

Алексей Баталов

Судьба и ремесло

OCR Александр Белоусенко: belousenko@yahoo.com <http://belousenkolib.narod.ru/>
«Судьба и ремесло»: Искусство; Москва; 1984

Аннотация

Народный артист СССР Алексей Владимирович Баталов в своей книге «Судьба и ремесло» ведет речь об актерском искусстве — в профессиональном и более широком, гражданском смысле. Актер размышляет о творчестве в кино, делится своим опытом, рассказывает о товарищах по искусству, о работе на радио.

Алексей Баталов

Судьба и ремесло

От автора

Эта книга не что иное, как собрание мгновений, выхваченных из одной актерской жизни. Яркие, сразу ослепляющие или постепенно разгорающиеся в памяти, они, точно фонари, освещают определенные участки дороги.

Отраженные на бумаге в старых записях, статьях или диалогах, мгновения эти неизбежно теряют ту живую силу, те бесчисленные невидимые связи, которые, точно цветные нити, пронизывают всю ткань многофигурного гобелена жизни, то тут, то там дополняя линии общей картины. Теперь это только впечатления, оставшиеся от встреч, событий, от тех мест, где они происходили, от тех времен, через которые шли дни и годы.

Наверное, такие возникшие по разным поводам воспоминания или размышления и не стоило бы выставлять на всеобщее обозрение в виде книги, тем более на суд читающих друзей и знакомых, если бы хоть как-то иначе уметь рассказать о нашем деле, о том, из чего складываются контуры ролей, эпизоды фильмов, замыслы спектаклей, актерские откровения — все то, что является перед публикой в качестве творческого создания.

Бесчисленное количество раз определяя актера, да и сам театр как зеркало своего времени, отражающее лица, нравы, настроения, идеи, наконец, события истории, великие умы человечества уже одним этим сопоставлением приковали исполнителя к жизни, к его судьбе, ко всему, что случалось вокруг. Однако и не обращаясь к минувшим векам, не вспоминая слова Шекспира, мы с вами тысячу раз имели возможность, порой даже невольно, замечать, сколь глубока связь всякого творчества с личностью того, кому принадлежит сочинение.

Автор всегда остается в своем произведении и как участник, и как свидетель, и как гражданин, и просто как земной человек. Но если это верно в отношении сочинителя, если терзания самого Толстого или Достоевского становятся болью их героев, то как же должен быть связан со своим созданием скоморох, лицедей, исполнитель, который тут же, на глазах у публики, обязан составить из слов и собственной персоны нечто третье, притом вполне гармоничное, естественное, живое, да еще существующее в определенном, а иногда и вовсе не реальном мире?

«... Что ему Гекуба,
Что он Гекубе, чтоб о ней рыдать?» —

воскликнул Гамлет, впервые явившись на подмостках «Глобуса», но в то же мгновение любой из тех, кто стоял под открытым небом в толпе партера, или из тех, кто скрывался в тени прилепившихся по всей стене театра балконов, мог бы точно так же спросить: «Что он

Офелии? Что ему, актеру, произносящему стихи, этот король, эти страдания Датского принца?» Почему, услышав голос своего приятеля, актера этой же труппы, он бледнеет и теряется так, словно перед ним призрак отца?

Время листало страницы веков, менялись эпохи и стили, а в зрительных залах уже совсем иных по облику театров вновь и вновь собирается публика, перед которой горячими человеческими слезами плачут мифические богини, никогда нигде не царствовавшие королевы и раскаявшиеся разбойники. Что же еще актер, как не та точка, в которой мгновенно и ярко должны пересекаться вымышленные и подлинные, возвышенные и земные, рассудочные и страстные черты...

Нет, одно умение пластично двигаться согласно мизансценам и отчетливо, по всем правилам дикции говорить поставленным голосом никого не сделает актером, равно как и никогда не спасет даже великолепными словами выписанный персонаж. Он не исторгнет слез, не пробудит сострадания и гнева, не вызовет улыбки публики, не встретит ответных чувств, не обретет любви и даже наивной сценической жизни, куда все этим его не одарит сам исполнитель, человек, овладевший ремеслом, но кроме умения управлять собой способный еще наполнять своей страстью, живыми ощущениями, порывами души каждое слово, каждое движение, каждую минуту пребывания в роли.

Вообразите огромную мастерскую, целый крытый двор наподобие тех, что строили себе наши крестьяне в Новгородской губернии, дабы собирать впрок и беречь под крышею все, что может сгодиться для нескончаемой вереницы повседневных многообразных трудов. А теперь представьте, что же вот так, по-крестьянски просто и мудро, должно бы храниться впрок и на каждый день в хозяйстве актера. Ободранные в дорогах сундуки с костюмами разных эпох, эти вечные спутники провинциальных гастролеров, шкатулки с фальшивыми орденами и стеклянными драгоценностями, румяна и белила тут даже не в счет. Сегодня все это дадут задаром перед самым представлением или съемкой из казенных запасов, а вот умение носить костюм, владеть шпагой, автоматом, ездить верхом, плавать, танцевать, работать топором, держать монокль, ходить с тростью или на костылях куда нужнее парика, который в крайнем случае можно скрыть под шапкой. Но и эти, не сразу приходящие в жизни навыки в конце концов по мере необходимости приобретаются незадолго до начала работы, а настоящее богатство хозяина — то, что крестьянин хранил бы в угловой каморке, подальше от чужих глаз, — тут составляют уже не фальшивые, а самые подлинные, еще хранящие живое тепло сокровенные чувства, заветные мечты и те, порой неуловимые впечатления, которые остаются в памяти, как вехи жизни. Тут есть и нежность матери, и потухающее дыхание друга, и слезы счастья, и холодок озноба на краю гибели, и запах пожара, и тяжесть бессонной ночи, и трепет первого свидания, и звук шагов последнего разрыва...

Все вроде перепутано, слежалось за годы, но только тронь любой обломок, любую нить — и она потянет за собой всю судьбу, и уже не разберешь, где твое личное, тайное, а где то, что пронзило тебя в случайной встрече, на спектакле или просто у чужих ворот.

Как ни владеет исполнитель ремеслом и всеми необходимыми делу приспособлениями и секретами, без этого собственного духовного накопления немислимо и представить себе ни одно актерское создание.

Вместе с тем все, что мы пренебрежительно называем ремесленным умением, приобретает в наши дни особое, а иногда и решающее значение. Именно там, где есть и подлинная страсть, и глубина, и выдумка, актеру чаще всего недостает элементарного опыта, знания дела, мастерства. Огромный запас личных наблюдений, серьезные раздумья, живое восприятие реальных проблем — все это оказывается просто лишним грузом, если исполнительская техника, приемы, которыми располагает актер, ограничены, старомодны или примитивны.

Мы часто забываем, что сценические приемы, чисто ремесленные актерские приспособления не только простой набор давно выработанных упражнений, а, скорее, самая чуткая к требованиям времени и поэтому наиболее изменчивая и капризная сторона

исполнительской жизни.

Именно в том, как, какими средствами выражен авторский замысел, ярче всего обнаруживаются и культура, и вкус, и современность артиста.

Выяснить, что в нашем творчестве важнее — ремесло, всякие специальные способности или судьба и сугубо личные качества человека, — так же не просто, как решить вопрос о том, что было прежде: курица или яйцо.

Судьба актера — это и первая порученная ему роль, и талант режиссера, и совпадение внешних данных с воображением или вкусами публики, и неожиданно пригодившиеся способности к какому-то необходимому для героя делу. Он жертва и баловень случая, то возносящего его на вершину, то швыряющего в пропасть, из которой невозможно подняться ни по ступеням прошедшей славы, ни силой опыта, ни обходным путем.

Нет такого критика, не родился еще такой знаток, который мог бы верно разложить по полочкам хоть одно сценическое творение, указав, что в нем от умения, а что от личного восприятия и вдохновения, что подсказано человеческой интуицией, а что — чисто художественным опытом, наконец, почему и что именно из всего пробудило сегодня симпатии, восторг и признание публики, вчера еще вполне безразличной к такому же созданию. Да и сам художник вряд ли скажет вам, что, когда и откуда берется. А если бы вдруг он и решился выяснить все это, то, верно, попал бы в положение сороконожки, которая, пытаясь разобраться в том, как она ходит, вовсе потеряла способность передвигаться. Как бы то ни было, но путь актера и со стороны зала и со стороны кулис, где притаились до времени еще не появившиеся перед рампой герои, всегда огражден требованиями, страстями, идеями реальной жизни. Точно частокол охотничьего загона, ведет его это ограждение под свист и аплодисменты, под вспышки и грохот сегодняшнего дня к той тесно окруженной публикой площадке, куда он должен явиться или преображенным, но живым и современным, или постыдно обвешанным чужими одеждами, чувствами и мыслями, как витринный манекен.

Не буквально, не прямо, не простым совпадением, не логическим рассуждением вплетается человеческая судьба со всеми ее превратностями в то, что поначалу актер стремится познать и освоить испытанными приемами ремесла. Но когда после долгих дней и ночей изнурительной, внешне неприметной и довольно однообразной работы живое дыхание исполнителя вращается в слова, в паузы, во все поначалу холодные соображения творческого замысла, в самую суть роли, тогда действующее лицо обретает ту подлинность и трехмерность, ту волшебную близость к реальному человеку, которая способна вызвать в зрительном зале и восхищение и сострадание. Так возникает то удивительное положение, когда личность актера, его собственная судьба обеспечивает художественный вымысел, как спрятанное за семью печатями золото незримо обеспечивает бумажные деньги.

Вот почему люди, события, вещи, мгновения, о которых пойдет речь на страницах этой книги, для меня даже нечто большее, чем живое основание всего, что я делал и делаю, обращаясь к ролям, постановкам, сценариям или сказкам, — это часть той жизни, в которой легко могла бы разместиться и совсем иная судьба.

Записанные в разные годы по прихоти случая, по велению юбилея или другой необходимости, эти воспоминания и размышления, конечно, никоим образом не отражают реального течения времени, и я заранее прошу прощения за пролеты мимо лет и событий, бесконечно дорогих и неповторимых...

Автор благодарит кандидата искусствоведения В. В. Зверева за ту помощь, которую он оказал при работе над этой книгой.

А. Баталов.

ДВА ДЕТСТВА

Сказки и быль

Война опрокинула жизнь, когда мы были еще детьми. Но и поколение, рожденное в 1928 году, и то, что чуть моложе, навсегда отмечены ее огненным клеймом. Для одних это лагерный номер на руке или оккупация, для других — голод или сиротство, для кого-то — потеря близких. Даже те мои сверстники, кто пережил войну в самой глухомани тыла России, все-таки несут на себе эту отметину. Вот несколько фраз из рассказа о своей актерской судьбе Игоря Кваши: «Я эвакуировался в Сибирь вместе с детским садом, который потом преобразовался в интернат... Именно в это время мне открылось многое из того, без чего я никогда не смог бы стать актером. Иногда меня спрашивают: „Что в детстве повлияло на вас более всего?“ Отвечаю: „Война, гибель отца“.

Наверное, для старших мы до поры так и оставались мальчишками и девчонками. Но детство, вернее, все то, что было укладом мирной жизни, переломилось, как сук, и мы оказались на земле, в кругу настоящих взрослых бед, трагедий, дел и забот. Вот почему и мое календарное детство так резко распадается надвое. Одно — наполненное светом, заботами дедушек и бабушек, радостным ожиданием лета в деревне или снега в Москве; и второе — пронизанное постоянной тревогой, переездами с места на место, запахом керосина, а главное, холодом, неудержимо проникающим сквозь замороженные окна, через все на свете щели, через одежду и драные ботинки. Мучительное ожидание тепла так изматывало, что когда наконец лето приходило и к эвакуированным, радоваться ему уже не было ни желания, ни сил.

Наше первое детство, как и всякое другое, нигде не начиналось. Кажется, что, теряясь и путаясь в бессвязных воспоминаниях о лицах и событиях, скорее рассказанных, чем виденных, оно возникло из никогда, но зато резко и точно оборвалось в день эвакуации. В то утро вместе с узлами и чемоданами нас собрали и выставили во дворе в ожидании отъезда.

Второе, наоборот, началось совершенно определенно, сразу на том же дворе, в тот же самый день 1941 года, но оно тянется сквозь нескончаемую вереницу военных дней и теряется неизвестно где, как старые игрушки, которые мы понемногу сменили на трофейные гильзы, ножи и пистолеты... Сперва, погрузившись в поток стремящейся куда-то толпы незнакомых людей, мы обрели только чувство страха перед возможностью потеряться между рядами ободранных эшелонов или быть забытыми на полустанке. Но потом, по мере неудержимого движения внутри этой взъерошенной человеческой лавины, мы все чаще попадали в такие обстоятельства, когда нам невольно приходилось играть взрослые роли, и потому теперь невозможно сказать, где, собственно, кончается детство и что считать рубежом самостоятельной жизни. Первая получка — там, первый выход на публику — там, первое серьезное дело, первое настоящее горе — все уже было там, все переболталось в годах войны, и получилось хотя и детство — ведь я был с мамой и братьями, — но какое-то взрослое или уж, во всяком случае, такое, что оно определило всю последующую жизнь.

Безжалостно отбросив забавы, игрушки и впечатления первого безоблачного детства, война подменила их настоящими навыками, вещами и представлениями.

В первом детстве двор МХАТ: куда ни посмотри — всюду декорации, станки, расписанные кулисы или проветривающиеся костюмы; и всегда множество людей, и все они — будь то актеры, художники или рабочие — причастны к сцене. Весь клан Баталовых еще в сборе, и они все тут: папа (тогда Аталов), мама (Ольшевская), тетя Леля (Андровская), дядя Коля (Баталов), тетя Муся (Щербинина), тетя Зина (Баталова), дядя Витя (Станицын). И они все на этом дворе не потому, что семья, а потому, что, как и множество других, актеры этого театра.

Во втором детстве тоже двор театра и тоже актеры, только от всей семьи тут — мама и я. А вместо декораций — щиты, кое-как приспособленные ящики да старый полуразвалившийся хлам клубных представлений.

Бугульминские мальчишки с визгом крутятся около ворот сцены и лазают под кулисами, а я помогаю своему начальнику ремонтировать то, что может еще пригодиться для

спектакля: сколачиваю станки, крашу ширмы, приделываю к обшарпанным стульям фанерные спинки. Мой наставник — опытный и единственный рабочий нашей сцены. Он инвалид, одна нога совсем не гнется, и потому, когда нужно забираться к блокам занавеса или что-то поднять во время перемены, я работаю за верхнего, а он внизу. По ходу перестановок тяжелые вещи ему помогают передвигать актеры. На сцене холодно и полутемно, но там идет настоящий спектакль. Мама обещает, что, когда будем ставить Островского, она даст мне попробовать сыграть роль официанта. Слова я уже знаю, и свои и чужие тоже. И вообще все, что идет в нашем театре, я помню наизусть: ведь все репетиции я за кулисами, по ходу действия нужно делать шумы, подавать реквизит, наконец, открывать и вовремя на реплику закрывать занавес... Потом будет театральная вуз и множество прекрасных учителей. Мы будем играть перед Книппер-Чеховой и Качаловым, педагогами будут Станицын и Блинников, а на уроки заглянут и Москвин, и Тарханов, и Добронравов. И это будет строгая академическая школа Станиславского, подкрепленная прославленными спектаклями и исполнителями золотой поры МХАТа, самим укладом и атмосферой его закулисной жизни, где мы, студенты или только начинающие актеры, окажемся причастными к магии сценической жизни героев Чехова, Метерлинка, Толстого... Все так, но, когда придет эта студенческая пора, у меня, только что окончившего кое-как школу мальчишки, уже будут за плечами десятки бугульминских спектаклей, а главное, вполне сложившийся, суровый, но живой образ театра. Да простит меня Константин Сергеевич, которому я останусь верен по гроб, но уже там я почувствовал и по-мальчишески догадался, что театр — это нечто большее, чем любое одно его проявление, даже великое и бессмертное.

Театр — это Шекспир, но еще и Гоцци, и Мольер, и Еврипид, и Эдуардо Де Филиппо... Театр легко вместил все их наследие и вместит еще бесконечно многое, не менее впечатляющее и прекрасное. И актер или декоратор, какой бы он ни был и где бы он ни служил, в глубине души всегда ощущает это. Сколь бы бедным или позолоченным, жалким или прославленным ни был театр, в его повседневной сценической жизни постоянно присутствует сила первородного чуда возрождения, та тайна самого лицедейства, которая легко вбирает в себя все, что было, и все, что еще может случиться на подмостках.

И вот именно война, эвакуация, судьба, забросившая нас в Бугульму и подарившая мне театр, которым руководила мама, эти изнуренные постоянным напряжением, случайно собравшиеся по обе стороны рампы люди, эти мучительно рождавшиеся спектакли открыли передо мной ту тайную дверь, за которой, точно синяя птица, скрывается вечная сила всякого театра.

Когда промерзший зал изо дня в день стала заполнять темная, медлительная, далеко не праздничная толпа зрителей с суровыми усталыми лицами, когда оказалось, что и им, опирающимся на костыли, в гипсе и бинтах, выдавшим огонь и смерть, зачем-то нужно приходить сюда зимними вечерами и, сдерживая рвущийся из простуженной груди кашель, покорно следить за тем, что совершается на бедной, бог знает чем убранной сцене, а главное, когда сам имеешь хоть какое-то отношение к этому колдовскому единению людей, просто невозможно не уверовать в могущество и высокое человеческое назначение театра. Здесь все было настолько подлинно, зримо и значительно, что вскоре то первое детство потеряло всякую связь с реальностью, какое бы то ни было влияние и превратилось в подобие сладостного сна, где, пожалуй, только вкусная еда да тепло и уют родного дома настойчиво напоминали о прошлой жизни.

Детство всегда переплетено фантазиями, чудесами, сказками, и наш мальчишеский мир, конечно, не был исключением из этого правила. Однако и тут война по-своему расставила акценты и скорректировала воображаемые картины. Сказочные ужасы потихоньку поблекли, уступив место реальным событиям фронта, рыцари в латах как-то потерялись рядом с живыми героями. Но героизм, порыв, вера в чудо и красота подвига ничуть от этого не пострадали. Вместе со взрослыми мы так ждали хорошего конца, так ясно представляли себе цену победы, что всей силой детского воображения цеплялись за

малейшую надежду, за самый фантастический поворот. А книжные подвиги и сказочные превращения оставались рядом, как слабое, но все-таки еще одно подтверждение возможности преодоления зла и насилия...

Но, пожалуй, самое неожиданное и явное преломление первого детства и именно сказки в военное время для меня опять-таки связано со сценой, вернее, с выступлениями, которые актеры нашего театра устраивали в госпиталях для тяжелораненых бойцов.

До войны, в связи с тем что моим отчимом стал Виктор Ефимович Ардов, я оказался в доме, где кроме уже знакомых мне маминых друзей из МХАТа постоянно бывали актеры эстрады, художники и обязательно писатели. Как могли, взрослые, подменяя друг друга, развлекали нас всякими чтениями, играми и рассказами. Так что в роли Арины Родионовны оказывались самые неожиданные люди.

Вечер или какой-то праздник, который на этот раз происходит в квартире у Петровых. Взрослые в полном составе, и, так как детей при этом просто некуда девать, мы тоже крутимся по комнатам.

Когда гости собрались за столом, нас стали выпроваживать спать. Кого-то увели к бабушкам, а моего закадычного дружка Петю и меня заманили в полутемную спальню, пообещав для начала интересную сказку. Мы довольно прохладно отнеслись к этому обещанию, так как насквозь видели уловки родителей, и поэтому расположились слушать рассказчика без особого энтузиазма. Но угомонить детей в тот вечер по какому-то жребью был откомандирован Михаил Михайлович Зоценко.

Приезжий, совершенно незнакомый нам гость вошел в комнату, прикрыл дверь и, сев между кроватями, сперва долго молчал. Мы с Петькой прикинули, что родители послали нам то, что самим негоже, но из вежливости терпеливо ждали. В наступившей тишине через коридор было слышно, как весело и шумно разгорается застолье.

По виду гостя, по тому, как аккуратно были причесаны его темные волосы, тщательно завязан галстук и пригнан костюм, мы ждали скучноватый рассказ, может быть, с историческими героями или что-то в этом роде.

Наконец с тем же совершенно серьезным видом, устремив огромные полуприкрытые веками и удивительно темные глаза в угол комнаты, Зоценко начал говорить. Это была не то сказка, не то быль, потому как рядом с фантастическими событиями в ней принимали участие почти все находившиеся в тот момент возле нас предметы, а действующими лицами получались или Петька или я и кто-то из наших мам. Мы стали хихикать. Но чем смешнее закручивалась ситуация, тем серьезнее становился рассказчик. Через несколько минут мы уже закатывались от смеха, а взрослые, оставив свой ужин, с любопытством и завистью заглядывали в детскую. Михаил Михайлович почти не оборачиваясь прикрывал дверь и невозмутимым тихим голосом медленно и четко продолжал свою историю.

Много лет спустя, уже как читатель, я узнал ту нашу «сказку» в маленьком рассказе Зоценко про мальчика, которого утром любящая мама одела таким образом, что две ноги его попали в одну штанину. Мальчик стал падать, а мама в панике не разобрав, почему ребенок совершенно потерял равновесие, бросилась за доктором, и только потом все пришло к благополучному концу.

Но эта взрослая встреча с рассказом Михаила Михайловича случилась уже после войны, а там, в Бугульме, я и подумать не мог, что когда-то вспомню ту ночную сказку. Уж слишком всё переменялось с тех пор, как мы уехали из Москвы.

