директор» он, как известно, перевернулся вместе с машиной во время трюкового прыжка и через три часа умер.

Так вот, мы с Евгением Урбанским писали «Скованные одной цепью».

Работа была трудная, надо было в процессе этих встреч у микрофона создать полнокровные образы.

Что греха таить, частенько актеры приходят на запись не очень подготовленными, и в этой связи мне хочется рассказать одну историю, которая меня пронзила на всю жизнь, и я ее помню сейчас так отчетливо, как будто это было вчера. Я чуть отвлекусь.

Я снимался в картине «Екатерина Воронина». Роль бабушки играла Вера Николаевна Пашенная, героиню — Людмила Хитяева. Снимали мы в Горьком, на откосе, из Заволжья дул страшно сильный холодный ветер. Актеры нервничали, боялись простудиться. Многие все время убегали в конторку греться, и только одна Вера Николаевна Пашенная стояла непоколебимо. Ей говорили (она была в группе самой пожилой и, конечно, самой знаменитой, самой уважаемой актрисой): «Вера Николаевна, пожалуйста, идите погрейтесь». «Нет,— говорила она,— я нужна съемке, я нужна кадру, я готова работать».

А ведь снимали проходной, малозначительный эпизод, и, в общем-то, присутствие ее в кадре было не столь уж существенно.

Прошли годы. Однажды меня пригласили в радиопередачу, в которой участвовала Пашенная.

Ну, как обычно проходит работа? Вручают текст, считывают его по первому разу, режиссер приблизительно-приблизительно, очень приблизительно говорит, что нужно сделать, какие задачи он ставит перед собой, перед актерами, и люди расходятся по домам. Некоторые отмечают ударения, некоторые там раза два прочтут, а некоторые приходят, вообще не заглянув в текст, и начинают сходу что-то лепить и мастерить.

Вот так же проходила и эта работа, мы так же собрались, поговорили, потом разошлись и через четыре или там пять дней, уж не помню точно, собрались все вместе... и я с каким-то непониманием



Работа у микрофона

и трепетом вдруг увидел, что Вера Николаевна Пашенная почти весь свой текст знает наизусть. Она, которая была так занята! Она, которая вела курс в училище, очень много играла в Малом театре, занималась серьезно общественной работой! И именно у нее текст был выучен!

На всю жизнь запомнил я это святое отношение к своему делу, которое старики часто нам демонстрировали.

Так вот, о работе с Урбанским. Два человека, негр и белый, скованные друг с другом, бегут из тюрьмы и вынуждены все время быть рядом. Их отношения, изменение этих отношений — суть, сюжет произведения. Сначала они яростно ненавидят друг друга, но потом, постепенно приходят к взаимопониманию и даже, если хотите, к братской любви. Урбанский записывал негра, я — белого. Работа шла медленно и мучительно, но было в ней что-то очень для меня интересное, и я до сих пор помню могучего человека рядом с собой, взволнованную Татьяну Александровну за стеклами пульта и то, как мы старались найти все крепнущую связь между героями пьесы. Наверное, она возникла и между нами тремя тоже.

Я здесь не собираюсь давать оценки радиоработам, я только вспоминаю те из них, которые чем-то остались в памяти. Либо удачей, либо пронзительностью, либо каким-то уроком, либо интересной встречей.

Последние годы я на радио работаю много и упорно.

Мне посчастливилось, и я считаю это действительно великим счастьем, записать «Василия Теркина», «За далью — даль» и «Дом у дороги» Александра Трифоновича Твардовского.

«Теркин». Хрестоматийнейшая вещь. Тысячу раз на всяких самодеятельных и профессиональных сценах читанная, игранная, спетая, в расхожем виде известная и вроде бы всем понятная. Теркин вошел уже в плоть и в жизнь народа русского и неотделим от него, это синоним бойца — храбрца, удалыца и молодца. Братся за эту работу было необычайно интересно, но и чрезвычайно опасно. В свое время замечательно читал эту поэму Дмитрий Николаевич Орлов, один из прекраснейших российских чтецов-декламаторов. Но нет, слово «декламатор», пожалуй, к нему не подходит. Он даже не был чтец, не был мастер художественного слова, это все не точно определяет его манеру. Он был совершенно поразительный, чарующий рассказчик. Надо послушать, как он записал «Конька-Горбунка», русские сказки, какие у него передачи о деде Щукаре, как он читает четвертую книгу «Тихого Дона». Трудно даже рассказать, до какой степени он был российски звучен. Он весь был как частушка, он был как поговорка, он был как присказка. В его странном певучем голосе звучала Россия во всей ее какой-то неслыханной простоте, и наготы, и непри-

хотливости, и в то же время поэтичности. И его запись «Василия Теркина» была очень известна.

Когда мне предложили заново переписать «Василия Теркина», то я сразу понял, с какой глубочайшей ответственностью мне надо подойти к этой работе.

Вместе с режиссером Эмилем Григорьевичем Верником мы стали вчитываться в поэму и искать в ней свое звучание. И мы поняли: если в исполнении Дмитрия Николаевича «Теркину» были присущи какая-то прямо-таки былинная удаль, безунывность, российская нестигаемость, то мне это выразить не дано. Я был бы в этом натужен, фальшив и неловок. Я подумал, что ведь кроме того, что Теркин удалой, кроме того, что Теркин веселый, кроме того, что Теркин забавник, кроме того, что Теркин неунывающий,— Теркин еще и серьезен. Человек, вставший не на жизнь, а на смерть за свою Родину. Знаменитые главы «Теркин и смерть», «Теркин и рукопашный бой» рассказывают о человеке, философски размышляющем о жизни, о смерти, о Родине, о долге, о войне, о враге. То есть, другими словами, мы с Верником стали искать историю человека не столько веселого и озорного, что при нем остается, не столько удалого и неунывающего, что при нем остается, сколько крепкого стоящего на земле, хозяина жизни, хозяина своих поступков, если хотите, хозяина своей Родины, которую он любит не только весело, но и верно, не только озорно, но и непреклонно. А это значит, мы стали искать какую-то другую сторону и Твардовского и Теркина. И я думаю, что мы не придумали эту трактовку, а просто извлекли ее для себя из поэмы Александра Трифоновича.

Александр Трифонович Твардовский — поэт лирический, поэт раздумывающий, поэт, который все время не столько восклицает, сколько задумывается. Я бы сказал, что он задает в своих стихах больше вопросов, чем кто-либо другой. И это вопросы не человека, который сомневается, не понимает, а человека, который хочет понять еще глубже, еще вернее, хочет проникнуть душой в самую суть вещей.

Знаменитый Василий Теркин получился у нас менее лубочным и менее плакатным, менее народно-обиходным, а более философски-поэтическим, более, я бы сказал, философски-патриотическим. Правы мы или не правы, судить слушателям, но направление этой работы было для нас в основном таким. И, судя по отзывам, многие принимают наше решение и считают, что оно современно. Знаю и людей, душе которых чтение Дмитрия Николаевича ближе, потому что первая любовь не забывается, а Дмитрий Николаевич Орлов был первый, кто прочел «Теркина». Думаю, что и я не последний в этом ряду. И каждый следующий интерпретатор будет искать свое, видеть свое. Это история абсолютно законная, естественная.

И наконец, моя самая крупная работа на радио. Однажды вечером на студии ко мне подошел Борис Константинович Дубинин и сказал: «Вот есть решение попробовать записать «Тихий Дон». Я хочу пригласить вас. Читать нужно будет все. А пока мы попробуем записать первую книгу». — «Книгу?» — «Да, говорит, книгу. Ну, наверное, будет передач десять, не знаю точно, но что-нибудь в этом роде». Так, в общем-то, не очень уверенно и не очень точно мы поговорили. Я, грешным делом, подумал: «Ну, что ж, «Тихий Дон» так «Тихий Дон». Но для чего? Ведь по этому произведению было много спектаклей, и отрывки из него часто передавали по радио». Но, естественно, не отказался и сказал: «Хорошо. Будем пробовать».

Стали мы искать характеры Григория, Аксиньи, Дуняшки, Ильинишны, Петра, Астахова, Пантелея Прокофьяча. Стали искать звук их голосов, их различие. Все персонажи должны быть различимы, не должны сливаться во что-то одно. И в то же время я не должен перевоплощаться в них, а должен только толкать воображение слушателей.

Не все сразу получалось. Не все сразу выходило. В конце концов после многих проб и вариантов, у нас как-то вырисовались Григорий, его грубовато-властный голос, Аксинья, чей грудной, низкий голос как бы призывал к себе, как бы что-то обещал, Дуняша с веселым, звонким, каким-то колокольчикоподобным голосом. Ворчливый, резкий, желчно-бурчливый голос Пантелея Прокофьяча. Высокий, чуть болезненный, чуть протяжистый голос Ильинишны и многое другое. И мы, как бы разыгрывая этих героев, в то же время и описывали их уже как авторы. Плюс к этому мы не убрали совсем поэтические описания природы, ведь у Шолохова природа обязательно подчеркивает состояние героя, ну вспомним хотя бы знаменитую сцену, когда Наталья клянет Григория за измену, а над ней в это время полыхает буря, гром и молнии. И таких примеров можно найти десятки и сотни.

Так мы начали записывать, в общем, ошупью, не представляя себе еще, докуда дойдем и куда придем в поисках героев Шолохова. Так один за другим пошли Валетка, а там Кошевой Михаил, а там еще станичники, а там возникали все новые, и новые, и новые действующие лица, и каждому надо было найти свой голос, свою характерность, свои особенности.

И так постепенно, в течение почти двух лет Борис Константинович Дубинин и я записывали книгу за книгой и в результате прочли весь роман Шолохова, который уложился в шестьдесят восемь передач, приблизительно по полчаса звучания, то есть в сорок девять часов. Сорок девять! Двое с лишком суток.

Что помогло нам в этой работе, которая вылилась в огромнейшую картину? Помогла, конечно, великая проза Шолохова, такая

красочная и такая естественная. Так и кажется, что ничего нет легче, чем написать так правдиво, так просто, так живо. Господи, как все ясно, как человечно, как философски-глубоко, как всеобъемлюще! Образы, выписанные до мельчайших подробностей, необычайно выпукло, объемно, каждый с такой четкостью и определенностью, что перепутать их совершенно невозможно. А как велика любовь автора к этим людям!

Должен сказать, что ни по одной своей работе я не получил большей почты, чем по этой. Письма приходили буквально мешками. Оказывается, эту передачу слушали очень многие.

Первый раз ее передавали в так называемый «Рабочий полдень» — в 12 часов 45 минут. Я еще подумал, когда об этом узнал: «Кому это нужно в двенадцать сорок пять слушать?» Но оказывается, действительно в это время перерыв, и многие бригады, колхозники, рабочие, служащие в учреждениях садились в этот час кто с молоком, кто с бутербродом, кто с чаем и слушали день за днем передачу. Многие слушали ее и тогда, когда ее пустили в восемь часов утра.

Оказывается, Шолохов неисчерпаем, и это особенно для меня дорого. Дело не в том, что хвалили за работу меня, Дубинина, хор Покровского, который помогал нам. (Были такие музыкальные заставки, музыка Шостаковича была включена в это звучание). Главное, что, оказывается, великую литературу могут слушать. Слушать как вновь открытую. И я подумал: радио могло бы сыграть колоссальную роль в сегодняшнем духовном воспитании людей.

К великому сожалению, в наш телевизионный век читают чрезвычайно мало. Недосуг, устал, некогда сосредоточиться, и поэтому либо читают что-нибудь совсем уж необременительное, либо смотрят телевизор. А настоящая литература часто лежит без движения. И хотя у нас самый читающий народ, тем не менее все-таки читают чаще не то, что стоит читать. Это доказано не мной. По крайней мере классикой интересуются недостаточно. Но, оказывается, слушают. В давние времена существовала в хороших семьях такая традиция: читали книги вечером за столом. Ведь даже у Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне читали вслух. Кто-то вязал, кто-то раскладывал пасьянс, кто-то еще чем-то занимался, а в это время один из старших детей читал вслух какую-нибудь интересную книгу. И это заменяло и телевизор, и радио, и все. И люди приобщались к великой литературе.

Сейчас, при телевизоре, это невозможно. Это воспринимается как анахронизм. Но что если хороший актер прилично прочтет то или иное значительное произведение? Вот я так представляю, скажем, «Братьев Карамазовых» — сорок восемь передач! Ежевечерне или ежедневно в определенный час кто-нибудь из актеров читает

по тридцать минут. Смее уверить, что это произведение — «Братья Карамазовы» — услышат и поймут миллионы и миллионы людей. Хотя бы по той простой причине, что прочитать в одиночестве у многих времени не хватает, а тридцать минут послушать — всегда найдется.

Итак, другими словами, работа над «Тихим Доном» помогла мне понять еще и то, что великую литературу, классическую литературу никогда не скучно слушать, и нет на нее табу. Ее читать можно и одному актеру, и другому, и третьему, и десятому. И я верю, что будет время, когда хорошие актеры будут читать романы Достоевского, Толстого, повести Чехова. Я убежден, что радио должно эту свою просветительскую миссию выполнять поелику возможно лучше.

А что касается работы над «Тихим Доном», то, наверное, я бы не рискнул взяться за такой несусветно сложный труд, зная с самого начала, что мне предстоит. Ну, думалось, попробуем немного. Ну, не получится, отступим. А поднялись мы на эту гору только потому, что последовательность и осторожность помогли нам оценить и преодолеть все препятствия этого Монблана, этого Эвереста мировой литературы.

С Борисом Константиновичем Дубининым мы после работы над «Тихим Доном» долго думали, за что взяться дальше. И после долгих сомнений рискнули взять величайшее произведение русской литературы — «Мертвые души» Николая Васильевича Гоголя.

«Мертвые души». Книга горькая, книга сыновняя, написанная с великой любовью к Родине и с великим негодованием к тому косному и гнилому, что было в России. Книга-исповедь. Книга-предостережение. Книга-молитва. Поразительная книга! В лирических отступлениях Гоголя высказана такая щемящая, неизбывная, прекрасная любовь к родине, что, пожалуй, другого такого признания в любви, искреннего, честного, поэтичного, я не знаю.

И в то же время это книга-памфлет, книга, раскрывающая уродство чиновничьего нароста на могучем теле России, тянущего соки из здорового организма и разрушающего его. Эти люди-монстры, эти типы — целая галерея провинциального гнилья.

Грешен, со времен школы я поэму Гоголя не перечитывал. Как и многие другие, я, в общем-то, знал, помнил не многим больше того, что «какой же русский не любит быстрой езды». Когда мы наконец рискнули взяться за эту работу, я перечел «Мертвые души» и испытал огромное удовольствие, прямо какое-то чувственное наслаждение. Я и плакал, и хохотал во все горло, я и сострадал, я и удивлялся, и поражался языку, и восхищался словосочетаниями, юмором, и испытывал горечь, и обиду, и гордость! Многочисленные и многообразные чувства вызывает это великое произведение.

Я считаю, что «Мертвые души» должны быть настольной книгой каждого русского человека. Ибо осознаете вы это или нет, она — зеркало российского характера, отражающее портрет россиянина, данный в разных поворотах, и в прекрасных и в чудовищных. Не надо этого бояться. Не надо от этого отворачиваться. Когда сейчас читаешь поэму, то пронзительно удивляешься, как много еще осталось черт российско-чиновничьей белиберды, которая существует, одетая уже в другие пиджаки «с искрой». В этом — неумирающее, бессмертное значение романа.

Хочу рассказать о тех несусветных трудностях, которые встретились нам в работе над этим произведением.

Продолжалась она — двенадцать передач по часу — приблизительно около двух лет. Тут дело не только в перерывах, но прежде всего в том, что каждая страница этой передачи давалась необычайно сложно. Судите сами.

Во-первых, есть какая-то установленная хрестоматийность этих характеров. Каждый школьник знает, кто такой Чичиков, кто такой Собакевич, кто такой Плюшкин, кто такой Манилов, кто такой Ноздрев, кто такая Коробочка. Каждый школьник вам может в общих чертах рассказать об этих героях. Всякий читавший поэму представляет их себе так же отчетливо и живо, как какого-нибудь своего знакомого. И они, как я уже говорил, живут в фантазии и во внутреннем зрении каждого читающего человека. Значит, первое, хрестоматийное понимание произведения — не углубленное, а общепринятое.

Во-вторых, образы его поразительны по выпуклости. Любого возьмите, хотя бы Ноздрева. Какая колоритнейшая, какая светящаяся, какая животрепещущая, брызжущая соками жизни фигура! Какая полнота изображения, какая осязаемость, почти чувственная осязаемость этого персонажа! Да и все они выписаны с такой достоверностью и с такой выпуклостью, что осязаемы как живые люди и даже как бы имеют свой запах.

Значит, просто читать о них, вероятнее всего, нельзя. Но ведь, с другой стороны, это не театр, это чтение, это рассказ, и средства изображения у меня очень ограничены. А в то же время я должен обрисовать героев поэмы во всей их сочности, во всей полнокровности.