Пришла голодная зима. Нас перевели в Казань, потом промерзшей теплушкой мы добирались в Свердловск, в Уфу и, наконец, Бугульма. Летом Петин отец Евгений Петров погиб на фронте... Какая там детская! Какие сказки!

Теперь вместе со взрослыми после окончания спектакля я возвращался по пустым завьюженным улицам, когда одноэтажный керосиновый городок уже спал. Несмотря на поздний час, мы с мамой пили чай, а потом в холодных сенях я тайно курил махорку, тайно, но с достоинством. Ведь кроме какой-то зарплаты ученика я уже получал продуктовую карточку служащего и иногда даже выступал с чтением стихов в шефских концертах.

В нашей труппе наиболее близким мне по возрасту был молодой актер Толя Ротенштейн. Я таскался за ним хвостом и при всяком удобном случае давал ему дружеские советы. Он терпел и как мог поддерживал во мне всякие начинания, тем более что во время спектаклей я верно служил сцене и ему. Толины роли, его успех и самостоятельность были предметом моей тайной зависти, к его работам я относился особенно ревностно и внимательно.

В одном из сатирических скетчей Толя играл пьяного немца, которого партизаны захватили ночью врасплох. Самое смешное было в финале, когда немец мечется в темноте, отыскивая выход. На сцене из этой пантомимы получался целый номер, вызывавший аплодисменты, а в госпиталях, на дневных представлениях, многое терялось. Площадка всегда маленькая, вместо лавки — два стула, окон, дверей нет, и все выходит как-то куце, скомканно. Ну и прием у зрителей, конечно, хуже. И хотя я выходил в партизанах лишь под занавес, но успех нашего номера очень волновал меня.

Что только я не таскал с собой на эти концерты, чтобы спасти успех: и штору от окна, и ведра, и чайники, и всякие автоматы. Ничего не помогало: финал терялся и бледнел, хоть умри.

Но однажды, во время представления, меня вдруг осенило! Режиссерское прозрение выхватило из памяти штанину! Я вспомнил сказку Зощенко — и долгожданное решение было найдено! Толя согласился попробовать осуществить мой великий замысел. На следующем концерте, где-то в столовой у раздаточного окна, на тех же двух стульях мы снова играли скетч. Но теперь немец сует спросонья две ноги в одну штанину, сует, теряет равновесие, прыгает — и пошло. Хохочут раненые, хохочут сестры, а Толя окрылен, он уже сует во вторую штанину руку, но вдруг отдергивает ее, вроде там мышшь. И кажется, все можно, все к месту, все в радость. За эти секунды перед выходом в бессловесной роли партизана там в столовой я вкусил всю сладость режиссерского ремесла. Я лопался от гордости за свою первую и, наверное, самую радостную в жизни режиссерскую постановку.

Как теперь все это объяснить, если хоть на мгновение отвлечься от времени...

Сто раз забыл бы я нашу наивную клоунаду и ничего даже близкого той сценической радости не испытал бы, случись это не там и не тогда, потому что все охватившие нас, исполнителей, чувства, все значение удачи, вся сила успеха были заключены в том, что, распахнув души, в тесной столовой смеялись искалеченные, но не сломленные солдаты России, смеялись над врагом, который в тот день был сильнее, богаче и счастливее, чем они, смеялись и до звона в окнах хлопали нам, полуголодным эвакуированным мальчишкам, у которых не было ни имени, ни умения, ни приличных костюмов, ничего, кроме святого желания хоть как-то послужить им в этот тяжелый час.

Когда в 1945 году мы вернулись в Москву и я встретился с дворовыми приятелями, первое, что бросилось в глаза, были те разительные перемены, которые произошли в каждом из нас за эти годы. Мы вроде заново знакомимся. Толстый, по кличке Буржуй, стал худой и длинный, как прут; всегда нарядный и вымытый парнишка превратился в нечесаного ободранного хулигана. Себя так не увидишь, но я, конечно, тоже стал совсем другой. Из довоенных вещей я вырос, а что-то продали в первую же зиму. Теперь на мне была шинель, солдатские ботинки и флотские брюки, в кармане которых уже всегда водились папироски-гвоздики. Мы съехались другими, и нам предстояло приспособиться друг к другу и к той новой, неведомой жизни, которая наконец-то начиналась дома...

Наша школа, что и сейчас стоит напротив Третьяковской галереи, — только теперь она служит для всяких одаренных детей — была повреждена бомбой. Правое крыло ее откололось и рухнуло как раз по то место, где находился учительский стол, а внутренняя стена с черными классными досками осталась. До войны мы учились во втором этаже, и потому наша доска еще долго висела, глядя прямо на улицу. Зимой снег украшал ее раму, а в теплое время дожди придавали черной поверхности скользкий лаковый блеск...

С тем детством было покончено, а на другое уже не оставалось времени.

Дядя с нашего двора

Удивительно, но ни спектакли, которые я по множеству раз смотрел на сцене Художественного театра, ни фильмы, в которых снимался Ливанов, ни общение с ним на репетициях, ни закулисные разговоры не заслонили в моей памяти первого впечатления, которое он произвел на всю нашу мальчишескую компанию.

Яркое, неожиданное, дерзкое, это первое явление Ливанова осталось в сознании вместе с обрывками ребяческих игр как потрясение, как открытие, навсегда соединившееся и с ним самим и с его созданиями.

Мне было четыре или пять лет от роду. Вместе с родителями я жил в маленькой темной комнатухе в доме, крыльцо которого выходило прямо во внутренний двор МХАТа. Сидя на ступеньках нашего жилища, сквозь огромные ворота в задней стене театра я мог видеть, как на сцене меняют декорации. Летом станки выносили на площадку под открытым небом, и тогда все эти сценические чудовища оказывались точно против наших дверей. В погожие дни актеры всех рангов проводили здесь свое свободное время. Многие из них забегали к нам в комнату выпить в перерыве чашку чая или поболтать. В числе других у нас, конечно, бывал и Ливанов. Но все они составляли другой, взрослый мир, и я никогда бы не смог выделить в памяти именно его, если бы не история с печкой.

В те времена многие московские дома обогревались такими печами, так что само по себе это сооружение не представляло никакой диковины. Она была выложена белыми скользкими изразцами, как все ее родственницы-«голландки», и стройно возвышалась посередине внутренней стены, украшенная только карнизом да медной дверцей топки.

За углом печки стояла моя кровать. Вечером, когда собирались взрослые, меня еще отгораживали маленькой ширмой, и тогда получался уютный полутемный закуток, в котором я был всемогущим властелином.

«Голландка», конечно, была привычным, но все-таки и самым заметным, и самым главным, и, наверное, самым достойным предметом нашего дома.

В одно прекрасное утро я мимоходом взглянул на печку и остолбенел. Несколько квадратиков ее передней стенки превратились в забавные яркие картинки. Это было тем более поразительно для детского воображения, что мне и моим приятелям постоянно попадало за испачканные разными способами изразцы.

Рисунки чудесным образом преобразили комнату. Серьезная настоящая печка как-то сразу превратилась в игрушечную, обрела иной смысл и назначение.

То, что накануне вечером, в собрании взрослых, было веселой ливановской шуткой, стало для меня и для всех моих друзей событием незабываемым, из ряда вон выходящим.

Однако тем дело не кончилось — главный удар Ливанова был впереди.

Через несколько часов, когда я уже собрал всех ребят двора на вернисаж, в комнате неожиданно появился огромный дядька с красками и кистями в руках. Сомнений не могло быть, и мы разом, не переглядываясь, поняли, что это — Он.

А Он, мгновенно угадав свою роль и значение всего происходящего, тут же, не нарушив гробового молчания, мазанул яркой краской по чистой глазурованной поверхности.

На наших глазах белая плоскость печки стала превращаться в веселую цветную галерею. Захлебываясь от радости, мы наперебой подсказывали темы, а Он, уже стоя на коленях и, кажется, ликуя не меньше нашего, с упоением заполнял изразцы новыми и новыми рисунками.

С того дня нашу печку перестали мыть, и даже взрослые заходили специально, как в музей, посмотреть на нее.

Вот и вся история.

Теперь несколько слов, которые я могу прибавить к этому сегодня, скатившись на пятьдесят ступенек вниз от тех прекрасных лет.

Мне кажется, что в том первом бессловесном явлении Ливанова, как в фантастической

пантомиме, по-своему было обозначено всё, чем он всегда отличался и как артист и как человек.

Тот же открытый, озорной темперамент, заложенный в самой натуре, артистизм, неожиданность проявления и детская, ничем и ничуть не прикрытая радость творчества, это особое упоение самим процессом создания, что бы он ни делал — готовил роль, рисовал, режиссировал или просто разыгрывал приятеля.

Внутреннее ощущение приподнятости, вдохновения, значительности каждого момента творчества пронизывает все лучшие роли, сцены, кадры Ливанова.

Именно это незримо роднит, казалось бы, совсем несовместимые вещи — трагическую напряженность, замкнутость Соленого и открытую неудержимо бьющую энергию Ноздрева, смерть Егора Булычева и удаль революционного матроса...

Кажется, ну как далеко должны расходиться концы этих противоположных ролей, но они связывались и многие годы благополучно существовали в одном живом даровании Бориса Ливанова.

И начини я снова от печки или от любого сыгранного им эпизода, при всей несхожести все будет ярко окрашено и как-то особенно надежно обеспечено его неповторимой, насквозь артистической натурой.

Апельсин

На всю жизнь запомнил я то необъяснимое чувство восторга и страха одновременно, которое охватило все мое существо, когда раскрылся апельсин...

Так уж вышло, что все первые, самые яркие и верные впечатления о театре мне подарили эти полные лишений и горя военные годы...

Именно там, в Бугульме, мне посчастливилось впервые присутствовать при рождении настоящего театра и с первого дня прикасаться своими руками ко всему, что было связано с этим делом.

Даже первое собрание труппы, состоявшей из эвакуированных, как и моя мать, артистов, происходило в нашей комнатухе. В керосиновой лампе без стекла, подрагивая и коптя, горел фитилек...

Все говорили сдавленными голосами, так как мои братья и хозяйева уже спали.

Мать и профессор Бекман-Щербина сидели на табуретках, остальные, точно по жердочкам, расселись по краям наших кроватей.

Я уснул, не подозревая, что в ту ночь среди актеров решалась и моя судьба...

Вскоре под руководством заведующего постановочной частью, соединявшего в своем единственном лице всех необходимых сцене людей, я сколачивал первые декорации, состоящие из ширм, обтянутых мешками с мясомкомбината.

В день первого представления я топил печи в зрительном зале, расставлял лавки, заправлял керосином лампы и давал первый звонок, изо всех сил тряся обеими руками ржавый колокольчик.

Быстро и совсем незаметно для меня это случайное собрание голодных людей превратилось в самый настоящий театр. Появились афиши, билетеры, занавес, декорации и репертуар, в котором значились и «Последняя жертва», и «Русские люди», и музыкальные водевили.

Днем специально для детей давали сказку «Три апельсина».

Ай как я любил эти дневные представления, эту публику. Нигде и никогда потом я не чувствовал себя таким взрослым и нужным человеком, как тогда, когда, проходя через набитое ребятами фойе, я хозяйским жестом отворял служебную дверцу кулис и скрывался, именно скрывался за ней, ощущая всей кожей спины горящие завистливые взоры своих сверстников.

Мать долгое время не выпускала меня на сцену даже в качестве статиста. Я был рабочим, бутафором, декоратором и всем, чем придется, но за кулисами... Моими

партнерами всегда оставались только деревяшки да холсты.

В «Трех апельсинах» был такой потрясающей силы момент, когда заколдованная героиня, наконец освобожденная героем, является перед зрителями. При этом она должна была выходить из разрубленного апельсина...

Огромный фанерный апельсин стоял в глубине у задней кулисы, за ним, скорчившись, пряталась актриса, а в момент открытия кто-то должен был перехватить распахнутые половинки, иначе ни выпустить героиню, ни удержать эту штуку от падения было невозможно. На репетициях я приспособился, лежа на сцене, просовывать руки под задником так, что, ухватившись за рейки, мог точно открыть и держать апельсин, оставаясь невидимым.

На премьере спектакль шел, как говорится, «под стон». В нашем театре это был первый настоящий детский спектакль. Впервые зал до отказа заполнили ребята.

Началась картина с апельсином. Я занял свое место за задником. Теперь, прижавшись щекой к полу, одним глазом я мог подсматривать снизу за тем, что происходит на сцене... Видны только ноги артистов да черный провал зрительного зала...

Десятки раз на репетиции я точно так смотрел из-под задника, спокойно дожидаясь своей реплики, а тут, как только я увидел зал, меня вдруг охватило страшное волнение...

Я почувствовал, что темнота — это люди, лица и глаза, все до единого обращенные в мою сторону.

Они не знают, что апельсин — это я, для них меня нет, есть только этот рыжий шар, от которого все они ждут чего-то невероятного, и совершить это должен и могу только я.

Когда много лет спустя я впервые услышал строки Пастернака:

«На меня наставлен сумрак ночи,
Тысячи биноклей на оси», —

первое, что ударило мне в голову ярко, как вспышка, было именно то видение ног и черноты зала, которое поразило меня на первом представлении «Трех апельсинов» в Бугульме.

За время репетиций я невольно выучил наизусть весь текст этой картины и запомнил все мельчайшие подробности любой мизансцены. На спектакле вроде бы ничего и не изменилось, но каждая произнесенная актерами реплика вдруг приобрела для меня совершенно иное значение. Я как будто сам говорил эти слова и проигрывал все, что надлежало переживать исполнителям.

Казалось, что теперь на сцене все происходит взаправду, и я, хотя и знаю наперед ход событий, почему-то всем существом стремлюсь помочь героям.

Но вот последний шанс, последнее усилие, теперь нужно только разрубить апельсин...

Через щелку я вижу, как ноги принца повернулись в мою сторону.

Я вцепился в деревянные рейки мокрыми от напряжения руками. От страха я совершенно забыл, что кроме меня и деревяшки еще есть актриса, которая, согнувшись в три погибели точно так же, как я, прячется от публики.

Герой медленно приближается к апельсину. Казалось, что пальцами я ощущаю поток внимания, который уперся и давит в мой фанерный щит.

Реплика. Удар деревянной шпаги. Я открываю створки. Секунду-две в зале тишина — и вдруг овация... Грохот, крики...

Я понимаю, что это аплодисменты и визг по случаю появления героини, я понимаю, что все уже случилось и роль моя кончена, но чувства живут отдельно, и сердце прыгает, и я задыхаюсь от радости, потому что я сопричастен случившемуся. Все мое существо, все мои нервы, вопреки рассудку, жадно ловят этот ликующий треск зала, все без остатка отдавая мне одному. И кажется, без меня она бы и никогда не была освобождена и не было бы всего, что случилось.

Это и были те первые аплодисменты, которые в душе я и сегодня считаю своими.

Первая съемка

Тогда я учился в московской средней школе № 12. Учился я плохо, все никак не мог после эвакуации догнать своих товарищей и потому в школу ходил через силу и радовался всякой возможности пропустить занятия.

Однажды в коридорах нашей школы появились странные люди. Странные потому, что они никак не были похожи ни на родителей, ни на учителей и внимание их было направлено не туда, куда смотрят обычно всякие комиссии, посещающие школы. Этих посетителей приводили в классы во время уроков и быстро и таинственно уводили в коридор...

Тем не менее к концу занятий вся школа загудела. Таинственные посетители оказались посланцами кино!

Они выбирают ребят для съемок! Но на съемки разрешают брать только хороших учеников.

Утром слухи подтвердились. Не знаю, откуда взялись силы: всю следующую неделю я лез отвечать. За несколько дней я выучил больше, чем за всю жизнь. Я молчал на уроках до того, что на меня обижались мои постоянные собеседники. С перемены я входил в класс первым. Наверное, это выглядело смешно, но учителя дрогнули. Очевидно, они поняли, что во мне происходит что-то страшное.

Когда пришел день отправлять партию учеников на киностудию, я был в их числе. Я ничего не сказал дома, потому что боялся, что мои родители запретят сниматься. Однажды они уже не пустили меня на съемки «Тимура и его команды».

Теперь я должен был рассчитаться и с ними.

В павильоне стояла декорация, изображающая класс школы. Итак, мы снова попали за парты, но теперь все было, как говорят дети, «понарошку». В этой декорации снимался один из первых эпизодов фильма «Зоя», который ставил Лев Оскарович Арнштам.

Нас одели в подходящие для съемки костюмы, привели в павильон, рассадили за партами.

Всем хотелось быть поближе, чтобы получиться вместе с актрисой Галей Водяницкой, которая играла Зою.

Начались съемки. Несколько дней кадрик за кадриком снимался этот эпизод, а мы все сидели и сидели на тех же местах и смотрели, как снимаются актеры. Честно говоря, тогда, со стороны, это показалось мне до глупого просто. Ну ходят, ну говорят слова, все как в жизни, только свет сильный. Сидя за партой, я уже в уме прикидывал, как бы я сыграл тот или иной кусочек. И у меня получалось ничуть не хуже, чем у настоящих актеров.

Но случилось так, что в один прекрасный день понадобилось сказать несколько слов. Эти слова должен был говорить один из учеников, и совершенно случайно выбор пал на меня. Объявили перерыв. В одно мгновение я выучил нехитрую фразочку, которую должен был говорить. Я ходил по темному коридору и на разные лады повторял свой текст, и всякий раз это получалось легко, естественно и просто, что греха таить, в душе я уже предвкушал успех, и удивление режиссера, и восторг моих друзей, и еще многое другое, все очень приятное.

Перерыв кончился, всех позвали в павильон.

— Ты запомнил слова, которые должен говорить? — спросил меня режиссер.

— Да, — сказал я и даже не стал их произносить, чтобы не портить эффекта.

К моему лицу подъехала камера и осветительные приборы, оператор поставил кадр. Когда вчерне все было готово, режиссер попросил тишину. Мои друзья притихли, рабочие оставили свои занятия. Оператор спрятался за камерой.

Загорелся свет, и всё, кроме ярких глаз фонарей, утонуло в темноте... В эту последнюю секунду я еще верил в успех! Где-то совсем близко прозвучал голос Арнштама:

— Пожалуйста, не смотри в аппарат, спокойно скажи нам эту фразочку. Ну, начали...

И всё... Дальше начался позор.

Слова, которые только что в коридоре с такой легкостью слетали с моих уст, стали неуклюжими и тяжелыми, как сырые картошки. Они едва помещались во рту. Голос провалился, я почувствовал, какое идиотское у меня выражение лица.

— Очень хорошо, успокойся, давай попробуем еще раз, — мягко сказал режиссер и подошел ко мне.

Я все понимал и боролся с собой, как с чужим человеком, но, чем дальше, тем становилось хуже.

Как попугай, с голоса, я с трудом научился произносить знакомые слова... Но тогда руки и плечи окаменели... Мне подставили стульчик, я вцепился в него руками. Стало легче, но глаза против моей воли полезли в аппарат. И так было до тех пор, пока рядом не поставили дощечку, на которую я жадно смотрел. Ступни мои ограничили палочками, потому что плюс ко всему я, оказывается, еще переступал ногами и вываливался из кадра.

По-моему, когда в джунглях ловят змею, приспособлений и ухищрений требуется куда меньше того, что понадобилось для меня, говорящего эту проклятую фразу.

К счастью, моих товарищей отправили домой раньше и самого позорного никто из них не видел.

Вся школа с нетерпением ждала выхода картины на экран. Я же боялся этого дня больше, чем экзаменов. Я бы отдал все на свете, чтобы только никому никогда не показывали моей «игры».

Но пришел день, и на огромном стенде «Ударника» появилось огромное слово «Зоя». Мы сорвались с уроков. Конечно, я совершенно не хотел идти в кино, но было неудобно перед ребятами.

Погас свет. Загорелись титры картины.

Мы сидели на балконе, и мне казалось, что он шатается.

Когда мелькнул мой кадр, я думал, что провалюсь от стыда, но произошло чудо. Право, все оказалось совсем не так плохо, как я предполагал.

Секрет же состоял в том, что все удерживавшее и подпиравшее меня на съемке, вся масса людей, работавших за меня в павильоне, осталась там. В рамку же попало только мое лицо. Правда, и по лицу я отчетливо видел, вернее, чувствовал все, что делалось тогда в киностудии. Но для других ничего этого не было, был только экран.

Месяца на три прозвали меня «артистом». Некоторые даже поздравили, говорили, что им понравилось, и это было хуже всего, потому что стыдно было получать благодарность за обман...

Внешне всё как будто кончилось хорошо, а стало быть, так можно сниматься. Просто берут кого-то и снимают. И получается...

На этом бы можно и кончить рассказ, но очень хочется прибавить несколько строк. Так может сниматься ребенок, подросток...

Может и взрослый, но при условии, что он согласен чувствовать и считать себя табуреткой, из которой талантом и руками других людей он будет на короткое время съемки превращаться в человека.

ЛЕНИНГРАД

Рядом с Ахматовой

Пожалуй, самое точное и похожее на правду слово, за которым можно было бы спрятать все множество сладостных и горьких воспоминаний, противоречивых чувств и перевозданных впечатлений, связанных в моей душе с Ленинградом, — это ностальгия. Ну если не та, охватывающая человека вдали от родины, то какая-то разновидность этого сугубо российского чувства. Я говорю так, потому что тоска по всему, что довелось увидеть, узнать

и пережить в Ленинграде, не уместается в обычные рамки трогательных воспоминаний о милом прошлом и близких людях, а непременно захватывает в себя и строгие силуэты сумрачных улиц, и запах воды, и «узор оград чугунных» — иными словами, непременно связывается с образом этого неповторимого творения Петра, самого этого места на Земле.

Разведенные мосты и застывшие громады площадей сплетаются с радостью тайных свиданий, с мечтами молодости, но тут же и следы героев Достоевского, и окна пушкинской квартиры, и ледяной ветер блокадной зимы...

Удивительно, но, вот уже много лет оторванный от города, от той жизни, от тех людей и забот, от того мира, в котором начиналась моя самостоятельная кинематографическая, да и человеческая жизнь, я все еще не могу отделить одно от другого, не могу сказать, когда, что, откуда бралось и где кончалось. Более того, мне порой кажется, что именно в этом одновременном совмещении знакомых лиц, мест, исторических и литературных героев и заключается та неодолимая сила, которая принуждает постоянно, хотя бы мысленно возвращаться на берега Невы и каждый раз вновь и вновь испытывать такое чувство, словно оказался на перекрестке лет, в круговороте какой-то гоголевской фантазмагии.

Не так давно отправившись в обычную актерскую командировку на «Ленфильм», я нежданно вновь испытал это затягивающее кружение времен, оказавшись в самых невероятных и далеких днях.

Совершенно прозаический повод и вполне прозаическое начало дня. Вызвали на съемку. Картина «Звезда пленительного счастья». У меня маленькая, состоящая из отдельных сценок роль мужа княгини Трубецкой. С поезда — на грим. Перед тем как облачаться в игровой костюм, что-то вроде завтрака в соседнем со студией, к счастью, рано открывающемся кафе. Глупая суতোлка выездных съемок: автобусы, машины, кто-то уже уехал, кто-то, без кого нельзя, еще не приехал... В кафе невыспавшиеся ранние посетители с глазами, полными забот, и мы, взрослые люди, полуодетые, в дурацких наколках и прическах, в гриме, с треуголками и веерами в руках. Соответственно складывается и настроение грядущего дня. Наконец всех отправляют в город Пушкин, где нужно снимать прибытие царя. Уже там на месте выясняется, что по вине кого-то перепутали эпизоды и я, вернее, тот, кого я изображаю, в данном кадре не нужен...

В костюме и гриме так просто не уедешь. Жду okazji отправиться обратно в город на студию. Но в какой-то момент досада, достигнув на вершине бессмысленных препираний предельного накала, остывает, вянет, и тогда всплывает окружающее. Сперва глазами празднующего человека я равнодушно смотрю на давно знакомую лепнину дворца, на озеро, на парк, то там, то тут заставленный киноприборами и машинами, но постепенно, по мере удаления от съемочной площадки, от суеты работающих людей, от говора любопытных зрителей, возникает, вернее, восстанавливается какая-то другая, существующая вне забот сегодняшнего дня реальность. И уже по-иному, спокойно и величественно сверкает гладь перегороженной запрудами воды, становится физически ощутимой прохладная тень высоких аллей, и мраморные изваяния, возвышающиеся на тронутых плесенью постаментах, незримо обретают свое первоначальное значение.

Теперь отсюда, из глубины парка, и съемочная площадка словно преобразилась, выглядит совсем иначе: всадники в ярких военных мундирах, группы придворных, вязь старинной решетки — все это, наполовину скрытое стволами деревьев, легко соединилось с контурами строений, с белизной стремящейся к воде Камероновой галереи с широкими маршами лестниц, с безукоризненной строгостью парадных аллей. Стоя на моем месте, кто-то именно так мог высматривать в пестрой толпе двора сухонькую фигуру Пушкина или кого-то из его друзей, членов тайного общества. Да и я в костюме князя Трубецкого чем-то начинаю принадлежать тому времени, точно погружаюсь в него.

В силу подлинности всего окружающего, как всегда в таких случаях, приходит на ум, что и он, может быть, хаживал по этой вот хрустящей дорожке мимо девы, разбившей кувшин, мимо нависшего над водой дерева...

Поразительно, как много помогает этому обычному ходу туристических мечтаний

легкое позванивание княжеских шпор на моих каблуках...

Но стоило только подумать о том, почему я так твердо уверен, что иду именно той заветной дорогой, как время мгновенно перевернулось, а все окружающее, совершенно ни в чем не меняясь, превратилось в живой фон совсем иных лет. Другая, впрочем, теперь уже тоже более принадлежащая истории и этому месту тень возникла в памяти и повела своей дорогой.

Конечно, я никогда не мог бы столь самонадеянно бродить по лицейским следам Пушкина, если бы не шел тут следом за Ахматовой. Странной была эта прогулка, и потому особняком стоит в длинной череде дней, проведенных рядом с Анной Андреевной.

С самого детства, точнее, с шести лет, когда я впервые увидел Ахматову, ее образ накрепко соединился в моем воображении с Ленинградом.

Потом, по мере течения жизни, это первое впечатление множество раз трансформировалось и усложнялось, обретая все новые и новые связи, но никогда не ослабевало и не исчезало. Так что со временем оно не только не потускнело, но, напротив, утвердилось, превратившись в какую-то неразрывную цепь, соединяющую мою грешную жизнь и повседневную работу с легендарными людьми русской культуры, с трагическими днями и героями блокады, с эпохой революций, наконец, с историей Петербурга.

Уже само появление Ахматовой в моей мальчишеской жизни было необычайно значительно и впечатляюще. Может быть, отчасти причиной тому послужило и поведение старших и постоянное упоминание ее имени в разговорах о Ленинграде.

Когда вместе с мамой я переехал в дом, где поселились писатели, вокруг нас появилось столько людей, связанных с событиями литературной жизни, с поэзией и непосредственно с Анной Андреевной, что в моем ребячьем сознании она сразу заняла особое, даже несколько таинственное, вроде инопланетянского место. Конечно, тогда эти люди были для меня просто дяди и тети; и только много лет спустя я начал осознавать их настоящие места и вспоминать лица, совмещая хмурого дядьку, жившего на последнем этаже по нашей лестнице, с Мандельштамом, а доброго и тоже в очках — с Ильфом, веселого сказочника — со Светловым, папу Сережи — с Булгаковым, а хозяина замечательных игрушек — с Мате Залкой. И хотя я знал о Залке только то, что он живет на четвертом этаже и обладает заводным танком, все-таки и он и они все уже были, и какая-то особенная неповторимая атмосфера их жизни наполняла дом.

Наша квартира помещалась в первом этаже, у самой земли, так что летом я отправлялся во двор не иначе, как через окно; комнатки были маленькие, и потому диван, стоявший в главной комнате и занимавший большую ее часть, являлся в то же время и самым парадным местом. Здесь усаживали особо почетных гостей, а в дни детских праздников даже устраивали сцену.

По-хозяйски, один на всем диване я имел право царствовать только в дни болезни, да и то при условии очень высокой температуры. Но каждый раз, когда из Ленинграда приезжала эта непохожая на московских маминих подруг дама, которую все называли по имени и отчеству, она сразу получала диван. Она забиралась с ногами и так возлежала на нем, когда хотела и сколько хотела. Опершись на подушку, она могла и пить кофе, и читать, и принимать гостей.

Она не только приезжала из Ленинграда, но и сама вся, по моим понятиям, была ленинградская. Ее прическа с длинной аккуратной челкой, какие-то особенно просторные длинные платья, позволявшие легко располагаться на диване, огромный платок, медленные движения, тихий голос — все было совершенно ленинградское, и, так как тогда я еще не имел никакого представления о том, что скрывается за этим словом «Ленинград», других, более ярких доказательств существования этого города у меня не было. Я представлял себе Ленинград в виде каких-то улиц и мостов, заполненных множеством таких дам. Помню даже рисунок, имевший большой успех у взрослых, на котором примерно так и был мною изображен Ленинград. Ахматова едет на трамвае под номером «А», рядом она же идет по

улице, и она же в платке смотрит в окно. Мужчины были представлены только в костюмных ролях: дворник, милиционер и, кажется, извозчик, — а на мосту опять Ахматова...

И вот что удивительно, теперь, нечаянно вспомнив по ходу писания ту композицию свободного детского рисунка, я могу сказать, что в общем так оно и получалось — с какого угла ни начни я изображать мою ленинградскую жизнь, всюду как-то будет присутствовать Анна Андреевна. Правда, без челки и не такая длинная, какой казалась в детстве, но все-таки непохожая на других, сразу отличимая, с тем же тихим голосом, а главное — вся воплощение духа и строгой красоты этого города.

Еще до войны мама взяла меня с собой на гастроли в Ленинград, и тогда впервые я увидел его наяву. Он предстал в своем летнем облике, сверкающий золотом и стеклами дворцов, настолько праздничный и нарядный, что и вправду казался бесконечным музеем, каким-то памятником славы. Там я впервые увидел и море, и мачты огромных кораблей, и Медного всадника, и фонтаны Петергофа, и почему-то не менее поразившие меня тогда торцовые мостовые. И почти везде рядом была Анна Андреевна.

Специально для младшего поколения была устроена экскурсия и в Царское Село, и Ахматова целый день водила нас по самым таинственным уголкам парка.

Следующий и последний раз я был с ней в этих местах после войны. Никаких особенно выгодных для рассказа событий в тот день не было, и только само согласие Ахматовой отправиться в Царское Село делало нашу поездку совершенно исключительной.

После войны она как бы навсегда рассталась с местами своей молодости. В стихах 1944 года есть такая строка:

«На прошлом я черный поставила крест». Так что ее намерение побывать в Царском Селе десятью годами позже окончания войны было для меня совершенно неожиданно и скорее тревожно, чем празднично. Я и теперь не берусь гадать, что заставило Анну Андреевну после многих лет именно в этот день осени пройти через весь Дворцовый парк, но ни минуты не сомневаюсь, что повод был важным и значительным.

Когда мы приехали, ни одной машины у входа не оказалось, да и посетителей, обычно ожидающихся экскурсии, я не заметил. Я уже собирался ставить машину, когда Анна Андреевна вдруг предложила мне ехать дальше. Мы медленно обогнули всю ограду и оказались у полуразрушенных задних ворот. Тогда реставрация еще только начиналась, и большинство строений носило отпечаток войны. Тут Анна Андреевна попросила остановиться.

Мы вылезли из старенького «Москвича», из той самой первой и любимой моей машины, которая называлась «Аннушка» или «Анечка», за что в свое время я расплатился ужасными днями стыда и угрызений совести, но это было позже и об этом рассказ особый.

Мы долго бродили по неубранным аллеям и заросшим дорожкам, останавливаясь в каких-то, на первый взгляд, ничем не замечательных местах. Редко и очень ровно в осеннем воздухе звучал совершенно спокойный, но невероятно захватывающий внимание, неподражаемо спокойный голос Ахматовой.

Помню, что в тот день голова ее была покрыта большим черным платком. И все вместе — неяркий тихий день, каких бывает большинство в нашей долгой осени, полуразрушенные перила мостов с разбитыми декоративными вазами, недвижная черная вода в заросших берегах, пустые покосившиеся, словно покинутые своими изваяниями мраморные пьедесталы на перекрестках и темная фигура пожилой женщины в платке — все это составляло мир какой-то хрестоматийно русской картины, тем более поразительной, что она все-таки оставалась живой и была еще пронизана пахучим сыроватым воздухом, гулками криками птиц, неторопливым журчанием переливающейся через запруды воды.

Я помню все это так подробно, потому что мне показалось, что тогда там мог бы быть сделан особенно выразительный и точный портрет Ахматовой послевоенного времени. А может быть, такое впечатление возникло у меня просто потому, что я знал, как дороги для Анны Андреевны эти места. Множество самых важных неизгладимых линий судьбы и

вдохновения пересеклось волей провидения на этом клочке роскошно декорированной, а в общем-то скудной северной земли.

«О, горе мне! Они тебя сожгли...
О, встреча, что разлуки тяжелее!..
Здесь был фонтан, высокие аллеи,
Громада парка древнего вдали,
Заря была себя самой алее,
В апреле запах прели и земли,
И первый поцелуй...».

Мы медленно шли по дорожкам. Отдельные фразы и замечания Анны Андреевны нельзя было сложить в последовательный рассказ, хотя она, видимо, просто в силу деликатности старалась что-то пояснить мне во время прогулки. Но, как и в другие сложные минуты жизни, Ахматова тогда была особенно сдержанной в словах и суховато-жесткой в проявлении каких бы то ни было чувств. Она не останавливалась в печальных позах, не припоминала, морща лоб, что было тут, а что там. Она шла, как человек, оказавшийся на пепелище выгоревшего дотла дома, где среди исковерканных огнем обломков с трудом угадываются останки знакомых с детства предметов.

— В жаркие дни он любил прятаться здесь, — с едва уловимым оттенком нежности сказала Анна Андреевна, когда мы проходили буйно поросший зеленью уголок острова.

Я пригляделся: в глубине, за кривыми тонкими стволами, торчал ржавый скелет железной скамьи, поставленной еще в лицейские времена.

«Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни».

К островку перекинут только один мостик. Я взглянул на него и вдруг ясно всем существом своим ощутил близость, вернее, реальность пушкинского бытия. Точное указание места как-то выдвинуло и словно материализовало его фигуру. И в самом деле, он мог пройти сюда только этим путем, по этим потертым чугунным плитам, и сидеть только здесь — другого, более укромного уголка на острове нет. А эта почти современная по форме железная скамья, запрятанная на самом берегу в кустах, будто нарочно была избрана Пушкиным, чтобы пережить все и остаться на своем месте даже тогда, когда стоящий в нескольких шагах каменный павильон содрогнулся от взрыва...

Анна Андреевна обогнула изуродованное строение и, взойдя на широкую растрескавшуюся ступеньку, провела рукой по краю кирпичной раны.

— Тут был какой-то секрет, — сказала она, — ведь места совсем мало, а инструменты звучали, как возле органа. Здесь все любили играть...

Видимо, в павильоне музыкальные вечера бывали и при Пушкине, но теперь Анна Андреевна уже говорила о своей юности. Меня поразило не столько то, что интонация, с которой она сказала об убежище поэта, ничуть не изменилась, когда речь зашла о музыке и ее собственных впечатлениях, сколько то удивительно мудрое, несколько пренебрежительное отношение к варварству, которое она сохранила на протяжении всего дня. Ее светлые внимательные глаза подолгу в упор смотрели на обезображенные, наверняка, знакомые ей в каждом изгибе лепные украшения, на обломки статуй, на выгоревшие черные окна тех комнат, где ей не раз приходилось бывать, но в этих глазах не было ни удивления, ни злобы, ни слез. Мне даже почудилось, что сказанное в стихах о Ленинграде было для нее и клятвой, данной перед лицом всех неисчислимых, неоплакиваемых потерь.

«Но мнится мне: в сорок четвёртом,
И не в июня ль первый день,

Как на шелку возникла стёртом
Твоя страдальческая тень.

Ещё на всём печать лежала
Великих бед, недавних гроз,
И я свой город увидала
Сквозь радугу последних слёз».

Я оторопел перед мужеством и духовной силой этой больной старой женщины. Память и достоинство — вот и все, что она могла противопоставить всей этой чудовищной реальности.

Может показаться странным, что, вспоминая о поэте, воспевавшем тончайшие движения женской души, я то и дело говорю о мужестве, о силе, о ясности взгляда, но — да простят мне настоящие биографы Ахматовой — без этой стороны ее человеческой природы не могли бы явиться и многие строки ее сочинений, не мог бы возникнуть и тот покоряющий своей сложнейшей гармонией образ «человека на все времена», который и сейчас притягивает множество довольно далеких от поэзии людей. Оборвись жизнь Ахматовой раньше, чему было предостаточно возможностей, не проживи она, вопреки туберкулезу, голоду, тифу, инфарктам, назло всем превратностям судьбы такую полную, а главное, ничем не прикрытую, ни от чего не защищенную человеческую жизнь, люди никогда бы не узнали, что скрывается за ее поэтической маской, чем обеспечиваются строки ее прекрасных стихов.

Как свидетельствует Л. Гинзбург, в ответ на замечание редактора, что, судя по новому сборнику стихов, Ахматова совсем не изменилась, Анна Андреевна сказала:

— Если бы я не изменилась с 1909 года, вы не только не заключили бы со мной договор, но и не слышали бы моей фамилии.

Человеческие изменения, происходившие с Ахматовой, довольно ясно отражены даже в самом простом подборе ее фотографий. Она менялась вместе со временем, но оставалась собой, ее голос никогда невозможно было перепутать с другими. Жизнь безжалостно разрушала ее человеческие убежища, оставляя один на один со всем тем, что происходило вокруг, выплавляя из ее души, из ее судьбы все новые и новые строки золотых стихов. Времени было угодно, чтобы она не только пережила войны, выпавшие на долю ее поколения, но еще и оказалась ленинградкой в самой страшной из них.

«А не ставший моей могилой,
Ты, гранитный, крошечный, милый,
Побледнел, помертвел, затих.
Разлучение наше мнимо:
Я с тобою неразлучима,
Тень моя на стенах твоих,
Отраженье моё в каналах,
Звук шагов в Эрмитажных залах...»

Постепенно, год за годом, обнажалась поэтическая и человеческая суть Ахматовой, та внутренняя целостность и сила, которые позволяли ей до последнего дня оставаться верной своему призванию.

Многие справедливо замечали, что в конце жизни Ахматова была похожа на портреты времен Возрождения. Судя по рисунку Леонардо да Винчи, где он изобразил себя стариком, она действительно вполне могла бы быть его сестрой, но в то же время и переодетым дожем Венеции и генуэзским купцом.

Однако самое интересное в этом наблюдении то, что она действительно и по духу, и по

осанке, и по широте своих взглядов, и по разнообразию земных интересов была человеком формации Возрождения со всеми вытекающими из этой принадлежности выгодами, противоречиями, потерями и лишениями. Иными словами, ее уделом был не тихий музейный зал с уже обожествленными экспонатами, а, скорее, сама та раздираемая противоречиями, пронизанная жестоким противоборством жизнь, в круговороте которой поэт оказывался трибуном и борцом, художник — мыслителем, а мореплаватель — ученым. Данте — это и его миссия в Сиену, где он, пытаясь примирить враждующие города, произнес свою знаменитую речь. Микеланджело — это и создатель Давида и строитель укреплений в лагере мятежной Флоренции, где солдаты Медичи охраняли его творение от покушений разъяренных горожан, норовивших камнями разбить скульптуру. Это и та реальность, где не оказалось места для Данте и для стареющего Леонардо, который на чужбине через зеркало записывал свои наблюдения. Все это невольно всплывает в памяти, когда, раскрыв книгу Ахматовой, вдруг как-то заново увидишь знакомые строки.

«И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

Или еще:

«Но сознаюсь, что применила
Симпатические чернила...
Я зеркальным письмом пишу...»

Глубочайшая связь стихов Ахматовой с ее личностью, судьбой, со всем, что ее окружало, породила удивительный резонанс. Теперь, когда ее нет, но большинство сочинений стало известно публике, оказалось, что и без пояснения специалистов, а просто из стихотворений, статей, кусочков прозы Анны Андреевны люди легко и верно составляют ее портрет. Для меня несомненно, что эта близость, понятность любых, даже на первый взгляд весьма личных стихов Ахматовой объясняется прежде всего тем, что она до конца разделила и пронесла на своих плечах судьбу современников.

«Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был».

Очень трудно указать, выявить ту сложную связь, которая пронизывает любые настоящие стихи и напрямую накоротко соединяет их с личностью, с самой будничной жизнью поэта. Но она есть и, по моему глубокому убеждению, не обрывается никогда, оставаясь подлинной даже в самых прозаических обстоятельствах.

Помню, я должен был что-то сделать для Анны Андреевны — не то сбегать куда-то, не то отыскать нужную ей книгу, — и потому, вернувшись домой, уже с порога спросил, где Анна Андреевна.

— В больнице, — был ответ.

Я опешил.

— Врач со «скорой» предполагает разрыв сердца.

— Когда это случилось?

— Утром во время завтрака.

— Как же, когда я сам завтракал с ней?!!

К вечеру все подтвердилось. Это был обширнейший инфаркт. Жизнь Ахматовой повисла на волоске... Даже говорить с ней было запрещено, и врач допытывался у домашних, как это произошло: не упала ли больная и не ударилась ли как-то при этом,

долгой или внезапно короткой была боль, теряла ли она сознание — и все тому подобное. Но ничего «тому подобного», типичного для такого сердечного удара не было.

Мы сидели за столом и завтракали. Надобно сказать, что под руководством Ардова завтрак в нашем доме превращался в бесконечное, нередко плавно переходящее в обед застолье. Все приходившие с утра и в первой половине дня — будь то школьные приятели братьев, студенты с моего курса, артисты, пришедшие к Виктору Ефимовичу по делам, мамы ученики или гости Анны Андреевны — все прежде всего приглашались за общий стол и, выпив за компанию чаю или «кофию», как говорила Ахматова, невольно попадали в круг новостей и разговоров самых неожиданных. А чашки и какая-то нехитрая еда, между делом сменяющаяся на столе, были не более чем поводом для собрания, вроде как в горьковских пьесах, где то и дело по воле автора нужные действующие лица сходятся за чаепитием.

В этом круговороте постоянными фигурами были только Ахматова и Ардов. Он спиной к окну в кресле, она — рядом, в углу дивана. Оба седые, красиво старые люди, они много лет провожали нас, напутствуя и дружески кивая со своих мест, в институты, на репетиции, в поездки, на свидания, а в общем-то в жизнь.

В то утро все шло обычным порядком, только я выпадал первым и, поскольку нужно было уходить, старался по-настоящему съесть бутерброд и успеть выпить чаю. Дождавшись окончания очередной новости, которую принес кто-то из сидящих за столом, Анна Андреевна не спеша поднялась.

— Я на минуту вас покину, — сказала она. Взяла, как обычно, лежащую на диване сумочку, с которой никогда не расставалась, и направилась к двери.