В-третьих, Николай Васильевич Гоголь стоит за каждым словом. И каждое слово напоено его иронией, ядовитостью, его горечью, юмором, его отношением, его любовью и его бедой. И его чувством. Значит, это третий ряд — авторский, — который я должен, взявшись за это дело, передать. Вот в этой сложной многоцветной вязи мы и вязли. И так долго бились над поэмой, потому что решились — другого пути у нас нет.

Но какое же наслаждение во время этой каторжной работы я, да и Борис Константинович Дубинин получали: русский язык, русское слово, русская речь, образная, незаезженная, самобытная.

Если нам удалось передать хоть в малой степени прелесть и аромат гоголевского языка, выпуклость и сочность характеров, приобщить к поэме Гоголя какое-то количество слушателей, то я счастлив. Счастлив не потому, что «Мертвые души» прозвучали в эфире в моем исполнении, а счастлив тем, что, надеюсь, мне удалось выразить хоть в какой-то мере свое восхищение этим произведением и любовь к Гоголю.

Ведь в конечном счете весь смысл актерской работы заключается именно в том, чтобы поделиться своим богатством. Тебе дано ощутить нечто особенное, увидеть или услышать нечто из ряда выходящее, и ты владеешь этим и можешь хоть в какой-то мере передать это и передаешь,— это и есть величайшее счастье художника. Художник не может быть скупым рыцарем, сберегающим только для себя драгоценности литературы, искусства, театра, кино. Он обязательно делится этим со зрителями, и если ему удастся одарить их той радостью, теми потрясениями, которые он испытал, и теми открытиями, которые он для себя совершил, тогда художник — актер ли он, режиссер, поэт, писатель или музыкант,— счастлив, ибо сама по себе жизнь без отклика в зрительном зале, без отклика у читателя, у слушателя — она не плодотворна, она не плодоносна, она задушит тебя. Счастье художника — в этой возможности щедро поделиться, передать то, что ты имеешь.

Завершить эту главу я хочу тем же, с чего начал, — признанием в любви к радио, которое при всей кажущейся скромности средств, может быть, одно из самых богатых по выразительности, образности и силе искусств. Это молодое искусство, как многое сейчас молодо, кино тоже достаточно молодо, а телевидение тем паче. Радио не так уж давно существует на этом свете, но завоевало свое особое место, не претендуя ни на что другое. Кино заимствует у телевидения, телевидение — у кино, театр берет у кино и у телевидения. Радио вне этой игры. Ему не нужны возможности телевидения, кино, театра. Ему нужно слово, нужен мастер, который может это слово произнести. И тогда происходят чудеса. И тогда открываются бездны. И тогда цветут сады Семирамиды. И тогда может произойти все, что угодно, при одном только единственном условии: слово и голос, голос и слово.

Встречи

Константин Михайлович Симонов

Вероятно, каждый народ, каждая эпоха рождает художников, которые всем существом, всеми мыслями, всей жизнью, всем творчеством точнейшим образом соответствуют именно этому времени, именно этому народу. Они родились для того, чтобы быть выразителями своей эпохи. Что тут первое — художник ли, творчество которого делает его время близким, понятным, рассказанным и освещенным, или время, которое ищет, через кого выразиться, быть понятным? Не знаю. Знаю только, что счастье здесь обоюдное.

Таким поразительно современным художником был Константин Михайлович Симонов. Поразительно современным.

Огромная, неохватная полыхающая картина войны уже не может существовать в нашем сознании без «Жди меня», без «Русских людей», без «Военных дневников», без «Живых и мертвых», без симоновских «Дней и ночей», без очерков военных лет. И для тысяч и тысяч его читателей Константин Симонов был теми глазами, которыми они смотрели на врага, тем сердцем, которое задыхалось от ненависти к врагу, той надеждой и верой, которая не покидала людей в самые тяжелые часы войны. Время войны и Константин Симонов теперь неразрывны в памяти людей. Наверное, так будет и для тех историков нашего времени, которые придут после нас. Для тысяч и тысяч его читателей творчество Симонова было тем голосом, который ощутимо доносил жар и трагизм войны, стойкость и героизм людей. На жизненных дорогах, по которым без усталости, с неослабевающим интересом, с удивительной энергией, с влюбленностью в жизнь до конца своих дней ходил этот удивительный человек, он встречал тысячи и тысячи людей. Встретился и я ему на этих дорогах. И я, как и все, кто встречался с ним, подпал под редкостное обаяние крупной личности нашего времени.

Как-то в 1974 году мне позвонили из литературной редакции телевидения и предложили участвовать вместе с Константином Михайловичем в телевизионной передаче о А. Т. Твардовском. Я с волнением согласился, так как питаю огромное уважение к Александру Трифоновичу Твардовскому, поэту и гражданину, и преклоняюсь перед творчеством другого выдающегося поэта — Константина Михайловича Симонова. Попасть в эту компанию было и

страшно и желанно. Стихи я читаю редко, даже по радио. Но здесь, взяв эту работу с собою на лето, я с особой тщательностью готовился и к передаче и к встрече с Константином Михайловичем.

Я встречался с ним раньше, во время работы над фильмом «Солдатами не рождаются», но это были краткие встречи, да и не было у Симонова серьезных причин долго со мною беседовать. Зимой наконец была назначена съемка на даче у Константина Михайловича на Красной Пахре. В его кабинете с огромным окном, за которым в снегу, совсем рядом стояли красавицы березы, ставшие как бы частью комнаты, мы расположились за письменным столом. Это был какой-то особенный стол, специально сделанный. Длинный, во всю ширину огромного окна, у которого он стоял, из светлого дерева и без единого украшения или ненужной пустяковины. Только стопка чистой бумаги, томики Твардовского, план передачи и прекрасные, разных цветов ручки и фломастеры. Это был стол-плацдарм, на котором шло ежедневное сражение. Определяют ли вещи, быт хотя бы в какой-то мере человека? Если да, то этот стол свидетельствовал о предельной сосредоточенности, военной привычке к порядку и отметанию всего, что мешает работе.

Собранность, целенаправленность, глубокое искреннее уважение к личности Твардовского, к его поэзии, которые читались в каждом слове Константина Михайловича, уважительное, но требовательное отношение ко всей группе, снимающей этот фильм, создавали какой-то рабочий, товарищеский, деловой тон.

Кажется, А. Кривицкий назвал Константина Михайловича веселым и неустанным работником. Не мне судить об этих особенностях характера К. М. Симонова, но за то краткое время, пока я его знал, я ни разу не видел его без дела, без обязанностей, без проблем или хлопот. Даже в последние дни своей жизни, когда, вероятно, ему было уже очень нелегко, он был полон планов, надежд и замыслов. Последний раз я видел Константина Михайловича в больнице, где он лежал в очередной раз. Я пришел его навестить, не застал в палате и пошел искать на территории больницы. Вскоре я увидел его. Очень плохо он выглядел. Очень. Он, наверное, и сам знал это. Он шел тяжело дыша и слабо улыбаясь, рассказывал, что собирается в Крым. Но ему, вероятно, не хотелось говорить о болезни, и он начал рассказывать, что хотелось бы снять фильм, и именно телевизионный фильм «Дни и ночи». Конечно, не в том была задача, чтобы еще раз сделать картину по этой книге,— он думал об этом ради возможности еще раз сказать о том, что воевали-то в основном молодые люди, восемнадцати-двадцати лет. Очень важно сказать об этом сегодняшним парням. Пробудить в них и ответственность и причастность свою к делам Родины.

Когда он узнал, что избран членом Центральной ревизионной



С К.М.Симоновым

комиссии ЦК КПСС, он был обрадован. Но опять же не столько за себя, сколько потому, что это высокое доверие давало ему возможность многое сделать и многим помочь. Он так и сказал: «Я смогу теперь многим помочь». И он неустанно помогал. Он продвигал в печать книги, защищал молодых, отстаивал интересы литературы. Сколько мне ни приходилось быть с ним вместе на разных собраниях, он все время кого-то уговаривал, с кем-то договаривался, кому-то объяснял что-то важное.

Вероятно, это было для него необходимою, жизненной необходимостью — помогать, выручать, поддерживать, вытягивать, защищать. В этом была еще одна черта, без которой образ Константина Михайловича Симонова был бы неполным. Такие люди для меня являются как бы островами верной земли, где можно перевести дыхание, набраться сил перед следующим плаванием по бурному морю жизни. Ну а если потерпишь кораблекрушение, то такие острова примут тебя, спасут, дадут возможность жить. Вот таким верным, надежным островом был Константин Симонов — один из тех настоящих людей в самом бескомпромиссном смысле этого понятия, с которыми мне пришлось встречаться. За это я благодарен судьбе.

Война была его главной темой. Это не только книги и стихи. Это и известные телевизионные передачи, посвященные солдату. Это и фильмы. И как-то получилось так, что разговор о попытке

сделать фильм о Георгии Константиновиче Жукове возник почти сразу же, как только мы познакомились с Константином Михайловичем на телепередаче о Твардовском.

Вначале Симонов не предполагал писать сам сценарий, он соглашался быть только консультантом, что ли. Но, вероятно, эта мысль его захватывала все больше. Он пригласил к себе и дал прочесть записи о Г. К. Жукове, сделанные во время войны и после. Константин Михайлович как-то в разговоре сказал: «О Жукове надо сделать не один, а три фильма. Представьте себе трилогию об этом человеке. Первый фильм «Халхин-Гол» — начало Г. К. Жукова. Впервые услышали о нем. Второй фильм «Московская битва» — один из самых драматичнейших периодов Великой Отечественной войны. Третий фильм — «Берлин». Капитуляция. Жуков от имени народа диктует поверженной Германии условия капитуляции. Представитель нации».

Эта тема им все больше и больше овладевала. И когда по разным обстоятельствам, не имеющим отношения ни к истории войны, ни к личности Г. Жукова, ни к большому смыслу возможных фильмов, эти планы были на корню отвергнуты, Константин Михайлович сразу предложил телевидению сделать документальный фильм о Жукове. Но, к сожалению, и этим планам Константина Михайловича не суждено было осуществиться.

Это было бы правдиво, потому что писал бы об этом тоже солдат, который до конца своих дней не выходил из окопа и не бросал оружие. В буквальном смысле до последнего дыхания, не зная устали и отдыха, всю свою прекрасно и честно прожитую жизнь отдал он борьбе за справедливое, живое, новое и искреннее.

Это была счастливая жизнь. Нужная людям, нужная делу, нужная времени.

Виктор Петрович Астафьев

Окружающая жизнь, люди, условия, принятые правила и все, что окружает человека, конечно же, на него воздействует и формирует его как личность. Это банальная истина. Но почему те же самые условия превращают одного в кашу и жижу, готовую принять любую форму и потечь в любом направлении, а другой остается самим собой, хотя, конечно, и он не может не принимать во внимание жизнь, его окружающую? Более естественного, что ли, человека, чем Виктор Петрович Астафьев, я не знаю.

Все мы в той или иной форме что-то играем, изображаем, хоть малость самую, да актерствуем. Так уж, верно, устроен человек. А вот у Астафьева есть какая-то странная детскость в восприятии сидящего перед ним собеседника и совершенно свободная и раскре-



С. В. П. Астафьевым

пощенная манера говорить, никакой недосказанности или скрытности, наоборот, редкая открытость. И, что важно, это у одного из самых бесстрашных писателей, видящих жизнь такой, какая она сегодня есть. Может быть, в этом и кроется один из секретов его писательского таланта?

Смотря вот так открыто и непредвзято, он видит в жизни и красоту, и свет, и ужас, и тьму. Потому-то, наверное, так объемна его проза, такая она ясная и простая, как будто это ты сам все видишь и чувствуешь, как будто не писатель тебе рассказал эту историю, а ты ее сам знал, да забыл, а Астафьев ее тебе только напомнил.

Такая «телесная», что ли, проза, такой родной и дорогой тебе язык, такие знакомые до боли люди. Как же все просто, так все понятно, так все видно и так явственно слышен стук сердец всех тех, кто живет в его книгах.

В. П. Астафьев,— кудесник соучастия. Ты уж не читатель, а житель этой деревни и сидишь за одним столом с разными, но такими ощутимыми людьми.

Наверное, так видеть мир можно только в том случае, еслимотришь на него и влюбленно и честно. Когда мне приходится встречаться с Виктором Петровичем, что, к сожалению, бывает очень редко, я всегда чувствую какую-то легкость во время разговора с ним. Свободно, естественно, искренно, честно и ненавязчиво говорить с тобой. И не надо тебе казаться ни умнее, ни смелее.

Не мне, конечно, разбирать и объяснять феномен Астафьева, я только пробую передать свои ощущения от его книг и от встреч с этим таким простым и таким удивляющим человеком. Удивляющим именно своей открытостью и честностью суждений. Может быть, это происходит оттого, что Астафьев истинно болеет проблемами нашего времени, а не страдает модной болезнью: все критиковать и страдать, но при этом не испытывать лично никаких неудобств от всего того, что горячо обличаешь.

Виктор Петрович жил и живет в самой глубине жизни и пропитан всеми горькими соками этой жизни. Отсюда его удивительное понимание и всех ее теней и всех ее солнечных полей.

В. П. Астафьев — один из самых и современных и народных писателей. В большом и, надо сказать, иногда нестройном и разноголосом хоре сегодняшних писателей голос Астафьева поразительно чист, прозрачен и, как говорят музыканты, верен, никогда не бывает фальшив. Он всегда выделяется своей искренностью и задушевностью, своей истинной болью и светлой радостью. Как у певцов бывает природой поставленный голос, так природой поставлен писательский голос у Астафьева.

Рядом с ним всегда остро чувствуется фальшь и неправда. Рядом с ним как-то надежно и покойно, ибо ты знаешь, читая его изумительную прозу, что все здесь истинно честно и выстрадано. Ни одной придуманной красоты, ни одной буквы ради лукавства и желания показаться интересным.

Какой это родниковый, настоящий, редкий по искренности человек и писатель! Потому-то, вероятно, пронзительны его произведения, что и жизненное и литературное, переплавившись в одно, и создало такое явление в нашей культуре — Астафьев.

Валентин Григорьевич Распутин

Как-то мне пришлось плавать с Валентином Григорьевичем Распутиным по Байкалу. Маленький катер, где каждый сантиметр чем-нибудь занят, гостеприимные хозяева, два матроса и капитан этой скорлупки, бесконечно парящие и варящие дары Байкала

в малюсеньком камбузе, непрерывно пьющие крепкий чай и не мыслящие отправиться в плавание без пачки чая, ледяной ветер при ясном июньском высоком небе. И вот среди этого тесного и дружного единения, может быть, самый байкальский, что ли, самый местный, самый скромный и терпеливый был Распутин. Как-то редкая по нашему крикливому, настырному веку скромность и сосредоточенная внимательность ко всему окружающему.

Есть люди, которые воспринимают мир только как часть их самих, притом малую часть по сравнению с их персоной. А есть люди, которые воспринимают себя как малую часть мира. И смотрят на окружающее такие люди удивленно, влюбленно и всегда как на нечто новое, ибо понимают, что ты сам мало меняешься, а мир бесконечен.

Вот к таким людям, как мне кажется, относится Распутин. Надо не только хорошо знать мир «Матёры», надо еще уметь увидеть и услышать его, как это сумел Валентин Григорьевич. А для этого, вероятно, нужен особый дар писателя — дар не только слышать и видеть, но и подробно и явственно, осязаемо рассказать обо всем этом.

В. Г. Распутину важен не вообще мир, во всем его многообразии, а молекула, частица мира, в которой отражается все. Казалось бы, Распутин берет частные, мелкие случаи и герои его произведений подчеркнута скромные люди. Но в них-то он видит весь мир, со всеми его противоречиями и болями. Все в жизни связано в один запутанный, плотно сплетенный узел, и проблема энергетики больно и страшно коснулась заброшенных старух на Матёре, а об ужесточении человеческих отношений так жутко говорит равнодушие детей, собравшихся около умирающей матери. Не надо подниматься высоко в гору, чтобы обозреть неоглядные дали. Человек знающий и у подножья поймет и почувствует многое.

Распутин не шумлив и не декларативен. Он внимателен и подробен в передаче движений человеческой души. Его письмо не рваное, не галопирующее, но и не простое. Он добирается до самых потаенных и самых заветных уголков души героя.

Как-то мне показали в одной редакции его рукопись. Мельчайшим, бисерным и аккуратнейшим почерком написана была эта рукопись. Причем остро отточенным карандашом. Какая-то удивительная подробность и тщательность чувствовались в этом почерке. Я, конечно, не графолог, но так мне показалось. Потом как-то я спросил Валентина Григорьевича, почему он таким старым «способом» работает и так тщательно и мелко пишет. «Тогда я сосредоточиваюсь и как бы погружаюсь в мир, о котором я сейчас пишу» — такой был ответ. Наверное, сосредоточенность необходима ему, как главное условие работы.