— Анна Андреевна, я уже должен сейчас уходить, вы просили... — начал было я.

Ахматова повернулась, опираясь на полуоткрытую дверь.

— Бога ради, не думайте об этом, Алеша. Мы все решим вечером, — сказала она примирительно и, не торопясь, спокойно вышла из комнаты.

Я ушел. Через некоторое время, заварив очередную порцию свежего чая, мама заглянула в каморку Анны Андреевны. Ахматова лежала неподвижно, сумка была аккуратно поставлена на стул, туда, где стояла обычно, и только смертельная бледность лица заставила маму войти в комнату.

Врач не верил этому рассказу. Тогда он еще не знал Анну Андреевну, вернее, эта грузная старуха еще не соединялась в его воображении с тем поэтом, который несколькими годами раньше написал, обращаясь к страдающим в осаде людям:

«Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет».

Мужество не покидало Анну Андреевну никогда, и полагаю, что это вполне естественно, поскольку мужество — качество, отличающее людей высшего порядка и по иронии судьбы стоящее на противоположном конце от тех мышечно-звериных признаков, которыми природа наделяет сильный пол. Человеческое мужество представляет собой силу, почти всегда направленную внутрь себя, в то время как звериное — чаще напоказ, в сторону окружающих, главным образом более слабых. Мужество движет глухим Бетховеном, слепым Дега, закованным в цепи Сервантесом, стоящим с веревкой на шее Рылеевым и предполагает борьбу человека и его победу над силами сверхъестественными, не одолимыми ничем, кроме мужества. Однако это совсем не значит, что мужество не проявляется или не украшает людей в самых мирных обстоятельствах, что оно менее привлекательно в добрые и светлые минуты жизни. Нет, именно всегда, если человек действительно обладает им, оно вызывает уважение и освещает его поступки.

Есть множество примеров того, как ранимы так называемые творческие натуры, как болезненно они относятся ко всякому неловкому прикосновению постороннего к их

творению. И это вполне понятно, поскольку настоящее удается и обретает форму художественного произведения очень редко, а еще реже признается таковым современниками. А потому видеть, оценивать себя и свои творения со стороны, не цепляясь за прошлое, за обстоятельства и законы, в которых эти творения родились, — удел очень немногих и тоже только обладающих мужеством людей.

Анна Андреевна позволяла себе иронизировать по поводу собственных знаменитейших стихов. И это ничуть не противоречило ее внешней царственности, не нарушало ее внутренней поэтической гармонии. Напротив, только дополняло и обогащало ее образ, сообщая ему то четвертое измерение, по которому Мандельштам отличал поэзию от рифмованных строк.

Помню, как однажды, когда «завтраканье» уже перевалило за полдень, в комнате появилась скромная, совсем еще юная поклонница Ахматовой. Оторопев от развязности и сумбурности разговора, который шел в присутствии ее кумира, она после долгого молчания почтительно и скромно попросила Анну Андреевну надписать ей книгу, которую, как святыню, держала в руках. Глубокая искренность и невероятное волнение, прозвучавшие в голосе этой девушки точно пристыдили сидящих за столом; все как-то почтительно подтянулось, будто разом вспомнили чин, звание, возраст и значение Ахматовой, а еще вернее сказать, приняли на себя те роли, которые должны бы играть в присутствии Ахматовой, по разумению этой поклонницы.

Анна Андреевна извинилась и, забрав свою сумочку, пригласила гостью в каморку... Они удалились, разговор за столом быстро восстановился, но все-таки теперь шел в несколько приглушенных тонах, поскольку никому не хотелось подводить Анну Андреевну в глазах непорочной представительницы читающей публики. Через некоторое время Ахматова в сопровождении раскрасневшейся и еще более взволнованной поклонницы вернулась в столовую и, предложив ей чашку чая, заняла свое место. Девушка молча глотала кипяток, и даже спокойные слова Анны Андреевны никак не снимали ее напряжения.

Всякий не совсем бессердечный человек, попав в круг такой сцены, невольно покажется себе чуточку развязным — уж слишком явственно все существо этой случайной посетительницы отражало истинное значение Ахматовой. Поэтому, когда, не проронив ни слова, девушка, ко всеобщему облегчению, благополучно проглотила последнюю каплю чая и, молча поклонившись, ушла, никто из оставшихся за столом как-то не решался первым возобновить разговор. Образовалась пауза, в которой все как бы впервые, наново устраивались, рассаживались вокруг Анны Андреевны. А она, ни на кого не глядя, точно не замечая этого замешательства, занималась своей чашкой. Вдруг, так и не отрываясь от чая, а только высоко, чисто по-ахматовски подняв брови, она подчеркнуто драматично продекламировала, медленно роняя слова:

«Сжала руки под темной вуалью...

«Отчего ты сегодня бледна?» —

и подняла лукаво смеющиеся глаза. Вся напряженная, тяжелая холодность минуты треснула, как лед, и живая веселая вода вырвалась на простор. С того дня всех поклонниц Анны Андреевны мы делили по ее стихам и соответственно им легко и весело соблюдали ритуал свидания поэта и читателя.

Но самое безжалостное, публичное издевательство над стихами Анны Андреевны устраивалось в виде представления. Гости, которых Ахматова развлекала таким образом, особенно преданные почитатели, каменели и озирались, точно оказавшись вдруг в дурном сне. Теперь я могу засвидетельствовать, что вся режиссура и подготовка этого домашнего развлечения принадлежат самой Анне Андреевне. Хотя, конечно, тут есть и своя предыстория.

Когда, вернувшись в Москву, на эстраде вновь появился Вертинский, кажется, не было человека, который избежал бы увлечения этим артистом. Его грустноватые иронические

песни и безупречно отточенная манера исполнения были настолько непохожи на все, чем в те годы славились наши концертные программы, что публика принимала каждый номер как маленький неповторимый спектакль. И если для старшего поколения он был еще сколько-то знаком по первым выступлениям в маске Пьеро, то для нас, молодых, его явление казалось абсолютным откровением. Не понимая доброй половины французских слов и названий, фигурировавших в тексте его сочинений, мы распевали Вертинского, стараясь придать своим физиономиям бесстрастно-утомленный вид все переживших господ.

Благодаря множеству общих друзей Вертинский скоро появился и в доме Ардова. А на лето наши семьи поселились в дачном поселке Валентиновка, где издавна отдыхали многие актеры театра, певцы, писатели и художники. Таким образом я получил возможность не только часто бывать на концертах Александра Николаевича, но и наблюдать его дома. Необычайно доброжелательный, остроумный и какой-то открыто талантливый человек, Вертинский легко заражал окружающих своей фантазией и постоянно поддерживал малейшие проблески творческих начинаний, так что ни одно домашнее торжество не обходилось без выдумки и всяческих веселых сюрпризов.

И вот для одного из таких дачных собраний силами молодежи Давид Григорьевич Гутман подготовил Вертинскому ответное представление, в котором я должен был изобразить самого Александра Николаевича. То была одна из незабываемых и особенно страшных моих премьер: публикой являлись актеры и друзья Вертинских, а прямо напротив в кресле восседал он сам.

Откуда-то из театра специально был привезен фрак. Часа за три до начала при общем веселье устроителей вечера я стал гримироваться, пытаюсь придать своему лицу черты Вертинского. Консультанты по гриму безжалостно требовали преображения, так что в конце концов для точности формы вся голова и брови оказались заклеенными лаком, карикатурный нос — вылепленным из гуммоза, а руки и лицо — отбеленными пудрой. Так я и появился вечером. Александр Николаевич смеялся больше всех и после подготовленного номера заставил меня спеть еще несколько куплетов из разных песен. Надо сказать, что секрет успеха заключался не столько в самом исполнении, сколько в невероятном знании материала. Кроме слов всего репертуара Вертинского, бывая на концертах, я выучил и все его жесты, притом не только вообще присущие ему, а точно к каждому куплету.

С тех пор номер и остался для разных домашних и студенческих развлечений. Постепенно я настолько приспособился к пластике и характеру интонации, что легко подменял текст, заменяя слова песен нужными к случаю сочинениями. Особенно несуразно и смешно звучали в манере салонного романса стихи Маяковского. Анна Андреевна не раз заставляла меня повторять эти пародии и таким образом прекрасно знала весь мой репертуар.

И вот однажды при большом собрании гостей после чтения стихов, воспоминаний и всяческих рассказов вечер постепенно перешел в веселое застолье. Стали перебирать сценические накладки, изображали актеров, читали пародии и так постепенно добрались до Вертинского. Ничего не подозревая, я изобразил несколько куплетов, в том числе и на стихи Маяковского, и уже собирался уступить площадку следующему исполнителю, как вдруг Анна Андреевна сказала:

— Алеша, а вы не помните то, что Александр Николаевич поет на мои стихи?

Я, конечно, помнил переложённые на музыку строки Ахматовой «Темнеет дорога приморского сада...», но Вертинский в те годы не включал этот романс в программу концертов, и его можно было слышать только в граммофонной записи. На этом основании я и стал отговариваться от опасного номера.

— Но это не важно, — улыбнулась Анна Андреевна, — тогда какие-нибудь другие, как вы берете из Маяковского... Пожалуйста, это очень интересно.

Так я во второй раз оказался лицом к лицу с автором. Только теперь напротив меня вместо Вертинского сидела Ахматова, а вокруг, как и тогда, — несколько притихшие настороженные гости. Отступить было некуда, мой верный аккомпаниатор уже наигрывал знакомые мелодии. Здесь следует заметить, что даже переложение Маяковского выглядит не

столь противоестественно и разоблачающе, как в случае с Ахматовой, потому что у него речь идет все-таки от лица мужчины, в то время как сугубо женские признания и чувства Ахматовой в соединении с жестом и чисто мужской позицией Вертинского превращаются почти в клоунаду.

Я сразу почувствовал это и потому решительно не знал, что же делать. Тогда, как бы помогая, Анна Андреевна начала подсказывать на выбор разные стихи. И тут мне стало совсем не по себе — это были строки ее лучших, известнейших сочинений...

Но она явно не хотела отступать. В такие минуты глаза Ахматовой, вопреки царственно-спокойной позе, загорались лукаво-озорным упрямством и, казалось, она готова принять любые условия игры.

Подсказывая, как опытный заговорщик, каждое слово, она наконец заставила меня спеть первые строки. Я осмелел, и романс понемногу стал обретать свою веселую форму.

Так в тот раз Анна Андреевна публично организовала и поставила этот свой пародийный номер, которым потом нередко «угощала» новых и новых гостей. Думаю, многие из них и сегодня не простили мне того, что я делал со стихами Ахматовой, поскольку не знали ни происхождения этой пародии, ни той лукавой мудрости и внутренней свободы, с которыми Ахматова относилась к любым, в том числе и своим собственным творениям.

Все это можно бы оставить в сундуке сугубо домашних воспоминаний и не связывать с представлениями о поэзии Ахматовой, но в таких, несколько варварских развлечениях, а главное, в том, как относятся к ним сами герои, мне всегда чудится и некоторое проявление скрытой силы, ясности авторского взгляда на мир и на свое место в нем. Будучи совершенно явным исключением среди всех окружающих, Анна Андреевна никогда сама не огораживала свои владения, не исключала ни себя, ни свои стихи из окружающей ее жизни.

Она всегда охотно читала свои новые сочинения друзьям, людям разных поколений и спрашивала их мнение и слушала их противоречивые суждения, а главное, до последних дней действительно была способна слышать то, что они говорили.

Около значительного, со всемирной известностью, да еще трудной судьбой человека окружающим иногда выпадают самые неожиданные роли, и весь вопрос в том, сколь тягостна или, наоборот, естественно проста и увлекательна оказывается эта новая должность для того, кто ее получил. Конечно, первое время из любопытства или какой-то собственной выгоды всякий новичок легко смирится и с неловким положением, но на таких связях никак не может держаться ежедневная долгая жизнь, и потому я думаю, что люди, которые были возле Анны Андреевны на протяжении последних лет, так же как и члены нашей семьи, нисколько не прикидывались в присутствии Ахматовой и никак не были обременены грузом ее славы или величия.

Всегда оставаясь собой, Анна Андреевна тем не менее удивительно быстро и деликатно овладевала симпатией самых разных людей, потому что не только взаправду интересовалась их судьбой и понимала их устремления, но и сама входила в круг их жизни, как добрый и вполне современный человек. Только этим я могу объяснить ту удивительную непринужденность и свободу проявлений, то удовольствие, которое испытывали мои сверстники — люди совсем иного времени, положения и воспитания, — когда читали ей стихи, показывали рисунки, спорили об искусстве или просто рассказывали смешные истории.

Убеленные сединами солидные посетители, которые навещали Ахматову в «Будке» (так она сама называла свою дачу под Ленинградом), не на шутку смущались, найдя за ветхим забором вместо тихой обители у куста знаменитой бузины настезь распахнутый дом. Во дворе валялись велосипеды, стояли мотоциклы и бродили по-домашнему одетые молодые люди. Одни разводили костер, другие таскали воду, а третьи шумно сражались в кости, расположившись на ступенях веранды. В соответствии с испугом гостя и серьезностью его визита эта публика, конечно, сразу несколько стихала, приобретая необходимую долю приличия, но кипевшая вокруг дома жизнь отнюдь не прекращалась и не теряла первоначального направления. Анна Андреевна очень чинно уводила посетителя в свою

комнату, говорила с ним о делах, угощала чаем или «кофием», а потом, если находила это нужным, приглашала гостя на веранду к общему столу.

— Эти молодые люди очень помогают нам, — сказала Анна Андреевна одному весьма важному человеку перед тем, как представить нас по именам.

Гость вежливо улыбнулся, но в глазах его вновь возникло то замешательство, которое появилось, когда он шагнул за калитку, и от этого я вдруг как-то со стороны взглянул на нашу компанию. Наверное, с точки зрения этого почтенного ученого, мы выглядели странновато. За столом, если не считать хрупкой Анечки Пуниной и милой старушки, которая хлопотала с посудой, сидела пестрая компания здоровенных парней, любой из которых вполне мог бы не то что обслужить, но ограбить две такие дачи вместе с зимним запасом дров.

Примерно такие соображения довольно явственно и отразились на лице почтенного гостя. Боюсь говорить за Анну Андреевну, но в ту минуту мне показалось, что она рассчитывала на этот эффект и теперь была вполне довольна.

А кончилось все наилучшим образом. Без малейшего усилия Анна Андреевна взяла на себя роль переводчика и, хотя переводить ей приходилось не только с языка на язык, но еще и через два поколения, каждое из которых обладало своими симпатиями, она легко находила то, что оставалось живым, понятным и увлекательным для обеих сторон.

Ученый оказался замечательным и очень общительным человеком. Натянутость скоро исчезла, всем стало интересно и весело. Еще и еще раз неистово трещал мотоцикл, прыгавший по сосновым корням на дороге от дачи к магазину. Анна Андреевна всячески поднимала акции каждого из нас, так что к вечеру получилось, что за столом собрались люди, каждый из которых в своей области чуть ли не такого же значения, как и сам профессор.

Вообще на таких «балах» и нечаянных встречах мы представляли перед гостями Анны Андреевны более умными, образованными, талантливыми, интересными, чем были на самом деле. Шутя и не шутя Ахматова всегда вроде бы между прочим завывала не только наши достижения и способности, но при удобном случае и чины. И это было бы просто мило и смешно, если бы теперь не оказалось, что многое из того, что сделано подленее, вернее, в кругу ее внимания, и в самом деле лучше, значительнее, интереснее, чем то, что появлялось в замысле, в черновике или в эскизе.

Кто знает, может быть, люди именно потому так легко, надолго и охотно прикипали к ее жизни, что становились значительнее, талантливее, сильнее самих себя. Думаю, у каждого, кто бывал с Ахматовой, найдутся какие-то примеры, иллюстрирующие этот эффект возвышения, но они будут столь же различны, сколь непохожи характеры и судьбы окружавших ее людей.

Много раз в жизни я начинал учиться рисовать. Сперва это казалось мне естественным и необходимым, поскольку множество взрослых из числа друзей моих родителей были люди, связанные с этим делом по роду своих театральных обязанностей, а кроме того, мастерские, где делали реквизит, шили костюмы, строили декорации или расписывали задники, были неотъемлемой частью моей ребячьей дворовой жизни. Потом я оказался в кругу художников «Крокодила», плакатистов, иллюстраторов, в общем, людей, которые постоянно по любому поводу легко и просто выражали свои мысли или шутили при помощи бумаги и карандаша. Это веселое детское умение мазать красками и пользоваться карандашом нежданно-негаданно обернулось работой и определило мою должность в профессиональном театре Бугульмы, где во время войны пятнадцатилетним мальчишкой я оформлял спектакли, писал афиши и еще подрабатывал, рисуя заголовки всяческих стенных газет в госпиталях и столовых. Так я уже вполне сознательно начал было снова заниматься искусством, но, попав в студию на актерское отделение, сразу забросил это дело.

Однако позже, оказавшись на воинской службе в Центральном театре Советской Армии, я опять намеревался попытаться счастья в живописи и стал в свободное время заниматься маслом, бегая на уроки к замечательному художнику и педагогу Роберту

Рафаиловичу Фальку.

Анна Андреевна, зная Фальку и мои намерения, несколько раз интересовалась, как идут дела, и внимательно разглядывала «заданные на дом» натюрморты, наброски, этюды. Молодые актеры, состоявшие тогда в команде театра, кроме занятий обычной воинской подготовкой еще работали на сцене и в цехах. Времена были тяжелые, свободных дней оставалось все меньше и меньше, так что мои живописные упражнения стали постепенно совсем затухать. И я уже было вовсе потерял интерес к живописи, да и веру в серьезность и своевременность этого дела, как вдруг в один из отпускных дней, когда я, наконец вдоволь отославшись, слонялся по дому с твердым намерением уже никогда не братья за кисти и краски, а придумать что-нибудь более подходящее к напряженной послевоенной жизни, Анна Андреевна спросила меня, как идут занятия у Фалька. Пользуясь случаем, я стал рассказывать ей о своих сомнениях и трудностях, видимо, более стараясь уверить и утвердить себя, чем описать истинное положение дела. Терпеливо и по обыкновению крайне внимательно выслушав мой сильно сдобренный эмоциями монолог, Анна Андреевна долго молчала, а потом без тени иронии вдруг сказала:

— Жаль. Я хотела предложить вам попробовать сделать мой портрет...

Я остолбенел от неожиданности и головокружительной крутизны поворота всех моих намерений, рассуждений, жалоб... Легко представить себе, какое действие произвела на меня эта фраза, если учесть, что, написав к тому времени от силы пять или шесть портретов друзей и родственников, я знал о том, как давно Фальк мечтает пополнить свою галерею портретом Ахматовой, я видел, как старик Фаворский делал карандашные наброски ее головы, наконец, я собственными руками прибывал в спальне Анны Андреевны строго окантованный рисунок Модильяни, а в памяти были знаменитые работы Анненкова, Тышлера, Петрова-Водкина...

Кроме Анны Андреевны и меня, в квартире никого не было. Она сидела на своем обычном месте, в углу дивана, я стоял посреди комнаты, там, где меня застали ее слова.

— Мне кажется, — продолжала после мертвой паузы Ахматова, — вам удаются лица.

Это было в 1952 году. С той поры я больше никогда не писал портреты. Но время, когда я выполнял этот заказ, те дни и часы, когда по утрам в тихой прибранной комнате напротив меня сидела Ахматова, были до краев наполнены творчеством и остались в душе как самая высокая награда за все мои старания и стремления проникнуть в тайны изобразительных искусств.

Я приехал в послевоенный Ленинград работать по приглашению знаменитого режиссера Иосифа Хейфица. Первая настоящая роль в художественном фильме, первая встреча с корифеями советского кино, первые дни самостоятельной актерской жизни — все было ново и захватывающе увлекательно. Все силы, все мысли, все чувства накрепко привязаны к работе, и, кажется, происходи эти съемки даже на Луне, и то ничто не могло бы оказаться интереснее и важнее.

Однако мало-помалу, сперва просто как плывущая за окном троллейбуса панорама, потом как места, где снимались натурные сцены или жили мои новые друзья, город начал обретать конкретность, а каменные контуры его строений все прочнее сплетались с событиями и фигурами истории.

Вместе с семьей Пуниных я живу в доме у Ахматовой на улице Красной Конницы. Длинный темный коридор и комнаты по фасаду, как во множестве петербургских домов. Шкафы и стеллажи до потолка, но книгам все-таки вечно не хватает места, и они приживаются всюду, где только могут поместиться — на письменных столах, тумбочках, подоконниках. Жизнь всех обитателей квартиры всецело подчинена искусству, литературе, театру, истории живописи, и все это неизбежно притягивает в дом, в атмосферу его повседневной жизни тени великих художников, писателей, актеров. Порой они почти оживают, выходя из оброненной Ахматовой фразы, из пожелтевших фотографий и гравюр, или сами говорят со страниц книг, и каждое такое явление стократ усиливается городом. Его

каменная громада подхватывает малейшее знание и, словно эхом, многократно отзывается на него реально существующими памятниками, местами подлинных и фантастических событий.

Набережные каналов, мосты, переходы галерей, плиты мостовых — эти безмолвные, но насквозь пропитанные духом времени свидетельства былого наполняют книжное представление множеством неоспоримых конкретных деталей. Пушкинский уголок парка, вещи, которых касалась рука Петра Великого, и просто земля, где перед казнью стояли декабристы, пробуждают скрытые за строками протоколов живые черты, характеры людей, а главное, чувство реальности их бытия. И это особенное, чувственное знание порой дает несоизмеримо больше воображению, чем самый разумный и точный пересказ. Натолкнувшись на какую-то созвучную только тебе крохотную подробность, на случайное совпадение глубоко затаенных впечатлений, невольно начинаешь ощущать и те связи, которые сплетают воедино события истории, человеческие судьбы и творческие создания. Но главное, благодаря чему картины и фигуры прошлого так отчетливо и живо выходили из тьмы забвения, захватывая какую-то часть и моей собственной жизни, — главная тайна проникновения все-таки заключалась в самой Ахматовой.