С В. Г. Распутиным

Распутин с великой болью и тревогой пишет о проблемах Байкала. Он беспокоится и как исконный сибиряк и как гражданин страны. Много пишет. Смело пишет. Неустанно пишет и выступает в защиту Байкала. Но если внимательно прислушаться к его словам, то и здесь больше доказательств и убеждений, чем нервов и обвинений. Да, он не щадит ни министров, ни ученых, которые способствуют загрязнению Байкала, но ему важно не обвинить, а убедить, не только возмутиться, а вразумить горячие головы, которые дальше «сегодня» не хотят смотреть. И тут, в этом горячем, дискуссионном вопросе, Распутин достоин, доказателен, негибаем и не криклив, хотя его сердце рвется от боли и ярости.

Наверное, это чисто сибирская черта — основательность, достоинство и уважительность по отношению к противнику. Тайга, природа и борьба за существование во времена освоения Сибири выковали такие характеры. Но Распутин современный, жгуче современный писатель, и его тревожит сегодняшний человек, его тревожит размытость нравственных границ, когда все дозволено, когда никого и ничего не стыдно, его тревожит разобщенность людей и их неучастие в общих вопросах жизни.

Многое тревожит совестливого, умного, остро чувствующего писателя. И не на все вопросы есть ответ, и не все объяснимо в этом мире. И Распутин пишет свой «Пожар», этот крик боли и тревоги. И даже фразы его писательского письма в этом произведении короткие, как бы задышающиеся. И за этой краткостью тоже чувствуется тревога и беспokoйство.

Мне посчастливилось несколько дней в составе одной делегации поездить по Италии вместе с Валентином Григорьевичем. Времени было много — переезды частые. И мы много разговаривали. Вернее, я расспрашивал и слушал Распутина.

Из этих рассказов я явственно и определенно для себя понял: Распутин — писатель и человек с абсолютно ясной и, я бы сказал, непоколебимой жизненной и писательской позицией. Да она яснее ясного видна и в его книгах и в его публицистике. Это всем видно. А вот то, как она проявляется в обычных мимолетных разговорах и встречах,— это надо слышать.

Удивительная скромность и даже какая-то замкнутость чувствуется в его разговорах. Распутина не столкнешь с его пониманием мира, но он и не навязывает свое восприятие жизни, сознавая, должно быть, что его точка зрения, даже если она и выстрадана и серьезна, еще не единственная.

Драться за свое понимание мира он готов, но кричать об этом на всех перекрестках и каждому встречному он не будет, не считая это нужным и достойным. А сколько я встречал сорок, кричащих о своей позиции и настырно вдалбливающих ее во все рядом находящиеся головы. Притом в их крике не чувствуется уверенности в своей правоте. И чем меньше уверенности, тем больше крика. Утомительно и шумно рядом с такими крикунами. С Распутиным же как-то спокойно и определенно. Веришь каждому его слову, хотя он на них и скуп. И веришь: все, что он защищает, что любит и что ненавидит, — это его суть, а не модная одежда. Он из глубин, а не с поверхности. Он и пришел в литературу, чтобы рассказать о глубинах. Это он и делает так талантливо, так несуетливо, так непроверяемо, так основательно, так честно и так по-распутински.

«Гражданином быть обязан...»

Личность художника — понятие в высшей степени своеобразное и неоднозначное. Но я уверен, что идейная, гражданская позиция, то, что тебя волнует, что беспокоит, за что ты борешься, что защищаешь, чему ты служишь, кому ты служишь, чего ты хочешь от жизни, ради чего ты существуешь на экране, на сцене, в литературе, в живописи, в музыке,— весь этот строительный материал художественного произведения должен всенепременно входить в суть твоей личности. Ты можешь быть неважным по характеру человеком, но гражданином быть обязан.

И актер обязан быть гражданином, может быть, более чем кто-либо другой. Чем дольше я работаю в театре, тем больше убеждаюсь в уникальности моей профессии. Разве не поразительна сама возможность выступать перед тысячной, а то и миллионной аудиторией, утверждая или отрицая то или иное положение, проблему, мысль? Да, я — актер, и я — гражданин, в наше время, как никогда, нельзя забывать об этом в силу той напряженной идеологической борьбы, тех сложностей, которые нас окружают.

Я живу в стране, езжу по ней, читаю газеты, встречаюсь с людьми, узнаю новости, погружаюсь в окружающий мир. Что-то мне в этой жизни нравится, что-то меня тревожит, что-то чрезвычайно беспокоит, что-то приводит в ярость, что-то мне обещает надежду, что-то умиротворяет, что-то во мне возбуждает негодование, злость, отчаяние, если хотите. То есть я полон всякими чувствами, и человеческими, и гражданскими, и социальными, если я, конечно, не слеп и не глух ко всему, что происходит вокруг меня, и не занимаюсь только своим собственным мирком. Но, как гражданин, напитанный соками жизни, я могу эти соки отдать только ближним своим: друзьям, родным, близким, порадоваться вместе с ними, попытаться понять, что происходит, выразить свою радость, или свое негодование, или свою ярость, или свою любовь. Но я ведь еще и актер, я имею трибуну. Имею кафедру, с которой могу сказать людям много добрых, нужных, необходимых слов. Естественно, не я один, а вместе с драматургом, вместе с режиссером, вместе с театром, вместе с киностудией, вместе с композитором. Нас целый коллектив. Но слова-то говорю я, слова-то произношу все

равно я — после режиссера, после автора, после композитора, после редактора, после министерства. И вот от того, насколько я буду полон соками жизни, от того, насколько меня, лично меня, актера, гражданина, будут трогать те или иные проблемы, волновать и не оставлять равнодушным, от того и звук моих слов, звук моего голоса будет наполнен либо железной пустотой и барабанной дробью, либо глухой и горькой болью по поводу того или иного явления в жизни, которое вызывает эти чувства.

Конечно, было бы наивно предполагать: ты нашел в роли то, на что может отозваться зритель второй половины XX века, и тем немедленно добился эффективного на него воздействия. Нет, разумеется, действительность не складывается по простой схеме — вышел из кино и подумал: «Ах, как нехорошо, когда тебя не понимают, ах, как плохо, когда ты не понимаешь других. Все, с понедельника, с восьми утра, новая жизнь, основанная на взаимопонимании...» На самом деле все не так просто, то есть до того не просто, что иногда кажется — не в состоянии мы своим искусством воспитывать. Смотришь спектакли, фильмы, читаешь пьесы, сценарии: ох, как часто еще мы плетемся в хвосте событий, а должны опережать их. Какое уж тут воспитание!..

Беда, когда мы начинаем ставить перед собой утилитарные цели. Скажем, этим спектаклем хотим показать студентам, как важно хорошо учиться, а после этого кинофильма все продавцы должны стать вежливыми. Я утрирую, но, по сути, я прав, так бывает.

Еще хуже, когда искусство принимает на себя функции утешительские — старается смягчить, отвлечь... Действительно, человек устроен сложно, уродливое, неприятное часто воспринимается болезненно и остро. И человека, живущего реальной, всамделишной жизнью, пытаются увлечь красивым вымыслом, фальшивой идиллией или, наоборот, боем в барабаны и громоподобными заклипаниями.

Искусство должно доставлять огромное очищающее наслаждение, ведь это счастье — соприкосновение с прекрасным, будь то игра актера, виртуозное мастерство режиссера, удивительная музыка, композиция кадра, тонкость работы оператора...

Кто-то из учеников В. Мейерхольда вспоминает, как Всеволод Эмильевич отправил весь курс в Ленинград смотреть «Маскарад» в его постановке, предупредив, что смотреть надо из лож первого яруса, не ниже. И впрямь, самым удивительным в спектакле оказалось сложное сплетение мизансцен. Движение персонажей и масок доставляло огромное эстетическое удовольствие и в то же время не было декоративным и украшательским, а несло большую психологическую и драматическую нагрузку.

Каждому из нас знакомо это чувство наслаждения от встречи с талантом. Скажем, я хорошо помню, как поражался грандиозностью и великолепием съемок С. Урусевского в фильме М. Калатозова «Летят журавли». Я получал огромное удовольствие, радость неизмеримую от встречи с фантазией оператора, от мастерства актеров, от таланта режиссера. И через это наслаждение я остро понимал мужественность и чистоту Бориса, трагедию и гордость (да-да, гордость) Вероники, и больше того — героизм и силу народа, выстоявшего в войне.