За много лет я так привык спрашивать у Анны Андреевны, что значит то и как было это, я так часто, следуя за ее неторопливым рассказом, оказывался в кругу старого Петербурга, в домах, в собраниях или просто на улицах среди припорошенных снегом экипажей, что в конце концов привык видеть ее всюду. Прямо от кухонного стола, за которым мы сидели по ночам в ожидании закипающего чайника, ее жизнь простиралась куда-то в бесконечность, через блокаду и годы нэпа, через разруху и невиданный расцвет искусства, туда, за невообразимый для меня революционный разлом России, мимо Царского Села с кирасирами и балами при свечах, мимо первой мировой войны и дальше, ко временам декабристов, к совсем еще юному Пушкину с книгой Парни в руках.

Теперь, когда Анны Андреевны нет, когда ее жизнь и судьба ушли той же дорогой на страницы истории, где ничего нельзя ни изменить, ни исправить, ко множеству манящих образов, к духовному богатству Ленинграда, к великой тайне возлюбленного поэтами города прибавилась и ее тень. И покуда будет стоять этот город, покуда останутся люди, читающие на русском языке, эта тень будет вести по своим следам, возникая то в аллеях Летнего сада, то возле узорных ворот «фонтанного дома», то на лесной дорожке Комарова, где за чахлыми елками долго виднеется приземистый силуэт «Будки»...

«Здесь всё меня переживёт,
Всё, даже ветхие скворешни
И этот воздух, воздух вешний,
Морской свершивший перелёт».

От сценария до кадра

Думаю, что способ обращаться с ролью невозможно приобрести путем чтения или каких-то специальных занятий.

Постепенно само собой с течением времени отбирается тот якобы наиболее короткий и наиболее удобный способ осваивать слова и перипетии роли, которым пользуется актер в повседневной практике.

Потом, когда-то почему-то оглянешься назад, переберешь в памяти дни работы и вдруг с удивлением заметишь, что есть некоторая закономерность в том, с какого конца принимаешься за дело.

На работе актера отражается всё: и доброе, и злое, и талантливое, и бездарное. Ровно в той мере, в какой оно заложено в тех людях, с которыми исполнитель вынужден строить роль. На актерское создание влияют не только те, кто являются непосредственными участниками общего дела, то есть режиссер, партнеры, художники, примеры, но и лица,

вроде бы находящиеся во втором эшелоне. Какой-нибудь случайно заглянувший на репетицию критик или идущий рядом спектакль — да все решительно. Иногда и просто недоброжелательный, случайный взгляд прохожего.

Увы, актеру стократ труднее, чем писателю или живописцу, следовать завету Пушкина и творить сообразно собственным представлениям.

И все-таки даже в хаосе съемок, хоть тайно, хоть внутри себя как-то пытаешься соразмерить, соотнести весь ряд чужих мнений и требований со своими собственными возможностями, вкусами и мечтами. Конечно, легче всего это делать, пока работа еще не началась и актер один на один с ролью. Но этот почти целиком утопический период мечтаний никак не может противостоять последующим репетициям и всему, что составляет непосредственное воплощение.

Только очень ясное представление о роли, истинное согласие с режиссерскими усилиями и всемерная помощь партнеров могут обеспечить явление первоначального актерского замысла перед зрителем. Вероятно, когда-то вольный гастролер мог и один, поперек всех несообразностей, обращаться к зрительному залу, но времена изменились, а кино вовсе уничтожило эту относительную независимость.

Поэтому теперь, прежде чем рассуждать о каких-то собственно актерских путях и усилиях в работе над ролью, необходимо принять во внимание и трезво оценить все реальные обстоятель-ства создания спектакля или фильма.

Говоря о собственных методах творчества, всякий актер невольно воображает себе некий идеальный случай, где все совпадает и свершается по его желанию.

Вернее всего сказать, что все то, что с легкой руки критиков красиво называется «методом» или «творческой лабораторией актера», на самом деле есть только мучительный путь борьбы, где все враждебно и трудно одолимо.

Прежде всего это борьба с самим собой, со своей не умелостью и человеческими несовершенствами, потом это борьба с чужими представлениями и, наконец, это борьба просто с предметами, костюмами и даже сценическим пространством.

Каждый приспосабливается сообразно своим силам, опыту и мужеству, а главное — обстоятельствам, в которых идет работа.

Я могу сказать только о направлении, в котором мне самому приходится вести эту борьбу, о самом начале дела, когда очерчен первый круг забот.

Не знаю почему, но я верю первому прочтению. Так иногда мы придаем особое значение первому впечатлению от человека и потом долго не можем освободиться от этого, возможно, случайного ощущения.

Говорят, что первое впечатление поверхностно, банально, приблизительно. Но, что поде-лаешь, мне ни разу не удавалось полюбить живописца путем всестороннего или длительного разглядывания полотен. Я совершенно не мог бы стать Дездемоной и полюбить Мавра за муки.

Если сразу картина или роль не заинтересовала меня, дальнейшее углубление, изучение деталей только ухудшает дело, словно нечистая сила подталкивает меня искать все то, что укрепляет мою неприязнь и подтверждает первоначальное мнение.

И, напротив, если первое общее впечатление увлекает, всё будто нарочно сходится к нему и всякая деталь находит свое место.

Потом в работе я более всего боюсь за частностями потерять это первое ощущение. А если почему-то теряю его или вынужден ему изменить, чувствую себя совершенно беспомощным.

Потому-то прежде всего я с пристрастием отыскиваю в роли всё, что максимально подтверждает мое первое представление о герое, и постепенно воображаемый образ наполняется подробностями, какими-то вполне конкретными, лежащими в материале поступками и намерениями... Он как бы начинает сам двигаться, существовать от сцены к сцене.

А тут уже давно подкрался период разочарований, то время, когда нужно репетировать,

пробовать — иначе говоря, что-то делать и говорить вместо этого придуманного существа.

И сразу, на первой же репетиции или читке, становится очевидным то несоответствие, которое есть в тебе и в нем. Потом, общаясь с живым партнером, пытаешься нащупать те моменты, черты роли, где твои человеческие свойства максимально совпадают с придуманным первоначально рисунком. Как кочки на болоте, эти немногие опоры первое время помогают продвигаться в работе.

Потом сто раз заблудишься, потеряешь направление, от которого шел, партнеры подскажут десятки новых приспособлений... Но заветная мечта предстать таким, каким явился тебе когда-то образ, остается неизменной.

Естественно, речь идет только обо мне, и у других актеров, соответственно их характеру, все бывает совсем иначе.

А я, даже когда работа окончена, сам для себя сужу о ней по тому, насколько то, что получи-лось в конце концов, близко первоначальному замыслу. Но это уже особый разговор, особая тема.

В кино степень достоверности безгранична, и поэтому эмоциональное состояние актера может почти полностью совпадать с душевным состоянием героя. И этому, безусловно, помога-ет подлинность обстановки, в которой протекает съемка. Хотя это же самое солнце, ветер, трава, гудящая улица, дождь — есть и величайшая трудность, несущая массу неудобств исполнителю.

Только в том случае и в те короткие минуты, когда актеру на съемке удастся каким-то обра-зом, преодолев себя, слиться с подлинностью всего окружающего, натура начинает помогать исполнителю действовать и чувствовать от лица героя.

Я помню, как на одной из тяжелейших съемок фильма «Шинель» Ролан Быков, который играл Акакия Акакиевича, «вдруг» преобразился, переступив эту грань. Была гнилая и грязная зима. Много дней подряд мы бились над сценой ограбления. Весь эпизод снимался ночью в занесенной метелью каменной галерее.

Я убежден, что в мировой драматургии найдется немало ролей, которые для верного испол-нения просто требуют от драматического актера прежде всего дара, способностей в области пантомимы.

Когда мы начали готовиться к съемкам фильма «Шинель» по Гоголю, выбор исполнителя на роль Акакия Акакиевича, а в конце концов и успех дела почти целиком зависели от способности актера обходиться без текста.

Гоголь заранее сказал о косноязычности героя, и те немногие реплики, которые он написал Акакию Акакиевичу, — скорее, только знаки переживаемых Башмачкиным душевных потрясений.

Выйдя от портного совершенно сраженный необходимостью шить новую шинель, Башмач-кин говорил сам себе: «Этаково-то дело этакое, я, право, и не думал, чтобы оно вышло того... так вот как! Наконец вот что вышло, а я, право, совсем и предполагать не мог, чтобы оно было этак». Засим последовало опять долгое молчание, после которого он произнес: «Так этак-то! Вот какое уж, точно, никак неожиданное, того... это бы никак... этакое-то обстоятельство!»

Никакая на свете логически построенная речь или даже стихотворный текст не требует от актера, произносящего слова, такой силы выразительности, какая нужна для передачи чувств, скрытых в этом монологе Акакия Акакиевича, не говоря уж о том, что важнейшая часть роли и вовсе лишена текста или, как в сцене ограбления, опирается на одно-единственное слово «Караул...», да и то произнесенное Акакием Акакиевичем тогда, когда все уже свершилось.

Быков простудился уже накануне: у него поднялась температура.

Но следующий день был еще тяжелее. Погода ухудшилась. Пять минут пребывания на улице превращали нашу одежду в мокрые тряпки. Я просто не представлял себе, как попрошу его снять шубу и шапку перед съемкой. Ведь сниматься он должен в жалком вицмундирчике Акакия Акакиевича. И, кроме того, в начале эпизода зритель видит актера

так близко, что никакое «утепление» его одежды изнутри невозможно: будет заметно...

До сих пор я не представляю себе актера, который бы согласился на эту пытку. Только фанатическая любовь к своему делу и глубочайшая актерская добросовестность могли заставить Быкова проделать то, что он проделал.

Мы знали заранее, что снег не полетит. Поэтому к съемке привезли несколько машин опилок. Они сразу намokли и потемнели, но все-таки были легче талого снега. Кроме того, на второй день были подвезены еще два ветродуя, один из которых когда-то служил мотором американского бомбардировщика.

Все было срепетировано, поэтому, как только начало смеркаться, мы приступили к съемке. Если бы я даже очень хотел режиссировать, все равно ни одного слова не было слышно. Рев моторов заглушал все звуки в целом квартале. Вихрь мокрых опилок бросился к месту съемки. Опилки попадали в рот, в глаза, в уши, кололи за воротником.

Быков сидел на корточках, спрятав лицо. Я смотрел на него и думал, что вот сейчас он поднимет голову и сразу захлебнется в этом мокром потоке и, конечно, не сможет произнести ни единого слова из этого центрального эпизода роли.

Закрутилась камера. Начался первый дубль. И тогда мне показалось, что все то, что несколько секунд назад на репетиции мешало Быкову, создавая ему десятки нечеловеческих трудностей: и мокрый заиндевевший камень стены, и ветер, и опилки, и скользкие плиты на полу галереи, и холод, мгновенно проникающий через тонкую ткань мундирчика, — все это вдруг стало помогать ему. Точно змея, меняя шкуру, он освобождался от себя, ощущая и воспринимая теперь окружающее нервами своего героя.

Быков скинул шапку, шинель и с закрытыми глазами начал медленно подниматься. Мгновенно намokшие волосы прилипли к лицу. Несколько секунд он стоял с закрытыми глазами, словно отдыхая, и казалось, его совсем не тревожит эта секущая лицо мокрая метель... Потом он открыл глаза, и они не мигали, не шурились, они были полны горя и слез... Он ощупал себя дрожащими руками. Страшная мысль о пропаже шинели явственно отразилась в его широко открытых глазах, он как-то весь встрепенулся и закричал... Закричал так, что стоявшие за аппаратом люди переглянулись... от страха. Потом, хватаясь за стенки, он долго бежал по длинному коридору, спотыкался, снова бежал и все кричал, кричал...

Невозможно было поверить, что это тот самый человек, который только что с трудом открывал глаза, поминутно кашлял и говорил простуженным голосом. Актер победил в Быкове всё, что по-человечески казалось непобедимым.

Но дело не только в этом. Главное заключается в том, что на пленке сцена получилась именно так, как была задумана сообразно не столько физиологии и обстоятельствам, сколько вымыслу, сочиненному заранее образу и поведению.

Все, что Быков на съемке совершал чисто интуитивно, в полузабытьи, оказалось математически точно в каждом дубле. Он поднимался в нужном ритме, стоял ровно столько, сколько того требовал крупный план, а спотыкаясь и крича, бежал по тем плитам, которые были ограничены рамками кадра.

Вот это самое я имел в виду, когда говорил о первом впечатлении, о замысле и воплощении его на съемочной площадке.

Все домашние занятия, репетиции, подсказки режиссера, партнеров суть только вехи, по которым движется образ.

И только по-своему заранее прикрепленный в каждом мгновении к собственным подлинным ощущениям, мыслям и нервам кусок роли может в нужный момент оторвать исполнителя от него самого, от примитивного правдоподобия. Оторвать, пронести в русле заданной автором жизни, не утерев при этом ни капли подлинной крови и живой человеческой силы актера.

Видимо, никому не дано всегда и все играть так. Чаще исполнитель только мучительно стремится к этой свободе и не успевает достичь ее в ходе съемки или в потоке идущего действия. Но, каков бы ни был первоначальный путь работы — «метод», «кухня», короче,

способ подготовки, — мне кажется, что высшая и конечная цель — в этих мгновениях. В этом переходе за грань игры.

Сибирский Гамлет

Смоктуновский, как и я, почему-то прижился на «Ленфильме», и его экранные работы там как бы очертили круг, в котором уже вполне определенно обозначились те актерские краски, которые отличают любую работу Смоктуновского от множества и множества других. Случалось, что месяцами он работал в соседнем павильоне, и тогда торопливые сборы домой после затянувшихся за полночь съемок или утрення, еще в темном городе подготовка к работе, переодевание, грим и бесконечные ожидания автобуса, который должен, отвезя аппаратуру, вернуться за актерами, — в общем, вся закулисная часть жизни шла бок о бок и была наполнена одинаковыми кинематографическими тревогами, где каждый день и репетиция и премьера, а конечный результат — почти недостижимая мечта, скрытая за множеством чужих вкусов, соображений, да и просто дел, связанных с монтажом, озвучиванием, перезаписью, печатью и т. д. и т. п.

Бывают чудеса, бывают поразительные совпадения актера и роли, случается принимать режиссерский ход за актерское откровение... Множество неожиданностей и обманов таит кино, но, когда после выхода первых фильмов с участием Смоктуновского в рецензиях дружно загово — рили об удаче молодого, вроде бы начинающего артиста, который так вот вдруг заявил себя странным и необъяснимым, оставалось главное — уровень профессионального мастерства, виртуозность самого выполнения поставленных перед актером задач.

Откуда это взялось в первой же роли? Но тогда еще никто не утруждал себя подобными вопросами. А все, что было известно о Смоктуновском в Москве, — это только то, что мыкался-де при Театре имени Ленинского комсомола на разовых выходах такой артист в лыжном костюме... Приехал откуда-то из Сибири... О нем восторженно отзывалась Гиацинтова, но в театр не принят, — говорят, директор не захотел хлопотать. Правда, еще один человек, видимо, верит в него...

— Кто же?

— Выходит за него замуж одна девушки из этого театра.

— Кто она?

— Не знаю. Кажется, художница.

— А как зовут ее?

— Он зовет ее Соломкой. К сему непременно прилагалась острота: «Утопающий хватается за соломинку!»

Позже говорили, что он с семьей перебрался в Ленинград.

Прошло два года. В ненастный, облепленный мокрым снегом вечер мне довелось стоять среди толпы зрителей у ворот Большого драматического театра в Ленинграде.

Это было пятое представление «Идиота» по Достоевскому, где Мышкина играл Смоктуновский. Спектакль давно кончился, зрители оделись, вышли на улицу, но расходиться не спешили.

Смоктуновский вышел из двери служебного входа почти такой, каким только что был на сцене. Раздались аплодисменты. Странно, неуместно звучали они над темной набережной Фонтанки...

Летом мы уже вместе репетировали в кабинете Михаила Ильича Ромма. Смоктуновский показывал, как следует играть Гусева, я изображал Илью Куликова. Ромм беспрестанно курил, смеялся и скорее играл вместе с нами, чем режиссировал.

Но даже десять минут такой импровизации могли убедить любого стороннего наблюдателя в том, что Смоктуновский не просто этакая ярко одаренная порхающая бабочка, а прежде всего техничный, опытнейший (даже не по возрасту профессиональный) актер. Уже позже, когда, собственно, начались съемки «9 дней одного

года», я имел возможность ежедневно убеждаться в этом.

После выхода «Гамлета» все стало очевидно, все обрело свои прочные места в творческой биографии артиста.

Теперь для всех само собой разумеется, что датский принц не очередная удача, не просто хорошо сыгранная роль, а, скорее, итог, завершение целого творческого этапа, на протяжении которого все роли так или иначе готовили и чем-то обогащали будущего Гамлета.

Фильм Козинцева оказался для Смоктуновского той точкой, в которой сосредоточились все силы души, весь опыт прошлых лет.

Невозможно преувеличить или переоценить значение Гамлета для личной и творческой судьбы Смоктуновского.

«Сыграть и помереть!» — говорят в таких случаях актеры, и в этой слишком пышной, чисто актерской реплике есть частица правды.

Сколько раз в истории театра, достигнув вершины, актеры теряли всё. Судорожно пытаясь удержаться на высоте, счастливцев боялся сделать шаг в сторону и потому навсегда, точно прикованный, становился рабом своей удачи.

Нечто подобное пророчили и Смоктуновскому.

Но вслед за «Гамлетом» всю страну обошла картина «Берегись автомобиля», и Смоктуновский предстал в роли комической, где ничего не осталось от героя. Несуразный парик, шляпа колпаком, срывающийся голос и, наконец, сцена, где он сам пародирует свою святыню, своего Гамлета!

Если что и помогло актеру обрести второе дыхание, зажить в ином качестве, то это прежде всего огромный, годами накопленный опыт успехов и неудач, ежедневной творческой работы.

До первых маленьких киноролей Смоктуновский уже имел за плечами центральные роли классического и советского репертуара, в их числе — гоголевский Хлестаков и Петр в «Последних» Горького, Туманский в «Машеньке» Афиногенова, Клеменс в «Крошке Доррит» Диккенса.

Однако и приведенный целиком длинный список работ Иннокентия Михайловича не объяснил бы до конца той невероятной достоверности, той человеческой зрелости, которая сообщает любым, в том числе и второстепенным ролям артиста глубину, сопричастность судьбам поколения, наконец, определенное собственное отношение к поступкам и деяниям своего героя. Для этого нужно было иметь за душой не только ремесленное умение, но и еще что-то лично пережитое, гражданское, не за кулисами виденное. И, может быть, этот личный груз в данном случае был важнее всего. Кто знает, не лежит ли начало всех актерских удач этого мастера где-то в тех годах, когда вместе с другими нес на своих плечах тяжесть войны и совсем юный, восемнадцатилетний сержант Иннокентий Смоктуновский...

Курская Дуга. Фронтовики знают, что это такое. Он был там.

Днепропетровский плацдарм. Фронтовики помнят, что это значит. Он был и там.

Житомирская область. Окружение, неравный бой, плен. Он бежал из колонны в Каменец-Подольской области. Конвоир мог бы и не стрелять — стояли холода, там далеко не уходили. Но он ушел. Лесом, оврагами двигался он до того самого места, где потерял сознание. И сегодня стоит деревня Дмитровка и жива та женщина, что подобрала и обогрела его.

В соседнем селе Сухоженцы он стал партизаном и снова взял оружие. В партизанском отряде имени Ленина Каменец-Подольского соединения он воевал командиром взвода. Несмотря на его девятнадцать лет, шли за ним партизанской тропой сорок выдавших виды бойцов...

Если провести пальцем по школьному глобусу и то почувствуешь выпуклость — так далеко от Красноярска до Берлина. Но для Смоктуновского война, кончившаяся в столице Германии, началась именно там, в Восточной Сибири. Из Красноярска ушел на войну отец. И туда пришло извещение о его гибели. Чуть позже там, на сборном пункте, Иннокентий сам

впервые встал в шеренгу бойцов и сделал первый шаг к Берлину.

И вот снова Красноярск с бесчисленными приметамы прошлого. Начало еще непривычной мирной жизни.

— Ваша профессия?

— Какая там профессия? Недоучился на киномеханика.

— А еще чем занимались?

— В школе мечтал стать архитектором...

— Ну а еще?

— В самом начале войны учился на фельдшера, но все позабыл.

— А почему вы решили быть артистом?

Смоктуновский усмехнулся и покосился в сторону сидящего невдалеке друга.

— Вы когда-нибудь играли?

— В школе выступал на вечерах.

Смоктуновский стоит в сапогах, в выцветший гимнастерке перед приемной комиссией и читает басню «Осел и Соловей», потеет, дрожит, запинается. И странно видеть на груди этого совершенно смущенного парня две медали «За отвагу».

Парадоксально, что пойти на экзамен в студию при Красноярском театре уговорил Иннокентия его друг, сам мечтавший о быстрой театральной карьере, о красивой актерской жизни. Причем этому соблазнителью, кажется, так и не довелось стать артистом.

Наверное, обо всем этом скоро напишут подробно и точно. Иначе даже самому утонченному знатоку не объяснить, каким образом парнишка из сибирского села, сын грузчика по кличке Круль, таскавшего тюки в Красноярском порту, явился перед зрителями датским принцем Гамлетом.

Актерская биография Иннокентия Смоктуновского — лучший ответ на тысячи писем, которые шлют в редакции молодые люди, мечтающие о легкой актерской судьбе.

Вот самые крупные вехи этой обещанной другом легкой, красивой жизни.

Театральная школа. По вечерам первые крошечные роли на сцене.

Потом четыре года напряженной работы в Норильском театре. Большие роли, частые премьеры.

Потом Русский театр в Махачкале.

Потом Сталинградский драматический.

И вот вдруг... (наконец-то мы добрались до магического «вдруг») в январе 1955 года приглашение в Театр имени Ленинского комсомола! Теперь поскорее собратсья, устроить дела — и в Москву! Ролей много, есть с чем показываться. И опыт есть. А больше всего, конечно, было надежд. Однако в актерской судьбе Смоктуновского это столь обычное для творческих биографий «вдруг» не сработало. Он показывался в театре и, говорят, несмотря на крайнее волнение, очень удачно. Софья Владимировна Гиацинтова сердечно поздравляла его. Но, несмотря на все самые добрые рекомендации Гиацинтовой, в театр принят не был. Иногда выходил в спектаклях, как говорят, на «разовых». Так целый сезон: дни в театре, вечером поиски ночлега. Неудобно же, право, стеснять своим присутствием одних и тех же людей в течение года. Но самым трудным оказались бесконечные показы, беседы с главными и неглавными режиссерами московских театров. Он побывал и в Театре Советской Армии, и в Театре драмы и комедии, и в Театре имени Пушкина, и в Театре сатиры, и в Театре имени К. С. Станиславского. Каждый показ или беседа — это мобилизация всех сил, знаний, это надежда, и каждый раз — крушение ее.

Наконец сыгранные ролигодились в Театре киноактера, куда после долгих переговоров по требованию И. А. Пырьева был принят Смоктуновский. Тогда его еще не собирались снимать — заняли в текущем репертуаре, он стал разъезжать с группой.

И вот, кажется, совсем недавно первые шаги в кинематографе... Так мы возвратились к началу: «Ах, какой появился способный молодой актер. Откуда он?»

Сибирская деревня.

Красноярский порт.

Школа киномехаников.
Война...

ЗА ЭКРАНОМ

В плену у книги

Инсценировка, переложение для трубы, экранизация, гравюра с картины, телепостановка по роману — все это, по существу, перевод, более или менее сложное и точное переложение из одной формы или системы образов в другую. В любом из этих случаев неизбежны подмены средств выражения, потери одного и обретение другого. Как известно, даже самый добросовестный подстрочный перевод — это только скелет, в лучшем случае верно передающий смысл подлинника. Для простой внятности и тут необходимо поменять порядок слов или переделать целые выражения. А ведь, казалось бы, перенеси те же слова из одной комнаты в другую, расставь в том же порядке по местам — и все само получится.

Но на самом деле все иначе. Сухие научные статьи, просто руководства по эксплуатации станков — и те невозможно перевести таким чисто механическим способом. Когда же речь идет о переводе художественном, где необходимо не только внятно, по порядку изложить мысли автора, но и передать способ их выражения, накал чувств, обороты речи, образы, музыку стиха и все тому подобное, то о штампованной точности и мечтать глупо. В этом случае переводчика не спасает даже совершенное знание обоих языков, от него требуется еще талант и вдохновение.

Таким образом, оказывается, что труднее всего передать то, что несет на себе неповторимо индивидуальные черты, — манеру письма, темперамент, юмор, поэтический взгляд. Короче говоря, труднее всего переводится совершенство, гармония, красота — как раз все то, чему мы поклоняемся в искусстве.

Если бы в переводе можно было все свести к простой символике, причем не выдуманной, а глубоко человеческой, основанной на равновосприятии мира, то, может, переводы и оказались бы точными, как ощущение, что горячее — будь то вода, уют, воздух — ассоциируется с красными цветами, а холодное — с голубыми и синими. Но искусство, к счастью, играет столь сложными противоречивыми образами и приемами, что красное и голубое именно волей фантазии в художественном творении скорее выступят в ролях обратных или красно-голубых, чем предстанут на своих бесспорных, убийственно определенных для сказки местах. Притом в настоящем переводе все эти творческие смещения, эти тончайшие полутона должны быть не только соблюдены, не только показаны, как на диапозитиве, но и сплетены в единое эмоционально действующее произведение. Только в этом случае наше представление о подлиннике и его создателе может оказаться если не полным, то хотя бы верным.

Можно изучить живопись по иллюстрациям, можно знать архитектуру по чертежам, можно понять содержание романа по пересказу или запомнить мелодию с голоса пьяного соседа, но все это вряд ли принесет человеку хотя бы минуту той радости, того духовного подъема и трепета, которые он испытывает от непосредственного соприкосновения с творением высокого искусства, с произведением, вызывающим столь ясный, глубокий эмоциональный отклик, что оно становится частью нашей собственной души, предметом глубоко личных раздумий и переживаний.

Так вот и выходит, что, желая всего-навсего перевести какое-то чужое произведение, необходимо в той или иной мере создать и что-то свое, обладающее собственной художественной силой. «Пир во время чумы» А. Пушкина, «Лесной царь» В. Жуковского, «Фауст» Б. Пастернака, «Кармен» Ж. Бизе, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Шинель»

в пантомиме М. Марсо — таковы первые пришедшие на ум примеры. Все это разные образцы классических переложений. Каждое из названных произведений замечательно само по себе, но никак не может быть поставлено на полку истории искусства вместо первоисточника или — что сейчас в нашем разговоре гораздо важнее — убрано с полки на том основании, что рядом существует сочинение, вдохновившее переводчика.

Все это в полной мере относится и к экранизации и к любой инсценировке. А то обстоятельство, что в реальной жизни, в ежедневной работе редко кому случается достичь эмоциональной вершины и силы проникновения подлинника, скорее говорит о сложности подобного предприятия, чем о его неправомочности.

Удивительно ярко, подробно и точно показала М. Цветаева самую эту суть перевода в статье «Два „Лесных Царя“ (1933). Она заметила не только все, что связано с переводом слов, мыслей, ощущений, но еще и невероятно сложное и спорное переложение характеров, черт героев из одного национального строя в другой, традиционно сложившийся сказочный мир.

«Обратимся к самому видению, — пишет Цветаева. — У Жуковского мы видим старика, величественного, „в темной короне, с густой бородой“... Нам от него, как от всякой царственности, вопреки всему все-таки спокойно. У Гёте — неопределенное — неопределимое! — неизвестно какого возраста, без возраста, существо, сплошь из львиного хвоста и короны...

«Не хочешь охотой — силой возьму!»... У Жуковского этого крика нет: «Родимый! Лесной Царь нас хочет догнать! Уж вот он, мне душно, мне тяжело дышать». У Гёте между криком Лесного Царя — «силой возьму!» — и криком ребенка — «мне больно!» — ничего, кроме дважды повторенного: «Отец, отец», — и самого задыхания захвата...»¹.

«Лучше перевести „Лесного Царя“, чем это сделал Жуковский, — нельзя. И не должно пытаться. За столетие давности это уже не перевод, а подлинник. Это просто другой „Лесной царь“. Русский „Лесной царь“ — из хрестоматии и страшных детских снов.

Вещи равновелики. И совершенно разные. Два «Лесных царя».

Но не только два «Лесных царя» — и два Лесных Царя: безвозрастный жгучий демон и величественный старик, но не только Лесных Царя — два, и отца — два: молодой ездок и, опять-таки, старик (у Жуковского два старика, у Гёте — ни одного), сохранено только единство ребенка.

Две вариации на одну тему, два видения одной вещи, два свидетельства одного видения.

Каждый вещь увидел из собственных глаз»².

Из этого подробнейшего сопоставления М. Цветаевой совершенно ясно, что, впитав детским воображением образы Жуковского, человек, не читающий на немецком языке, никогда не представит себе поэтического строя Гёте, не услышит особенностей его голоса, но зато он уже обогатит свой духовный мир, свои чувства и воображение живыми переживаниями, теми впечатлениями, которые способна дарить людям поэзия.

Если так дозволено переводить Гёте, если такой перевод строк становится неотъемлемой частью детского мира нескольких поколений образованных людей России, то что после этого говорить о буквенной или фотографической точности переложения литературы на языки зрелищных искусств. Совершенно ясно, что переход слова в иной круг, где царствует движение, голос, свет, сопряжено с невероятно сложными и всегда в чем-то спорными превращениями, с такими своеобразными средствами выражения, сравнение которых с авторской строкой кажется безумием. Поэтому внутренняя стройность, цельность новой версии приобретают решающее значение.

¹ Цветаева М. Соч. в 2-х т., т. 2. М., «Худож. лит.», 1980, с. 460.

² Там же, с. 462-463.

По неписаным законам исполнения совершенство иного воплощения, его собственные достоинства часто оказываются важнее точности, столь обязательной для настоящих «знатоков». Способы изображения, присущие тому искусству, на язык которого сделан перевод, становятся сильнее простого пересказа. Они прокладывают свою дорогу каждому образу, и то, насколько он похож или непохож на авторский, во многом зависит уже от восприятия, а не от формального фотографического сходства. Столкнувшись с переложением, человек прежде всего захвачен непосредственным впечатлением от этой второй встречи, и, чем сильнее, ярче было то, что ему довелось пережить, тем скорее он примет перевод, тем меньше упрекнет исполнителя в неточностях.

Теперь мы должны вступить в область, презренную для делового разговора, но столь важную для искусства, особенно исполнительского, что, даже предвидя все бесчисленные возражения и восклицания моих друзей, я не могу обойти ее стороной. Это область личных симпатий и склонностей человека (они же иногда вкусовщина), его пристрастий и настроений (от которых один шаг до беспринципности). Но для каждого человека, взятого в отдельности, именно здесь чаще всего лежит начало и главное мерило его взаимоотношений с книгами, театром, музыкой, живописью, скульптурой...

Во времена, когда все узко специализируется и обособляется одно от другого, конечно, гораздо вернее и уместнее судить каждое искусство (многие предлагают и каждый жанр, а то и каждое произведение) по его собственным законам. Но нормальному человеку просто не хватает жизни узнать все эти — простите меня, теоретики, — весьма временные законы, а потому, несмотря на определенный запас знаний, он чаще доверяется натуре, то есть своим ощущениям или эмоциям — называйте как угодно — и уже по этому внутреннему ориентиру выбирает себе в мире искусства что-то созвучное, наиболее волнующее и дорогое. И тут для него наше разделение по принадлежности музам, по академиям и министерствам исчезает вовсе...

Зато его слепая душа оказывается способной увидеть, выбрать, стало быть, и сравнить нечто совершенно несравнимое для знатоков и специалистов. Ну как сопоставить, скажем, площадь Микеланджело и токкаты Баха, египетские фрески и балетный спектакль. А он, оказавшись перед таким списком, сразу решит, что сегодня, коль один только день отпущен на все великое, лучше отправиться в концерт, потому что там, погруженный в музыку Баха, он получит истинное наслаждение, ни с чем не сравнимую радость.

Стало быть, мерило все-таки есть. Оно не дается в лапы науки, из него не получается общая для всех вакцина. Но произведения искусства все-таки соизмеримы — увы, — не своими и неписаными законами, а теми отраженными в человеке чувствами, которые они пробуждают.

Для исполнительского искусства эмоциональные живые созвучия, имеющие прямое отношение к личным симпатиям, вкусам и даже огульной тупой моде, имеют куда большее значение, чем соблюдение всяких замечательных законов, стилей и приличий. И поскольку любой вид постановки, в основе которой лежат писанные на бумаге слова, это прежде всего исполнение, то и все человеческие контакты со зрителями или слушателями приобретают первостепенное значение.

Тут же в неуловимых тонкостях наших ощущений, в той внутренней мере впечатлений, которая позволяет сравнивать несравнимое, скрываются ответы и на вполне практические вопросы, возникающие при переложении. Кого утвердить на роль? Актера, совершенно совпадающего по внешности с описанием героя, или исполнителя, обладающего внутренним обаянием и особенной для данной роли пластикой? Где эталон, что с чем должно совпадать? Казалось бы, идеально, чтобы совпадало всё, и тогда все будут довольны. Но не торопитесь, и это не гарантия успеха, не обязательное условие, при котором возникает достаточно убедительный образ знакомого по книге или по истории героя.

Однажды мне пришлось наблюдать, как две поклонницы Л. Н. Толстого до слез спорили об Анне Карениной, которая, по их мнению, никоим образом не похожа на ту даму с

предъявленного мною портрета М. Пушкиной, которую Лев Николаевич сам называл прообразом Анны. Дружно отрицая внешность Пушкиной, они с яростью отстаивали верность сходства Карениной с двумя совершенно непохожими между собой актрисами. И решающим в их суждениях были не портрет, не точнейшие описания Толстого, не знание стиля и эпохи, которым они обладали, а именно личное впечатление, образ, сложившийся когда-то у каждой из них и подтвержденный всем опытом жизни.

Не будем говорить о том поразительно устойчивом, веками живущем различии, какое существует между немолодой, сильно намазанной женщиной со злым длинноватым носом и той царицей Клеопатрой, весь облик и характер которой есть плод восторженного воображения последующих поколений. Нетрудно догадаться, что образ легендарной царицы составил из тех симпатий, что может вызвать хрупкое создание, покоровшее великого Цезаря. Юное существо гораздо более подходит для такого сюжета, а потому подлинная Клеопатра безжалостно выброшена из нашей памяти.

Совершенно очевидно, что актрисе, да и режиссеру, взявшимся за воплощение образа египетской царицы, придется иметь дело с двумя оригиналами, притом столь различными по внешнему виду и всему внутреннему строю, что попытка угодить разом и историкам и молве заведомо обречена на провал. Но если в этом случае все обходится мирно, поскольку сегодняшним историкам не так уж важно защищать Клеопатру и родственники ее вряд ли выступят с открытым, полным негодования письмом, то применительно к временам не столь отдаленным подобное расхождение может стать мучительным и вполне конкретным вопросом для создателей исторического полотна.

Однако, как бы там ни было, в нашем примере все-таки есть вещественное доказательство, и прижизненный скульптурный портрет царицы может решить дело в пользу одной из сторон. Точно так же, как для современного фильма реальная биография, снабженная фотографиями и другими материалами, всегда будет надежной основой и защитой от тех, кто находится в плену легенды. Когда же речь идет о воплощении того, что целиком опирается на одно только впечатление от прочитанной книги, когда каждый вправе дополнить образ и своим собственным восприятием и опытом, попытка навязать исполнительское видение может обернуться провалом. Тем более что и при желании угодить публике, представив ей героя книги со всем, что сопутствует его славе, вы все-таки найдете людей, полностью не приемлющих вашу версию.

Переложение литературы на действие, на игру отличается от любой постановки пьесы прежде всего тем, что тут заведомо все и всем известно — ведь всё, что говорят, что делают, даже что думают и о чем тайно мечтают герои, уже дано — и потому главным становится «как». *Как* сделать, чтобы Иван-дурак молодец? *Как* вместить в спектакль подвиги Дон Кихота? *Как* передать чувства Анны Карениной на ипподроме или в театре? *Как* выразить подозрения Пьера Безухова или его двойственное чувство к мужику? Все это вопросы воплощения, вопросы чисто переводческие и вместе с тем столь конкретные, что они ставят перед актером и режиссером целый ряд обязательных условий.

Для исполнителя это значит почти то же самое, что взяться за роль лица исторического, обладающего конкретной биографией, характером, манерами, наконец, вполне определенным обликом. Не будучи в шкуре актера, трудно себе представить, сколько ограничений, дополнительных усилий и неудобств влечет за собой такая работа. Если, взявшись за работу над еще только-только созданным драматургом персонажем, вы вполне имеете право в какой-то мере приближать его к себе, он легко может стать вашего роста, «масти» и т. д., то здесь вам необходимо идти в определенном, может быть, и несвойственном вам направлении. Более того, направление это, как уже было замечено, может оказаться и сильно смещенным от авторского и тем более отходить от него, чем явственнее образ несет на себе груз нашей читательской фантазии, чем плотнее он окутан туманом ощущений, связанных с манерой, с интонацией писателя.

Когда Иосиф Ефимович Хейфиц дерзнул попробовать меня на роль Гурова для

чеховской «Дамы с собачкой», в кулуарах студии тотчас взметнулся ураган недоумений, несогласий и разочарований. До меня долетали обрывки разговоров и всяких высказываний почтенных режиссеров, из коих кроме того, что я вообще не гожусь для этой работы по своему человеческому складу, который, скорее, подходит рабочему парню из «Большой семьи» или шоферу Румянцеву, но уж никак не чеховскому герою, я понял, что большинство людей представляют себе Гурова почти таким, каким представляют себе самого Антона Павловича, то есть типичным русским интеллигентом конца прошлого века и уж обязательно человеком, что называется, в возрасте, значительно старше, чем я был в 1959 году.

Мне очень хотелось работать над этой ролью и потому, что Чехов, и в силу моей неразрывной связи с Художественным театром, и, наконец, потому, что Гуров, как материал, давал возможность перейти в другое амплуа, в круг совсем иных человеческих переживаний. Именно поэтому я стремился преодолеть все, что отделяло меня от роли и как-то могло смущать Хейфица. Прежде всего я отпустил бороду и стал побольше сутулиться, дабы убедить противников моего возраста в пригодности по годам. Для проб я выбрал туфли большего размера, чтобы ноги и походка казались посолиднее, потяжелее... На безымянном пальце появилось кольцо, призванное хоть сколько-то культивировать мои привыкшие к грязным инструментам руки.

Теперь все это кажется несколько наивным, но тогда мне было вовсе не до смеха, да и сейчас я, пожалуй, поступил бы точно так же, потому что желание всеми сторонами склеиться, сблизиться с героем и сегодня представляется мне самым закономерным актерским стремлением.

Борода моя на фотопробах оказалась отвратительно черной и выглядела как наклейка. Ее пришлось перекрашивать, выстригать и выщипывать много дней, во всяком случае, дольше, чем шьются любые бороды.

Иосиф Ефимович, изучив кипы писем, воспоминаний и черновиков, установил возраст Гурова, который, как оказалось, почти совпадал с моим собственным, и, насколько я мог заметить, совершенно не стремился отождествлять Гурова с Чеховым.

И вот настал день, когда художественный совет по упрямому настоянию режиссера, со скрипом, но утвердил меня на роль Гурова. Хейфиц взял на свои плечи ответственность за мое несоответствие этому образу, а я с той минуты еще больше старался стать таким, как нужно. И кто знает, как сложилась бы моя актерская судьба, если бы Иосиф Ефимович уступил меня общему представлению, закрыв перед носом дорогу в чеховский мир, в неисчерпаемый репертуар русской классики.

Началась работа. Теперь уже в костюме, который, к счастью, строили и по мельчайшим деталям собирали мои сообщники, мои ближайшие друзья — художники Исаак Каплан и Белла Маневич, в гриме, окончательно отработанном, тонком и сложном, я появился на улицах, где шли натурные съемки первых кадров фильма. Нужно сказать, что для меня начало роли всегда мучительно и трудно, а тут еще это внутреннее беспокойство за свой вид, сжигавшее последние крупицы свободы и необходимой уверенности.

О работе над картиной знали, и площадку возле аппарата всегда окружали поклонники Чехова, среди которых постоянно бывали и особенные, аккуратные петербургские старушки и старики, почти современники моего героя... Они старались деликатно подсказать Хайфицу какие-то особые детали, приметы ушедшей жизни. Конечно, говорили и об актерах, и о костюмах...

На третий или четвертый день во время репетиции я услышал, как одна милейшая зрительница в старинных неярких кружевах с улыбкой объясняла Иосифу Ефимовичу, что человек тех, ее времен — тем паче чеховский! — любимый Антоном Павловичем персонаж совершенно не может позволить себе ходить носками внутрь! Косолапить, вот как этот современный герой! Уж что-что, но это-то необходимо соблюсти, тем более в такой прозрачной вещи, как «Дама с собачкой»!..

Хейфиц несколько раз взглянул на мои ноги, но я уже стал следить за тем, как хожу, переступая в огромных фетровых ботах, так что с того момента ему уже никогда во время

съемок не бросалась в глаза моя плебейская поступь. Сознаюсь теперь, что следить за своими ногами в течение нескольких долгих месяцев, особенно во время какой-то сцены, очень противно и по-своему сложно, потому что, хочешь не хочешь, возникает дополнительный объект внимания, конечно, в чем-то сковывающий, мешающий главным заботам у камеры.

Я с завистью вспоминал, как легко и непринужденно двигаются, садятся, облокачиваются настоящие герои-любовники и всякие интеллигенты, у которых, как мне тогда казалось, с самого рождения ноги и белые руки привинчены совершенно иначе, чем у меня. На мой счет остряли, я отшучивался, но все принимал всерьез. Поразительно, какую силу это общее читательско-романтическое представление приобрело надо мной. Мне даже не приходило в голову просто вспомнить, что А. Блок любил или, во всяком случае, ловко и охотно колот на морозе дрова, что граф Л. Толстой таскал в санках воду, а М. Зощенко был кавалером трех высших военных солдатских орденов...

Отснявши зиму и сцены Москвы, группа отправилась в Ялту. Костюмы сменились на противоположные, вместо мокрого снега и холода людей мучила жара, ноги, освободившись от долгополой шубы, стали еще заметнее, и уже механически я вспоминал о них всякий раз, как ступал на площадку...