Вспоминаю игру Тарханова. Я видел его мало, но отлично помню: это была вершина актерской виртуозности, умения создавать поразительную театральную форму. И, увлекая зрителя, он легко и просто с ним «разговаривал» о проблемах, которые волновали его, Тарханова.

Но если актер выходит на сцену и начинает заунывно проповедовать, мне не только слушать — смотреть на него неинтересно, и мысли его, пусть самые правильные, до меня, зрителя, не дойдут. Серьезные мысли должны быть ярко, талантливо воплощены. И тут многое, очень многое зависит от актера: как сумеет он донести умное слово до зрителя, какими средствами сделает сидящих в зале своими единомышленниками. Только в том случае, если это произойдет, можно считать цель искусства достигнутой.

Я бы здесь хотел напомнить читателю высказывание опять же Василия Макаровича Шукшина. Конечно, оно многим известно и не только для подтверждения своих размышлений я осмелился напомнить эти слова, а еще и потому, что считаю эти мысли морально и религией современного писателя и современного актера:

«Я не политик, легко могу запутаться в сложных вопросах, но как рядовой член Партии коммунистов СССР я верю, что принадлежу к Партии деятельной и справедливой. А как художник я не могу обманывать свой народ, показывать жизнь только счастливой, например. Правда бывает и горькой. Если я буду ее скрывать, буду твердить, что все хорошо, все прекрасно, то в конце концов я и Партию свою подведу. Там, где люди ее должны были бы задуматься, сосредоточить силы и устранить недостатки, они, поверив мне, останутся спокойными. Это же не по-хозяйски. Я бы хотел помогать Партии, хотел бы показывать правду. Я верю в силу своего народа, очень люблю Родину и не отчаиваюсь. Напротив».

Повторяю: я привел это высказывание не только для того, чтобы поддержать свои мысли, а еще и для того, чтобы напомнить: эти прекрасные, глубокие, честные слова русского большого художника написаны были не для торжеств, а в ходе той яростной борьбы за правду, которую вел Шукшин. И поэтому мы, люди малые в искусстве, когда предлагается работа, которая по-

могла бы открыть то или иное явление, с радостью на нее соглашаемся. Скажем, когда мне предлагают играть в фильме «Без свидетелей» или Брызгалова в телефильме «Кафедра» по пьесе В. Врублевской, я с радостью, именно с радостью берусь за эти роли, потому что мне предоставляется возможность вывести одно или другое поганое явление жизни на суд многомиллионного зрителя. А выведя это на публичный суд, я тем самым как бы обезоруживаю это зло, делаю его понятным, гласным, видным, обнаженным, голым и, значит, не таким опасным. Все гораздо страшнее, когда прячется в подпол, когда страшная сущность прикрывается праведной личиной. Когда зло выведено наружу и названо своими словами, оно становится бессильным, потому что оно боится света, оно боится откровенности и правды.

Телефильм по пьесе Врублевской «Кафедра» поднимает, на мой взгляд, одну из сложнейших проблем сегодняшнего времени. Проблему очень потаенную, как бы глубоко запрятанную, но существующую и, к сожалению, приносящую немало вреда. В чем суть этой проблемы?

Заведует институтской кафедрой некто Брызгалов. Человек нормальный, обычный, как будто честный, не преувеличивающий своих возможностей, человек, живущий от буквы до буквы по всем привычным нормам. Он и вовремя платит членские взносы, он и не обрушивается с угрозами и бранью на своих подчиненных, он и мягок, он и доброжелателен, он и добр. Он, в общем, неуязвим. Его, собственно говоря, не в чем обвинить — никаких проступков видимых, явных, на поверхности лежащих за ним нет. Он на первый взгляд абсолютно чистый человек. У него есть только одна маленькая, но страшнейшая особенность: он не любит рядом с собой талантов. Он не любит, чтобы те, кто талантливее его, выше его, умнее, работали рядом с ним. И всеми возможными и невозможными средствами он от талантливых людей избавляется. Не мытьем, так катаньем! Либо устраивает невозможную жизнь таланту в коллективе, которым руководит, либо начинает писать на него доносы и клеветы, либо старается его запачкать. К сожалению, способов уничтожить или по крайней мере скомпрометировать талант люди, подобные Брызгалову, уже изобрели великое множество.

И так или иначе он сживает опасного для себя человека со свету. Но ведь свято место пусто не бывает. Рядом обязательно должен кто-то находиться. Кто? Тот, кто ниже, жиже и меньше. Кто послушно и рабски выполняет все твои приказания и веления. Кто, в общем, смотрит на тебя не сверху вниз, а снизу вверх, и в чьих глазах ты уже превращаешься в солидную, серьезную, крупную фигуру.



Среди делегатов XXVII съезда КПСС

Но ведь беда, трагедия этого явления заключается в том, что, уничтожая таланты и замещая их бездарностью, послушной, легко управляемой, мы тем самым останавливаем движение вперед, ибо посредственности, серости, как известно, ничего нового не придумать. Она может более или менее подробно и похоже повторять за талантом его открытия, следовать за его движением. Повторять, но не открывать новые пути. А раз талантливые люди, по велению и желанию Брызгалова, остаются не у дел, то коллектив начинает топтаться на одном и том же месте, вытаптывая, как скот, до песка и до глины всю землю. Топчась на месте и только поднимая пыль.

Это явление очень сложное и очень страшное. Явление особенно страшное и сложное потому, что оно замимикрировано, закамуфлировано, заподлицо заделано, и на поверхности, кроме благоразумия, благолепия и благонаравия, ничего другого не видно.

Когда мне предложили сыграть Брызгалова, я согласился, потому что мне захотелось вывести этого типа за ушко да на солнышко перед многими миллионами зрителей. Вывести и раскрыть сущность тех, кто мягко стелет постели, на которых не только жестко, а и смертельно опасно спать. Людей, которые позапрятались по ще-

лям, по сусекам и тихо, медленно, незаметно, но упорно делают свою разрушительную работу. Стремятся создать общество неталантливых, усредненных людей, которые, естественно, никогда двинуться вперед не смогут. И когда меня спрашивают, почему я берусь за такую работу, почему меня тревожат подобные явления, я, честно говоря, удивляюсь и не понимаю таких вопросов, не понимаю по одной простой причине. Жизнь состоит из разных пластов. Есть пласты хорошие, есть пласты плохие, есть чернозем, а есть глина. Но это все равно земля, на которой мы живем, и нам другой не дано. Важно показать подлинную цену каждого пласта земли, каждого явления, каждого человека.

И еще тогда, когда я записывал на радио «Мертвые души», я вдруг подумал: ну до какой же степени живучи эти явления! До какой степени живуча жажда видеть и слышать только приятное и успокаивающее. До какой же степени из века в век переходит эта жажда умиротворенности. Желание видеть мир не таким, каков он есть, а таким, каким хочется.

Николай Васильевич Гоголь в последней главе первого тома «Мертвых душ» пишет: «Да, мои добрые читатели, вам бы не хотелось видеть обнаруженную человеческую бедность. Зачем, говорите вы, к чему это? Разве мы не знаем сами, что есть много презренного и глупого в жизни? И без того случается нам часто видеть то, что вовсе не утешительно. Лучше же представляйте нам прекрасное, увлекательное. Пусть лучше позабудемся мы! «Зачем ты, брат, говоришь мне, что дела в хозяйстве идут скверно? — говорит помещик приказчику.— Я, брат, это знаю без тебя, да у тебя речей разве нет других, что ли? Ты дай мне позабыть это, не зная этого, я тогда счастлив. И вот те деньги, которые бы поправили сколько-нибудь дело, идут на разные средства для приведения себя в забвенье». Так писал сто сорок лет назад великий Гоголь.

Многое в этом мире изменилось, а жажда спрятаться от жизни и его сложностей осталась.

А ведь никто не имеет на это морального права, никто не должен «приводить себя в забвенье» своего гражданского долга, и прежде всего не имеем на это права мы, художники.

Извините меня, уважаемые читатели, за множество цитат, но я их привожу, потому что это мне кажется похожим на орудейный залп батарей стратегического значения, применявшийся раньше на фронте, дабы подавить ту или иную сопротивляющуюся точку. Моя склонность цитировать идет, я надеюсь, не от слабости моей, а просто потому, что писатели гораздо точнее, глубже и доходчивее высказывают то, о чем я думаю, но не умею выразить.

Если же говорить откровенно, то разве видели зрители за последние годы художественные и нравственные открытия, равные Гаю

М. Астангова, Чапаеву Б. Бабочкина, Платону Кречету Б. Добронравова, Полежаеву Н. Черкасова, отцу солдата Серго Закариадзе, Губанову Е. Урбанского?