В тот памятный для меня день снимали горную дорогу. Приготовления длинные, собрались рано, все устали и томились под солнцем в ожидании лошадей и экипажей. И вышло так, что именно в этот день прямо на съемочную площадку ассистенты доставили Хейфицу с невероятным трудом добытого ялтинского лодочника, старика, не только знающего старые места, но и очень часто видевшего Антона Павловича Чехова. Во времена Чехова он был лодочником, и по странному совпадению именно этот человек всегда перевозил у побережья двух постоянных своих клиентов, предпочитавших его лодку всем остальным. Это были Чехов и Максим Горький.

Старик был очень древний, плохо слышал, глядел, прищурив один глаз, и потому, сидя с Хейфицем на лавочке в тени дерева отвечал на вопросы Иосифа Ефимовича почти криком и немножко невпопад. Хейфиц спросил гостя что-то о костюмах времен Чехова и рукой позвал меня. Я оставил гримеров и направился через дорогу.

— Во-во, точно, этот похож, и борода... — услышал я еще не дойдя до лавочки.

— Нет-нет, он у нас не играет Антона Павловича. Это просто отдыхающий в Ялте того времени. Он не Чехов, — объяснял старику Хейфиц.

— И точно, точно, все тогда надо не надо, а с палочками ходили, все. Чехов-то, он, правильно, больной был, худой тоже.

— Антон Павлович и старше был, так что это не важно. Он у нас не Чехов, не Чехов, просто это то время.

— Ну верно, — заулыбался лодочник, все стараясь сказать приятное начальнику в темных очках. — Точно! Гляди, вон он и ногами-то загребает, косолапит, ну точно Чехов. Он.

Хейфиц откровенно рассмеялся и перестал бороться, а с моей души упал камень, хотя и несколько поздно. За ногами не так мучительно, но все-таки я следил до конца фильма.

Однако сила человеческого представления о своем, созданном в читательском воображении литературном герое сильнее документов, доводов разума, воспоминаний очевидцев. В нашем деле лучше помнить о ней, понять, откуда, из чего сложилось, чем питается такое устойчивое, хотя, может, и неверное и не соответствующее книге представление. Для зрителя оно реально и возникает при первом появлении артиста.

Так и с Гуровым. Все равно Григорий Михайлович Козинцев на художественном совете сказал, что не почувствовал, не уловил с экрана того, что для него составляет «Дама с собачкой», что ему мешают лишние слова и фильм, хотя и обладает целостностью режиссерского построения, скорее напоминает попури из Чехова, чем этот рассказ Антона Павловича.

Почти в первый день выхода фильма на экран замечательный кинокритик М. Блейман

распушил Хейфица, опять-таки основываясь на своем собственном ощущении рассказа.

Но и не столь противоположные ощущения образа героя порой уводят в сторону от истины или авторского замысла. Примером того, сколь они сильны и влиятельны, может служить даже сценическая история Гамлета. Замечательно тонкое, быющее в нос зрителю, желающему видеть красивеньких героев, представление самого Шекспира не устояло перед восприятием поколений. Шекспировский Гамлет не молодой, а по тем временам совсем не молодой, тучный и уж никак не книжный принц, человек, плохо приспособленный к земному существованию, которое ошеломляет его на каждом шагу, обреченный на гибель задолго до начала пьесы.

Но вот уже много столетий он является нам то хрупким бледным юношей, то мстителем с рыцарской осанкой, то безумцем с горящим взором — каким угодно, но не таким, как предлагал играть его Шекспир. Ни волна дегероизации, ни сложнейшие построения интеллектуального театра и кинематографа, ни поиски в подсознании не смогли до сих пор освободить Гамлета от черт сценического героя, навязанных ему фантазией поколений.

Итак, хотим мы того или нет, но при любом переложении должно возникнуть новое произведение, достоинства которого будут убеждать и покорять публику уже иными, присущими данной форме средствами и при этом еще совпадать с тем эмоциональным впечатлением, которое сложилось в душе большинства знакомых с подлинником людей. Это сложное правило почти неисполнимо по всем пунктам, и созданный по такому рецепту спектакль, может быть, тоже наткнется на неприятие какой-то части публики, и тем не менее история подтверждает, что именно здесь скрывается настоящий успех второго рождения...

Чем более своеобразен язык, на который переведено литературное произведение, тем очевиднее примеры, которые можно вставить в хрестоматию по переложениям. Симфоническая поэма «Прометей», балет по роману «Собор Парижской богородицы», опера «Евгений Онегин», пантомима на основе японских сказок, наконец, романсы, баллады, кантаты — все оживает и входит в историю соответствующих форм только тогда, когда это удалось само по себе, имеет самостоятельную ценность и радует людей как подлинное творческое откровение. Причем во всех случаях удаchi подобных превращений первостепенное значение, конечно, приобретает не буквальное соблюдение первоисточника, а то, насколько композитору, балетмейстеру, исполнителю удалось новыми средствами выразить самую суть образа, или, точнее говоря, пробудить в зрительном зале чувства и мысли, близкие тем, которые возникают при чтении книги и мало-помалу откладываются в памяти каждого человека как собственное эмоциональное впечатление, оставшееся от встречи с литературным героем. Именно это, пусть не столь уж конкретное и точное в деталях, но зато яркое, живое ощущение образа позволяет людям угадывать его черты в самых невероятных проявлениях, в формах, бесконечно далеких от словесного выражения. Классическое тому подтверждение — любое музыкальное сочинение на известный вам сюжет; иногда и сюжета не нужно, достаточно только имени, двух слов названия...

Сочетание звуков творит образ, пробуждает в слушателе ощущение его драматического развития, создает настроение, рождает ответные чувства и мысли, вполне определенно связанные с тем, что словами выражал поэт. Для человека, далекого от мира музыки, такой способ изображения литературного героя, его судьбы и терзаний, наверное, показался бы издевательством, мистикой или сеансом гипноза. Но потому-то мы и считаем музыку царицей искусств, что она и только она способна порождать образы безмерно сложные, прекрасные, близкие человеческим чувствам и в то же время свободные от плоти и глупого сходства с реальным миром.

Простое подражание натуре, формальное соблюдение авторского порядка повествования оказываются необязательным даже в балете, где герои обретают человеческую плоть живых исполнителей. Нас совсем не смущает, что костюм знакомого

персонажа более приспособлен к танцу, чем к подробному описанию, данному в книге, а раздумья война перед боем превратились в цепь стремительных прыжков. Мы легко читаем на другом языке, мгновенно улавливая не только сходство, но и накал чувств и сложность драматических столкновений. В памяти благодарных зрителей навсегда остаются не движения, не те утопающие в аплодисментах, безукоризненно отработанные танцевальные куски, которыми измеряется балетная техника и мастерство, а прежде всего человеческие образы — Джульетта Г. Улановой, Кармен М. Плисецкой, Меркуцио С. Кореня, Спартак В. Васильева, Красс М. Лиёпы.

По мере того как примеры перевода в другое искусство будут приближаться к форме самого литературного произведения, эта наглядность успеха или провала перевода будет теряться и станет почти неуловимой в тот момент, как вы услышите спор о декламации стихов, что, заметим сразу, тоже есть способ переложения или инсценировки, могущей очень существенно изменить подлинник.

Ну уж какая там, скажите на милость, разница — прочесть стихи глазами или услышать их с голоса грамотно читающего человека. Слово в слово, буква в букву, но и тут почти невинно уже совершается перенос с листа бумаги в сферу исполнения, где сразу вплетается и тембр голоса, и пауза, и ударение, и жест, и темперамент исполнителя. И тут, на другом от музыки конце всяческих превращений текста, тоже случаются невероятные, чисто эмоциональные смещения, которые имеют прямое отношение к характеру перевода. Пожалуй, самое близкое и выразительное событие такого рода — стихи Маяковского и манера его собственного чтения с эстрады. Вспомните, скольких людей напористая, хлесткая декламация Маяковского отвратила от его стихов и сколько подражателей породила на эстраде и в поэзии! Прав он или не прав, но манера эта и сегодня еще почти неотделима от строчек его поэм. Для большинства слушателей чтение громовым голосом и поныне есть свидетельство умения артиста «исполнять стихи Маяковского». Подобный барьер узнаваемости существовал и для тех, кому довелось слушать Есенина. Но самое интересное, что внутреннее ощущение интонации, музыки стиха может возникать и тогда, когда вам вовсе не известно авторское исполнение. Как только стих начинает звучать, тотчас всплывает ваше, бог знает когда и как сложившееся впечатление, собственное мерило подлинности, и вы как бы слышите сразу два голоса: один — реально звучащий, другой — давно запрятанный где-то в глубине сознания, воображаемый. Так у вас возникает странное право сказать: «Ты хорошо читаешь, но, знаешь, это все-таки не Блок...» Заметьте, в этом случае знакомые стихи вы отнимаете у Блока, а качество чтения оцениваете отдельно от самих слов. Такое же раздвоение восприятия служит основой суждений и о спектаклях и о фильмах, с той только разницей, что там приходится иметь дело с огромным количеством элементов, действующих помимо актера.

Мы могли бы привести и совершенно противоположные примеры, когда, встретившись с писателем в талантливом исполнении какой-то труппы или чтеца, человек настолько связывает свое впечатление от увиденного или услышанного с самим автором, что, уже читая другое сочинение, он невольно воспринимает его в той тональности, которая когда-то захватила его на сцене. Парадоксально, но «переводчики», вдохновленные вымыслом писателя, порой сами создают столь впечатляющие образы, что эти вторичные создания начинают влиять на своих книжных прототипов, оспаривая сходство и славу тех, кому обязаны рождением.

Мериме — классик, но и Бизе отдал Кармен свое блистательное вдохновение, а потому изобразил героев Мериме столь ярко и убедительно, что сегодня в оперном мире они занимают гораздо более видное место, чем то, которое им полагается во французской литературе. А если совсем не бояться тени Мериме, то от чистого сердца можно сказать, что для подавляющего большинства молодых людей нашего времени Кармен — это более творение Бизе, чем фигура, описанная великим писателем: ведь современное поколение знакомится с Кармен и ее тореадором прежде по нотам Бизе, а потом уже по книге.

Чрезвычайно интересным является и тот забытый исторический факт, что Кармен Бизе совсем не сразу покорила публику и вдохновенная музыка для первых зрителей существовала как бы сама по себе, не вмещающая целиком образов, созданных писателем. Наверное, тогда все неточности и расхождения, существующие между литературной основой и спектаклем, казались более значительными и неуместными, чем сегодня. Время и зрительское восприятие постепенно, но очень определенно стирали эти и ныне ничуть не изменившиеся различия, существующие между книгой и сценической версией. А сегодня вряд ли отыщется такой критик, который возьмется серьезно рассуждать о потерях, случившихся при переводе сочинения Мериме на язык оперы.

Подлинник, конечно, во многом страдает, и всякий автор может почти всегда предъявить огромный список потерь и неточностей, но, когда победа на стороне представления, подобные претензии кажутся чистейшей формалистикой.

Прослушав оперу, невозможно даже представить себе, что такое и какие радости таит в себе для русского человека роман «Евгений Онегин», какую пищу для ума дает это сочинение А. С. Пушкина. Но ведь что-то есть, что-то связывает и этот спектакль с Пушкиным, притом это *что-то* гораздо важнее и значительнее сюжета, то есть того, что как раз, формально говоря, наиболее близко роману. Можно предположить, что при сочинении новой версии переводчик делает с подлинником то же самое, что писатель с натурой, с фигурами, которые он избрал героями; и тот и другой изображают не всё, а лишь то, что ближе, что кажется важнее, что хочется поведать миру своими средствами, может, и в ущерб точности.

Не обладая таким откровенно условным языком, драматический театр или кинематограф вроде бы гораздо ближе литературе. И тем не менее, когда образы романа становятся игровым материалом, перед режиссером и исполнителями возникают те же трудности, теоретические проблемы и практические препятствия, которые существуют на всех переправах, соединяющих владения классических муз.

Чаще всего дискуссии и статьи, касающиеся инсценировок или экранизации, приобретают у нас характер этический, и страсти разгораются вокруг мнений, высказанных по поводу переложения классики. Сколь дозволено ее исказить? Как вместить автора в форму представления? Не нарушено ли в данном случае величие подлинника?

Обращения к классике, сколько бы они ни были заметны и важны со всех точек зрения, — это всё же только эпизоды, «островки в океане» всечасно перелаживаемых на все лады произведений. Мало того, если отобрать всё, что в области классики бесспорно удалось и сегодня почти общепризнанно, то получится довольно сжатая схема требований и подходов, которые оставляют в стороне множество насущных практических вопросов, возникающих в этой области ежедневно.

Когда посчастливилось создать впечатляющее, эмоционально действующее представление — отклонения от подлинника как бы окуплены, и они по-разному оправдываются; когда же рождение чего-то цельного, самостоятельного не состоялось — мгновенно возникают вопросы: почему это есть, а того нет? Да как вышло, что тут скучно, хотя там увлекательно? В конце концов частности сводятся к выяснению того, какую тень новоявленное произведение бросает на фигуру классика. Честно говоря, мне эти споры кажутся несколько надуманными, потому что никакой плохой постановкой Шекспира невозможно поколебать его величие и даже глупо требовать, чтобы самодеятельный коллектив отказался от постановки «Гамлета» на том основании, что кто-то где-то играет лучше. Поставив сцены из «Войны и мира», опять-таки трудно, даже при желании, нанести ощутимый урон Л. Н. Толстому, так как во всех подобных случаях переложение начинает действовать вроде бумеранга и неизбежно бьет по незадачливым соавторам, обнаруживая их собственную несостоятельность.

Таким образом, вопрос заключается не в том, как можно, а как нельзя перекраивать классика, а в том, что из этой попытки получается в конечном результате. Если же перед

вами откровенная спекуляция, то о ней и говорить нечего, а если серьезная попытка оживить образы хрестоматийных героев, то она даже при неудаче отвечает на ряд вопросов, связанных с воплощением произведения. И тут всё может пригодиться если не для спасения того, что уже сделано, то хотя бы как урок на будущее.

Должен признаться, что, будучи верным учеником Художественного театра и имея возможность с раннего детства вращаться в писательской среде, я сам, пожалуй, чересчур боюсь отклониться от автора и потому являюсь старомодным консерватором во всех случаях, когда речь идет о классике. Но, побывав, если позволительно так сказать, внутри этих переложений, я доподлинно знаю, что простое, даже очень добросовестное соблюдение оригинала никоим образом не гарантия успеха. И это практическое знание заставляет меня с крайним недоверием относиться, например, к похвалам, связанным с бережным отношением к авторскому слову. Всегда подозреваю, что за такой оценкой стоит унылая невозможность сказать что-то живое о самой работе, о ее художественном строе.

Всякая переделка классики — пример столкновения движущегося действия с магией начертанного слова, но притом примеры эти — не повторение, а всякий раз какая-то новая грань, отражающая и особенности времени и те изменения, которые происходят в драматическом искусстве. Иначе говоря, даже полное собрание примеров при всем желании не даст вам ответа на то, как следует поступить сегодня, принимаясь за постановку для современного зрителя.

Перед живой стихией публики опыт прошлого оказывается почти бессмысленным грузом. И дело не только в том, что зритель, как вода у берегов реки, постоянно меняется, унося в прошлое своих кумиров и симпатии, но еще и в том, что само классическое сочинение постоянно обновляет свои связи с людьми, обретая новое, характерное для данной эпохи звучание. Да и в жизни одного человека оно с годами читается заново. И все это, конечно, имеет прямое отношение к характеру исполнения и выбору акцентов и лейтмотива.

Сравнивая разные экранизации, разные инсценировки, даже просто чтецкие композиции, мы никак не получим разумно-восходящей на графике линии. То взлет, то провал, то плавный подъем и вдруг — обрыв. Точно все эти работы строились на разной основе и то, что было достигнуто вчера на том же самом материале, не имеет никакого отношения к сегодняшней попытке. Бесчисленные постановки по Достоевскому и стоящий особняком фильм Куросавы. Толстой, сыгранный всюду и всеми, от любителей до звезд мирового кино, — и вдруг «Холстомер» в БДТ имени М. Горького, Холстомер Лебедева. И все вроде бы поучительно и многообещающе для следующих шагов, но... но тотчас повторенный спектакль в Америке с треском проваливается. По свидетельству очевидцев, рядом с лебедевским напряженно-драматическим исполнением он кажется не очень-то смешной шуткой.

Участвуя в экранизации Горького, я имел возможность не раз пересмотреть фильмы и разные инсценировки по книге «Мать». И сегодня, встречаясь с новыми, уже вполне современными версиями, вижу, что перед исполнителями вновь и вновь возникают хотя и в несколько преображенном современном свете, но все те же трудности перевода...

Немая лента Пудовкина, где главную роль играла Барановская, а Павла — Николай Баталов, представляет собой совершенно законченное, по всем статьям соразмерное кинопроизведение, картина обладает столь определенной, именно кинематографической выразительностью, что грубейшие, с точки зрения горьковедов, искажения книги здесь совершенно неистребимы, так как зачастую являются главными эмоциональными пружинами развития действия. Пудовкин и не пытается растолковать зрителю средствами немного кино куски авторского текста, а просто меняет ход сцены, скажем, эпизод ареста, заставляя героев совершать поступки, которые у Горького они не совершают. Однако это совершенно не выглядит искажением или, пользуясь терминологией сцены, «отсебятиной», насилием над автором. Слишком уж убедительна, неотвратима логика фильма и логика его персонажей, которые, обретя на экране актерское воплощение, дополнили горьковские

фигуры множеством мимолетных собственных подробностей, столь точных и выразительных, что они кажутся совершенно обязательными.

Тут-то и начинается чудо настоящего перевода — все эти негорьковские детали, новые драматургические сплетения, экранный, а не письменный ритм повествования — всё, словно волна, естественно и легко несет на себе суть горьковского сочинения и, кажется, передает ее в самом подлинном, первоизданном виде. В свое время фильм потрясал зрителей, захватывал, убеждал, и они не то что прощали, а попросту забывали о расхождениях с книгой, о чем свидетельствуют многие и многие письма, полученные актерами после выхода фильма.

Несравнимо ближе к тексту книги был сделан сценарий звукового фильма, за постановку которого взялся Марк Семенович Донской. 1954 год, совсем иные времена, совсем другой кинематограф, другие и требования к этой постановке. За всю свою жизнь я не видел более тщательной, продуманной во всех деталях подготовки к съемкам и такой самоотверженной, напряженной работы, какую проделали члены этой огромной группы во время экспедиции, заботясь о каждом костюме, о каждой мелочи в реквизите, о каждой реплике для массовки.

В том сезоне Московский Художественный театр тоже готовился к работе именно над романом Горького, предполагая к пятидесятилетию революции 1905 года выпустить спектакль с Тарасовой в главной роли. Как актер театра, я имел возможность познакомиться и с этой сценической версией книги, и, конечно, рядом с возможностями кино театральное пространство казалось тесной площадкой, неизбежно теряющей важнейшие куски уличного действия в жизни заводской окраины. Но, как ни странно, роль Матери будто бы и не страдала от этих потерь. Сцена по-своему концентрировала внимание на фигуре Ниловны, придавая каждой ее фразе особое значение и чисто театральную приподнятость.

Зная актерский почерк Тарасовой, можно было предположить, что спектакль приобретет некоторые романтические, в общем-то вполне близкие горьковским сочинениям черты. Таким образом, спектакль обещал получиться горьковским по духу, но значительно отличающимся от пьес, давно идущих в репертуаре театра. Так, сама инсценировка и данные Тарасовой заведомо приближали эту версию к фильму Пудовкина, к той героической, приподнятой тональности, которая отчетливо видна и в построении многих кадров и в манере игры Барановской.

Прекрасно зная все это, Донской приглашает на роль Матери Марецкую — актрису, обладающую огромным человеческим обаянием, теплотой и теми народными чертами, которые придают ее киногероиням неотразимую подлинность и земную силу. Нетрудно догадаться, что Донской рассчитывает, пользуясь возможностью во множестве эпизодов следить за Ниловной, показать на экране развитие ее образа, постепенное превращение забитого, темного существа в открыто вставшую на сторону революции женщину.

Расчет казался совершенно точным. Марк Донской — всемирно известный постановщик именно горьковских фильмов. Вера Петровна Марецкая — любимейшая народом актриса, уже сыгравшая свои знаменитые роли простых женщин. Таким образом, и тот и другой всей логикой творческой жизни будто нарочно подготовлены к работе над фильмом «Мать».

Сценарий выверен до запятой, но Донской и во время съемок окружен консультантами, специалистами по Горькому, по быту, по истории. Как свидетель каждого дня съемок, могу сказать, что работали Донской и Марецкая невероятно дружно, с юношеским увлечением и полной отдачей сил. Описанные Горьким улицы, заводской двор, подлинные вещи в декорации — все служило им источником вдохновения и творческой радости. Многие кадры этого фильма могут и сегодня служить образцом точного воплощения горьковской прозы, и Марецкая в роли Ниловны кажется мне гораздо более убедительной, более подлинной фигурой, чем Барановская, у которой основу роли все-таки составляли типичные для немого кино, открыто драматические моменты, более свойственные героиням классического репертуара, чем простой русской женщине.

Картина Донского имела счастливую зрительскую судьбу, прошла во множестве стран.

Марецкая получили немало похвал и высокие призы за роль, но вместе с тем того взлета, который мог бы сделать этот фильм главной работой Донского, не случилось. При всех частных достоинствах, о которых не раз говорили критики, эта лента не стала до конца самостоятельным кинематографическим произведением — уж слишком отчетливо в ней проглядывают страницы книги. В отличие от ленты Пудовкина этот фильм развивается не сам по себе, не по законам экрана, а как бы идет вслед за словом, подчиняясь законам литературного построения. Иными словами, близость к тексту, безграничная добросовестность, желание сохранить и воплотить возможно больше из того, что есть в книге, подавили собственное дыхание фильма, не дав литературным образам возможности превратиться в экранных героев.