Искусственным же путем — глобальным захваливанием, широчайшим экраном, телевизионной рекламой, всяческими иными допингами — настоящего открытия характера все равно не сделаешь. Получаются тэтовские бриллианты — сверкают, блестят, переливаются в лучах направленного на них света, а остаются стекляшками, как их ни рекламируй.

Почему так мало открытий? Удачи есть, а открытий мало.

Это происходит прежде всего потому, что мы хотя и начали сегодня вмешиваться своим творчеством в проблемы, которыми живет наше общество, но делаем это пока недостаточно смело. Мы их обходим стороной, либо смотрим на них как бы сверху, когда видится все чистеньким. А если и касаемся каких-то сложных и трудных вопросов, то «перстами легкими, как сон», стараясь не задевать все переплетения жизни. А ведь они, эти переплетения, бывают очень запутанными, и в них надо бы погружаться, а не касаться их. Или, что стало очень модным в последнее время, рассказываем о жизни в сказочном стиле, когда непременно счастливый финал и удачное решение самых сложных вопросов.

Великий поэт современности Александр Трифонович Твардовский говорил, что настоящий помощник партии — это тот писатель, который зорким взглядом, подсмотрев у жизни нечто важное, новое, о чем, может быть, еще и речи не было ни в партийных документах, ни в передовых «Правды», честно и смело выступает с партийных позиций с этими своими наблюдениями и своими соображениями и даже выводами.

Вот чего нам и не хватает — честно и смело выступать с партийных позиций со своими наблюдениями, соображениями и выводами о жизни.

Сегодня есть такие спектакли, как «Диктатура совести» в Театре имени Ленинского комсомола, «Говори...» в Театре имени Ермоловой, «Братья и сестры», «Дом» в Ленинградском Малом драматическом театре, «Серебряная свадьба» во МХАТе. Эти постановки отмечены высокой гражданственностью и серьезными художественными достоинствами. И все же немало людей в искусстве, которые живут по беликовскому принципу: «Как бы чего не вышло». Мы долго, как пугливые дети, пробегали мимо и не смотрели или делали вид, что не видим эти сложности жизни и торопились скорее к празднику, к счастливому финалу. Как нельзя отцу на сложные вопросы сына отвечать уклончиво или неискренне — такому отцу сын не будет верить, начнутся вранье и взаимный обман, — так и искусство должно находить мужество ответить на любой вопрос, по-

ставленный жизнью. Только тогда между зрителем и художником возникнет доверие и уважение, как возникают они на фильме «Покаяние», получившем такой огромный общественный резонанс.

Надо признаться: играя иной раз на сцене и взглянув в зрительный зал, видишь — смотрит на тебя из первых рядов какой-нибудь седовласый человек. И становится стыдно, потому что пьеса пустая, составленная из общих фраз, давно известных, набивших оскомину истин.

Не трогает такое искусство душу зрителя, не задевает его ума, а следовательно, проходит оно, как пустой звук. Более того, мне кажется, что беспомощные пьесы и фильмы, в которых формально звучат порой даже очень важные и дорогие для нас идеи, никак не могут принести пользу, ибо они способствуют тому, о чем говорил Маяковский: «Слова у нас, до важного самого, в привычку входят, ветшают, как платье».

Советский человек приходит в театр, в кино со своим знанием жизни, со своими раздумьями. И он порой, видя жизнь, так сказать, глаза в глаза, знает о ней значительно больше, чем мы ему рассказываем. В такие минуты мне кажется, что зритель смотрит на меня с укоризной: «Что ж ты, милоч, морочишь мне голову, я пришел с тобой посоветоваться, как с другом, а ты уходишь от вопросов, с которыми я пришел».

К сожалению, беда многих фильмов и спектаклей в том, что они идут не в авангарде поступательного движения нашего общества, а как бы плетутся по его следам в качестве унылых учетчиков. Искусство — первооткрыватель, Колумб. Оно должно открывать земли, реально существующие, но еще малоизвестные. И нам неплохо было бы почаще вспоминать, что именно эта особенность во многом определяет его ценность.

И разве может художник, если он на самом деле партиен и народен, в такой ответственный для страны момент остаться за канатами ринга! Время выкрика, когда так многое надо было сказать и было высказано, в общем-то миновало. Теперь — действовать! Общественная позиция художника может и должна быть выражена прежде всего в его произведениях, в его творчестве.

Скажу прямо, это мое личное мнение — пока что не вижу произведений, с достаточной адекватностью отразивших сложный процесс, происходящий в стране. Но вижу и причину: его так же сложно и отразить. В этой многосложности пока что не просто определить доминанту. Уже многое, если не все, сказано, сказано прежде всего самой партией, мы отстаем. Но и мы вместе с партией, вместе с народом ищем. Ищет художественная мысль. Мы еще не готовы ответить своими средствами на многие вопросительные знаки дня. Но одно ясно: художник, искусство не

могут, не вправе стоять в стороне — слишком многое и для нас и для будущих поколений сегодня решается. Могу лишь утверждать: все честное, партийное и народное в нашем искусстве честно ищет. Мы готовы сполна реализовать раскованную усилиями партии свободу творчества, если понимать под ней свободу творить во благо народа — на это достанет и мастерства и идейности, в этом можно не сомневаться. Только никто не должен командовать. Руководить, направлять — да, но не командовать. Это — Ленин. А для этого во главе художественного процесса должны быть поставлены люди компетентные, авторитетные, которые смогут направлять его тонко, деликатно, но разумно, идейно.

Время не просто сложное — драматичное. Нутром ощущаю: пограничное время, ход его еще может и туда и сюда повернуться. Или полное обновление «генной системы», или всё заговорим, утопим в словесах, взаимных борениях. И тогда снова, надолго, если не навсегда, погрузимся в стоячий водоем без приливов и отливов, в спячку: ведь так-то уже жили...

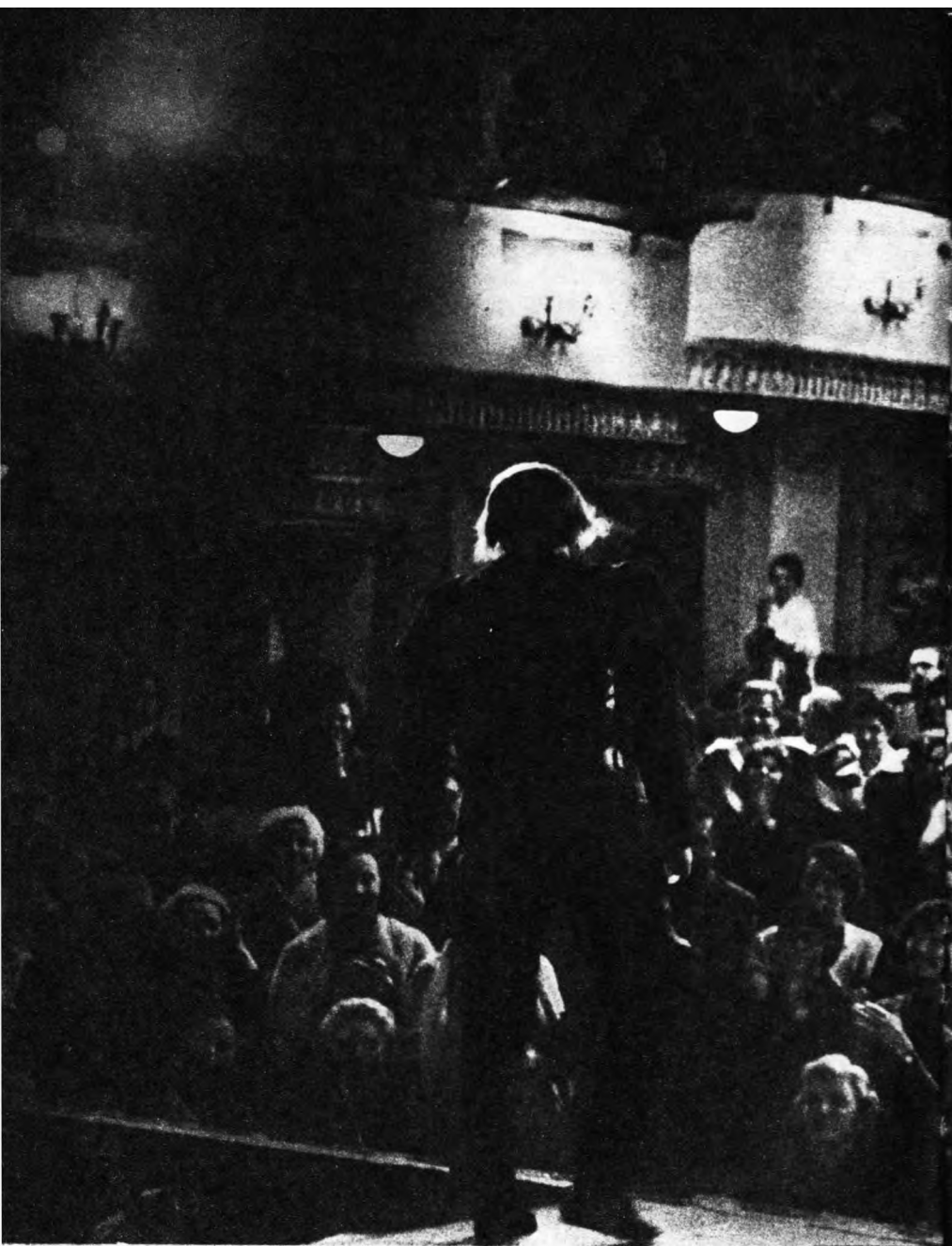
И потому зову каждого и прежде всего своих собратьев по искусству в лагерь добра, зову идти вместе с партией в лагерь перестройки. Теперь или никогда.

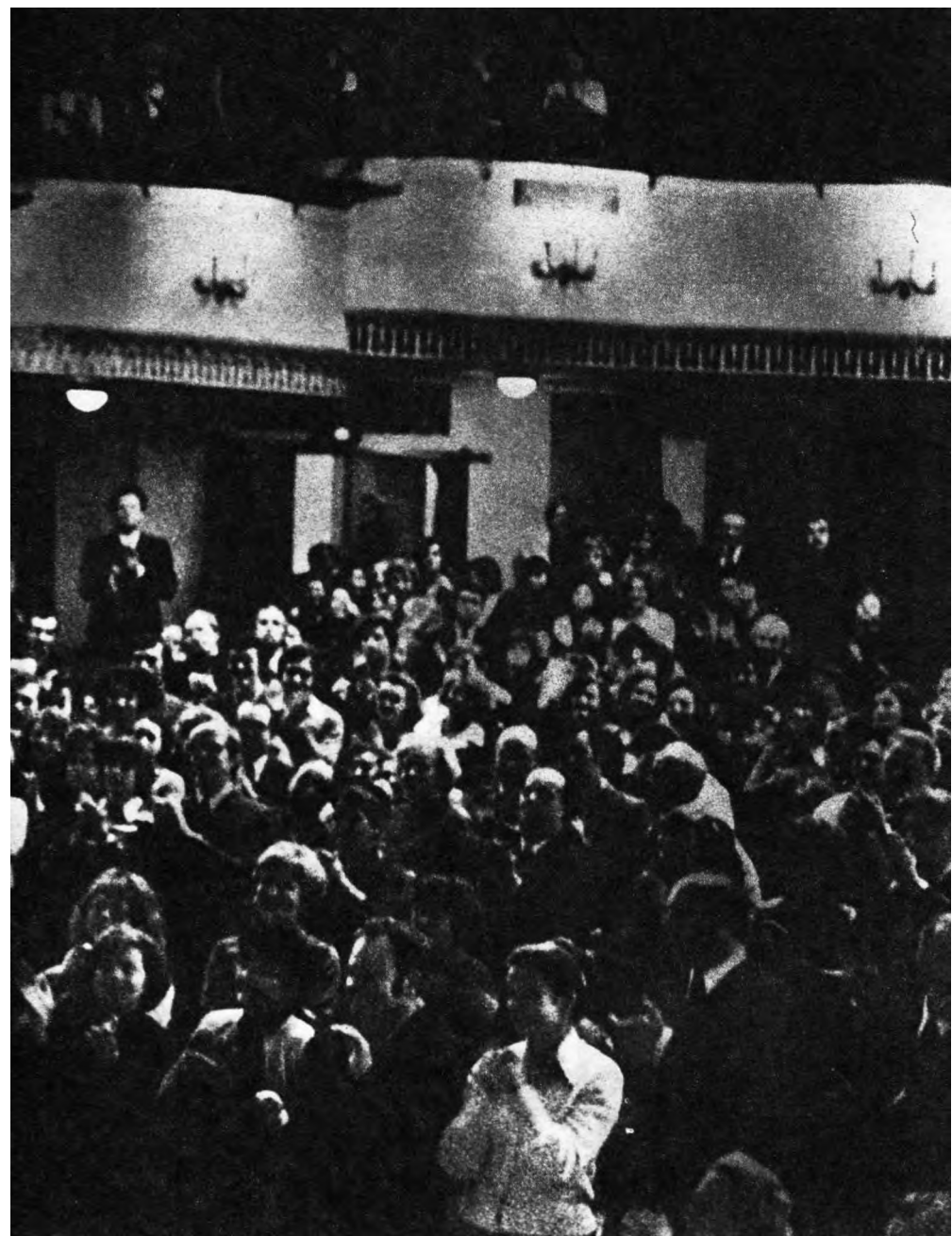
Резко и беспощадно сокращаем спектакль. Перемонтируем, снова прогоняем. Забышал наконец-то спектакль. Но забышал по-своему. Почти год труда. От многого пришлось отказаться. Сил и времени потрачено немало. Он сейчас уже живет, но далеко не всеми принят.

Одним не по душе драматургия, другим кажется он не очень серьезным, много юмора, третьим... Ну что ж, это нормально, это естественно. Редкие счастливицы любимы всеми.

И все равно другого не дано ни актеру, ни режиссуре. Завтра опять поплывем без гарантии доплыть. Без гарантии, но с надеждой. И тем прекрасен театр — надеждой, работой, открытием, стонами отчаянья и слезами радости.

И так всякий раз заново, и так до конца.





Оглавление

Такая странная профессия.....	18
Становление.....	26
Тара.....	26
Омск.....	39
Москва.....	56
Щукинское училище.....	63
О тех, у кого я учился.....	78
Учеба.....	87
Вахтанговцы.....	102
Молодость духа.....	102
Доверие.....	112
«Город на заре».....	122
Юлия Борисова.....	127
Николай Гриценко.....	141
Рубен Николаевич Симонов.....	146
Роли.....	153
Образ Ленина.....	153
«Фронт».....	163
«Антоний и Клеопатра».....	169
«День-деньской».....	179
«Ричард III».....	186
«Степан Разин».....	200
«Наполеон Первый».....	207
«И дольше века длится день».....	218
В зрительном зале — миллионы	241
Начало.....	241
«Председатель».....	261
«Братья Карамазовы».....	283
Иван Александрович Пырьев.....	303
Георгий Константинович Жуков	308
Ковалев, Булычев, Кустов и другие	315
Тевье-молочник.....	341
Актер и зритель.....	350
Твой собеседник — микрофон.....	364
Встречи.....	378
Константин Михайлович Симонов	378
Виктор Петрович Астафьев.....	381
Валентин Григорьевич Распутин	383
«Гражданином быть обязан...».....	387

Ульянов М. А.

У 51 Работаю актером, - М.: Искусство, 1987.—398 с.: ил.

В книге рассказано о детстве и театральной юности народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда М. А. Ульянова. В ней даны портреты его учителей и партнеров, воссозданы спектакли и роли, а также подробно рассматривается работа актера в кино, на радио и на телевидении.

ББК 85.334.3 (2)7

Михаил Александрович Ульянов

Работаю актером

Редактор В. Е. Шац

Художник Г. Б. Лукашевич

Цветная съемка

Б. А. Савельева, С. Н. Михайлова

Художественный редактор

М. Г. Егиазарова

Технические редакторы

Г. П. Давидок, Р. П. Бачек

Корректор Н. А. Медведева

ИБ 2727

Сдано в набор 24.11.86

Подписано к печати 10.07.87. А 10944

Формат издания 60х 84/16

Бумага тифдручная. Гарнитура **Таймс**

Печать глубокая. Усл. печ. л. 23,25

Усл. кр.-отт. 26,63. Уч.-изд. 26,482

Изд. № 4162. Тираж 50 000

Заказ № 721. Цена 2 р. 60 коп.

Издательство «Искусство» 103009

Москва, Собиновский пер., 3

Отпечатано с пленок Эксперимен-

тальной типографии в Московской

ордена Трудового Красного Знамени

типографии № 2 Союзполиграфпрома

при Государственном комитете СССР

по делам издательств, полиграфии

и книжной торговли

129301 Москва, проспект Мира, 105