Незадолго до смерти Марка Семеновича мы как-то вновь заговорили с ним об этом фильме, вспоминая счастливые дни работы на Волге.

— Я до сих пор жалею, что многое (он назвал эпизоды) пришлось сократить из-за общей длины. А теперь бы все это звучало. И еще как. Теперь люди иначе смотрят. Они ждут следующую серию. И всё помнят. Всё. Ты смотрел, когда по телевидению показывали «Мать»?.. А? Нет? Надо смотреть, учиться... Я учусь!

И он стал поразительно подробно изображать сцены, вернее, свое впечатление от их просмотра по телевидению. Меня удивило, что этот человек, несмотря на свой почтенный возраст и огромный кинематографический опыт, спустя много лет где-то в глубине сознания все еще сопоставляет свою давнишнюю работу с тем, как сегодня делаются фильмы и как их смотрят люди телевизионного поколения. А может быть, и в самом деле ему уже тогда виделся подробный, неторопливый, точный во всех деталях кинороман о судьбе Матери, о ее любви к сыну, о постепенном пробуждении сознания и человеческого достоинства. И действительно, теперь на наших глазах такая форма, почти противоположная пудовкинскому фильму, уже возникает, уже собирает миллионы зрителей у экранов телевизоров.

С развитием телевидения, его форм и приемов художественного вещания ныне на наших глазах уже появился новый, на мой взгляд, очень многообещающий способ показа литературы, а именно многосерийный фильм. Здесь впервые легко осуществимы многие, казавшиеся для экрана и сцены головоломными требования, и прежде всего требования, связанные с точностью приближенности к подлиннику.

Заранее хочу сделать одно ехидное замечание, касающееся авторов. По злой иронии именно эта форма более, чем что бы то ни было другое, способна разоблачить несостоятельность литературной основы, обнажить ее органические недостатки. Так просто длинное оказывается тут невыносимо тягучим и занудным, несмотря на обилие персонажей и микросюжетов, а пустые болтливые диалоги превращаются в мертвые статуарные кадры. Когда же работа связана с классикой, то у постановщиков действительно возникает возможность сократить потери текста до минимума и преподнести зрителю почти точный слепок произведения.

Дело это еще не очень освоено, но лучшие наши и зарубежные попытки дают право уже сегодня говорить о начале создания некоего «всемирного хранилища визуальной литературы». Беда, если кому-то это хранилище заменит литературу, и слава экранизаторам, если это хранилище притянет к страницам классики новых читателей. И все-таки даже в этом случае капризы перевода на язык телевидения и сложившиеся представления о книгах и героях требуют творчески, почти заново решать все, что связано с изобразительным рядом, включая сюда и данные исполнителя, приемы съемки, и характер монтажа. Само собой отпадают вопросы, касающиеся выбора кусков, — почти всё налицо; вопросы о месте персонажа в общем ряду образов: он занимает столько места, сколько ему отведено, и т. д., но возникает всё, что связано с воздействием той или иной фигуры, с впечатлением, которое составляют кадры, посвященные природе, раздумьям или воспоминаниям героев.

И как всегда, в определенный момент после просмотра всех серий зритель раздумывает над тем, похоже это или нет на то, что он читал когда-то в книге. Казалось бы, как ни

поворачивай, все сходится к требованиям точности воспроизведения, соблюдения автора и предложенного им порядка. Но при этом даже в случаях удачи мало и редко кто берется объяснить, почему что-то удалось, как достижается эта точность перевода, чем обеспечено вторичное дыхание произведения.

Часто «с живой картины список бледный» строгие литературоведы предпочитают живым взрывным экранизациям, полагая, что школьная точность дороже, достойнее, приличнее, чем более свободное, но зато эмоционально заразительное переложение. Мы верим ученым и терпеливо выслушиваем их, а сами, как зрители или как исполнители, ждем встречи именно с полнокровным новым произведением, так как только оно, строго говоря, имеет право на существование в репертуаре, в ряду радостных открытий зрителя.

Унылые хрестоматийные переложения остаются в лучшем случае чем-то вроде школьного пособия или иллюстрацией для литературных вечеров, а живые — собирают публику, исторгают слезы и смех и, как все непослушные дети, живут своей собственной, завидно скандальной жизнью.

И никому никогда не удалось даже приблизительно составить свод тех правил, следуя которым артисты могли бы наверняка прийти к той идеальной точке, где сходятся все строгие требования и живые законы игры. Потому-то, как уже было сказано, всякий раз почти всё приходится начинать с самого начала и решать старые задачи, как только что возникшие препятствия. А где-то в вышине над головой у того, кто берется за работу по классике, маячит эта конечная оценка, это простое «похоже — не похоже», эти соображения этического порядка и самолюбие породившей гения нации.

Поскольку телевидение волею судьбы сегодня является наиболее молодым партнером литературы, одинаково смело открывающим страницы классических и современных произведений, именно там, на голубом экране, обретают популярность, а вместе с тем и право на существование самые неожиданные способы выражения авторской мысли. Даже транслируя какое-то традиционное, созданное для подмостков произведение, телекамера уже в силу своей избирательности придает слову и действиям исполнителей особый характер, иную, неповторимую окраску.

Почти никогда не попадающие в поле зрения художественной критики учебные, научные и документальные программы тем не менее представляют собой огромное поле деятельности для всякого рода исполнителей, ежедневно экспериментирующих со всеми формами литературы. Разыгрываются отрывки из классических сочинений, в форме диалога появляются воспоминания военачальников, стихи звучат, сплетаясь с кадрами хроники, сказки оживают в рисунках детей — невозможно и перечислить всех уже испытанных в этих передачах комбинаций воплощения печатного слова, а ведь, кроме всего прочего, тут заключены и сотни разного рода актерских работ, приемов, приспособлений, которые существенно влияют на наше восприятие.

Если учесть все переделки, переложения, театрализации и экранизации, постановки на телевидении и передачи радио, то нетрудно заметить, что мы живем в мире, наполненном разного рода исполнениями, для которых ежедневно перекраиваются сотни сочинений. Естественно, что формы самих представлений влияют одна на другую и теряют свои первоначальные границы. Балет вторгается вместе с Плисецкой в тургеневскую передачу, мюзикл захватывает Бернарда Шоу, пантомима — гоголевскую прозу, и так далее.

Теперь, вспоминая свои работы, я с удивлением вижу, что они, за редким исключением, переложения. Толстой — экранизация, радиопостановка, чтение, Чехов — экранизация; Булгаков — экранизация; Достоевский — экранизация, радиопостановка — и так всю жизнь, включая сюда и занятия со студентами, потому что опорой в учебном процессе опять-таки являются всякого рода переделки для сценических показов.

В каком-то смысле уважаемые сочинители упустили из рук собственное детище, и на хорошем спектакле пантомимы им остается только скромное место зрителей, как и на стадионном представлении при десятитысячном скоплении публики. Можно сказать, что и там есть кто-то, кто написал сценарий, дал ход празднику. Конечно. Но теперь уже этот

человек с пишущей машинкой — лицо подчиненное, во многом скованное заказом. Теперь этот автор уже ломает голову над тем, как соединить рекордные трюки фигуристов, ради которых соберется зритель, в какой-то сюжет.

Но, с другой стороны, отсутствие специальной формы толкает исполнителей на эксперименты, при которых основой действия становятся самые неожиданные, вроде бы «неиграбельные» сочинения. Спектакль стихов; диалоги, составленные из подлинных писем; документы суда, прочитанные по голосам, и многое другое.

Я вспоминаю о всех этих случаях и видах нашей работы потому, что сегодня в творческой жизни любого актера они переплелись и составляют круг вопросов, никак не ограниченных, скажем, рамками только инсценировки или только экранизации классики. Ведь одно добавление к роли «внутреннего монолога» (в кино, а теперь и на сцене) повлекло за собой огромное количество приспособлений, новых приемов игры, требующих от исполнителя и новой техники и несколько иного подхода к роли.

Возникая в разных работах и в совершенно несхожих условиях — то на радио, то на эстраде, то на съемочной площадке, то перед телекамерой, — новые приспособления сами собой складываются в то, что мы называем современной манерой исполнения, что представляет собой тот язык, посредством которого актер передает публике литературный материал, доставшийся ему в виде роли. Более того, поскольку речь идет о приметах современного исполнительского языка, бессмысленно делить его на авторские, режиссерские или актерские изобретения, потому что хотя они кем-то, когда-то и предлагаются впервые, но, попав в круговорот повседневной работы, мгновенно становятся общим достоянием. Так и «внутренний монолог», о котором мы заговорили, существовавший еще совсем недавно только в двух-трех классических формах, теперь превратился в самое авторское, но и самое модное режиссерское и любимое актерское средство выражения того, что казалось чисто литературным достоянием.

Наверное, предтечей того, что мы теперь считаем «внутренним монологом», могли бы считаться и пояснения античного хора и обращения героя к богам. «Внутренний монолог» был на театре всегда, принимая обличья того театра, на подмостках которого выступал герой. Может быть, строгий критик согласится, что в гамлетовских рассуждениях нетрудно найти истоки любого проявления сокровенной жизни героя. А позже внутренний голос вдруг забавно прорезался в оперетке и водевиле. Ведь реплика «Ах, черт возьми, я, кажется, опять промахнулся», по существу, тоже сокровенная мысль персонажа, которую сегодня актеры произносят как известный всем «а парт». Эти реплики, обращенные в зал, раскрывали перед публикой истинные мысли действующих лиц еще во времена итальянской комедии масок и служили как бы поясни — тельным авторским текстом в запутанных ситуациях.

Но вот «Воскресение» Л. Толстого на сцене МХАТа и роль «От автора» в исполнении В. Качалова. Сколько ругани и споров вызвал этот по нашим временам невинный ход инсценировщиков! Рухнула четвертая стена — основа всех открытий Станиславского — писали блюстители театра. Миманс вместо игры, домашние чтения с картинками — говорили другие. Но спектакль шел, и выкроенный по меркам сцены Толстой все-таки непосредственно присутствовал в действии.

Теперь, когда случается браться за работу, связанную с постановкой или просто чтением классики на радио или в телевизионном цикле передач, трудно себе вообразить, чтобы кто-то — автор монтажа, редактор, режиссер или актер — мог возразить или даже подумать о том, чтобы обойтись без авторского текста. Именно он является главной пружиной, источником внутренне-го напряжения всех вроде бы случайно оброненных слов в телевизионной версии «Героя нашего времени», поставленной А. Эфросом, да и во множестве радиопостановок, созданных по самым современным произведениям.

Однажды во время монтажа радиопередачи нам понадобилось отслушать игровые сцены, то есть только диалоги, причем, конечно, состоящие из точных авторских реплик. При записи этих кусочков у микрофона передо мною, так как я был режиссером, все время лежал полный текст с ремарками и отступлениями автора. А теперь я впервые услышал их в

форме чистого диалога. Прекрасно исполненные роли, живые интонации делали отрывки почти зримыми, но при том они казались только легкими ширмами, скрывающими то, ради чего были поставлены. Я невольно вспомнил, как сам играл одну из сцен в Школе-студии МХАТ, конечно, в чистом виде диалога и как мучительно пыжился, стараясь выразить второй план, драматизм, проистекающий из самой встречи этих людей, ту внутреннюю боль, которую должно было вызывать каждое слово партнерши. Помню, отрывок получился невыразительный, а, главное, напихивая каждое слово текста переживаниями, я, видимо, убивал их естественное звучание и потому сам превращался в говорящего манекена.

И вот теперь, прослушивая пленки, я завидовал той гибкости, тому многообразию и живос-ти, с которыми актеры вели сложнейшую сцену. Говорили они те же самые реплики, что и мы в учебном отрывке, но теперь за их спиной точно гигантский экран стоял авторский текст, который с идеальной точностью увеличивал нужные детали и важнейшие слова.

Но есть еще и другая, как бы сказать, внутренняя, уже совсем невидимая постороннему взору сложность превращения текста в звучащий зримый образ. Обретая в исполнителе челове-ческую плоть со всеми ее живыми особенностями, словесное творение писателя, даже сами слова тотчас оказываются в плену конкретной исполнительской натуры, которая обладает вполне определенными особенностями и своими чертами. И уже при простом сложении многое из того, что в тексте кажется естественным и логичным, вдруг становится нескладным и сложным, словно приставленным от какого-то другого лица.

Только работая, произнося текст, скажем, Льва Николаевича Толстого, можно по-настоящему-му ощутить, а потом и понять, сколь различны у каждого великого писателя речи персонажей, являющиеся частью прозы, и реплики, написанные для героев пьесы. Вырезанная из книги прямая речь порой в десять раз сложнее для чтения, чем самые длинные и запутанные периоды философских рассуждений из этой же главы. Оказывается, репликам из романа для живости и органичности иногда нужны не столько интонация, игра актера, сколько пояснительные окружа-ющие слова. Поэтому работа с диалогом, перевод его в игровую сцену нередко становится камнем преткновения, предметом мучительных споров и взаимных упреков между актером и автором экранизации или консультантом.

Вполне понятно, что каждое прибавленное к тексту слово — это то, что может легко превратиться в никому не нужную «отсебятину». Но в то же время восклицание героини, лишенное пояснительных слов и авторского отношения, порой никак не может выразить того потрясения, которое она переживает в этот момент. Если верно, что мысль, произнесенная вслух, это уже не мысль, то чувство, выраженное на бумаге, даже в очень точных словах, и то, что на самом деле испытывал человек (или актер, произносящий эти слова), нередко оказываются почти несовместимыми. Порой случается, что слово, оторванное от листа, вдруг становится препятствием для выражения того, что в нем заключено, что ясно читается в тексте. Ради достижения того же самого впечатления, которое производит на читателя этот кусок в книге, актеру, может быть, придется наново отыскивать и приспособления и звуковую окраску, хитрить, изворачиваться, прибавляя вздохи, рыдания, жесты, хотя, по автору, все это вроде бы совсем и не нужно. Взаимоотношения персонажей становятся плоскими, невыразительными, и вся сцена теряет обаяние авторского взгляда.

Говоря об удаче или неудаче переложения, нам порой и в голову не приходит, как велика разница между сыгранным и написанным словом. А между тем ежедневная актерская работа более всего состоит из преодоления этой невидимой читателю разницы. Как бы хитро, умно, точно ни была составлена композиция или написан сценарий, решающим все равно остается этот момент непосредственного перехода, вернее, переселения слова, чувства, образа в иную среду, в иной мир. При этом ничто не может быть передано автоматически или отражено в зеркальном виде.

Только в момент игры — это знает любой исполнитель или режиссер — именно в этот момент и начинается собственно инсценировка.

Когда мне предложили поставить на радио «Белые ночи», я, вспомнив фильмы, инсценировки, чтецкие вечера, прежде всего обрадовался тому, что в этот раз буду иметь возможность минимально уродовать книгу, так как вся она состоит из диалога и даже то небольшое, что в радиопостановке называется «От автора», написано Достоевским в виде прямого обращения героя к читателю. Так что бери и играй не мудрствуя лукаво...

Ко всему дальнейшему рассказу можно было бы поставить эпиграфом слова из письма Онегина: «Боже мой! Как я ошибся, как наказан!» Не стану говорить о том, что мы замучили редакцию переделками, дописками, вариантами, продлениями сроков, о том, что актеры, пришедшие на час-другой, задерживались до поздней ночи, а поиски музыки превратились в отдельную огромную работу. Все это только внешние признаки той дьявольской ежесекундной борьбы с текстом, с магией письма Достоевского, которую неминуемо вели все, кто хоть на минуту входил в студию и прикасался к этому делу.

Всегда помня о том, сколь жестко и решительно Пушкин, а затем Гоголь и Лермонтов отсекали мещанское стремление приписывать автору черты изображенных им героев, я все-таки думаю, да и чувствую, читая страницы давно знакомых книг, что герои Л. Толстого видят его глазами, пушкинские — талантливы, порывисты и влюбчивы, как Александр Сергеевич, гоголевские — странны и двулики, как породивший их дар писателя. Эти тончайшие, вездесущие, как нервы, связи пронизывают все, что составляет мир великого писателя. Таков и мир Шекспира и мир Достоевского. Да, никто из всей бессмертной галереи персонажей — не он, вообразивший их, но все они — его и только его, с его слезами, болью и порывами души. Джульетта не столько уж обязательно должна быть девушкой и итальянкой, сколь обязательно шекспировской Джульеттой. Так и герои «Белых ночей» — пусть молоды или стары, веселы или обуреваемы горем, — они должны обрести дыхание Достоевского, сохранить ему присущее напряжение и проникающую силу страсти, должны быть похожими не на него, а на его рукотворение. Читая книгу, мы каждый по-своему слышим и видим Настеньку, но сквозь слова ее рассказа каким-то образом еще ощущаем и пронзительную силу авторского взгляда, авторского восприятия мира.

Как только актер начинает произносить текст, все эти давным-давно открытые истины и само собой разумеющиеся требования соединяются в нескончаемую цепь противоположных заданий, где чуть ли не каждое противоречит всем остальным.

Рассказывая историю своей любви, Настенька начинает плакать, и все попытки Мечтателя как-то утешить девушку только подогревают ее обиду и как бы гонят события к печальному концу. Пробегая глазами эти торопливые фразы рыдающей Настеньки, вы постоянно ощущаете то нарастающее напряжение, которое заключено в каждом слове ее монолога. Читая, вы неволь-но начинаете как бы слышать и те ненаписанные сдавленные рыдания и срывы голоса, которые скрываются между словами за многоточиями и восклицательными знаками. И так страница за страницей перед глазами проходит неповторимый в своей чистоте и искренности крик человеческой души.

Все это довольно неполное описание читательских ощущений понадобилось тут только для того, чтобы теперь хотя бы на таком простом примере показать ту пропасть, которая поджидает актрису, дерзнувшую совершить этот вроде бы естественный переход от Настеньки, говорящей с листа Достоевского, к Настеньке, произносящей эти же слова вслух.

Да простит мне Федор Михайлович все эти упражнения над его гениальным сочинением, но будни нашей работы всегда грубее и прозаичнее того, чему они призваны служить. И коли позволено публике заглянуть в классы, где муки и пот балетных актеров порождают порхающие невесомые сценические создания, то в нашем деле скрывать что-то бессмысленно.

Итак, авторское задание для актрисы, взявшейся за текст Настеньки, предельно ясно: плачет и, все более и более распаясь в своем горе, рассказывает то, что с ней случилось. Но, во-первых, когда вы читаете текст, вы только знаете, что Настенька рыдает, и внутри себя как бы слышите ее рыдания, которые, однако, ничуть не уродуют, не затмевают смысла и красоты самих слов. Потому, растревожив свои нервы и даже обретя нужное, близкое

Настенькиному состоянию, актриса за подлинностью и правдоподобием тотчас потеряет внятность рассказа, а уж тем более множество сверкающих подробностей и выражений, которые не менее говорят о героине, чем само ее горе.

Конечно, есть условность, давным-давно всеми принятая на сцене, и после любого смертельного ранения герой — будь то Сирано, Протасов, Гамлет — имеет право много и внятно говорить с окружающими. Но Достоевский и театральная условность поведения — вроде уже «две вещи несовместные». Его герои тем и поражают, что они — обнаженная душа человеческая, бесхитростная и не защищенная ничем и ни от кого, так что опутать эти идущие из самой глубины страдания слова театральным плащом — значит в то же мгновение потерять Достоевского, саму манеру его письма. В книге Настенька говорит все на одном дыхании, она даже просит Мечтателя не прерывать ее, дабы, собравшись с духом, она смогла досказать все до конца.

И опять «но», за которым скрывается несоизмеримость данного в книге и реально существующего времени. Рассказ Настеньки у Достоевского кажется трепетным, мимолетным, сотканным из крошечных обрывков целой жизни человеческой, тогда как произнесенный подряд реальным человеком, обремененный паузами, жестами, самой плотью людской, он легко может превратиться в длинный монолог ловко говорящей девушки, и тогда уж прощай, Настенька. На первый план тут же выступит сам Федор Михайлович со всей неистовой силой своего письма и проникновения.

В одном этом куске из «Белых ночей», да и в любом другом отрывке великого сочинения можно обнаружить еще множество подобных препятствий вроде того, как секунды из реальной жизни героя превращаются под пером Федора Михайловича в подробнейшие, охватывающие несколько страниц описания столь противоречивых чувств и мыслей, что, кажется, для выражения их человеческим голосом потребуется весь арсенал звучания. Приведем тут еще только одно требование к актрисе в роли Настеньки...

Напряжение, которое продиктовано Настеньке с первой минуты ее появления (она стояла у парапета, и Мечтатель услышал, что она рыдает), так вот это напряжение на протяжении всей книги постоянно и неотвратимо нарастает, обрываясь в конце на пределе всех духовных сил этих и без того необычайных созданий. Но как же начинать роль, как распределить человеческие возможности, где обрести все эти скрытые в общем-то в одном крике души неповторяющиеся краски, чтобы хотя бы добросовестно и верно передать то, что любой человек без труда находит при чтении? И тут, наверное, самое время признаться, что все эти и многие другие трудности, связанные с попытками переложения в форму актерского исполнения настоящей литературы, только обычные заботы уже решенной, начавшейся повседневной работы. И это конечное, страшное, но всегда желанное столкновение с публикой не может состояться или, вернее сказать, не должно бы состояться, если воплощенная актерами версия не более, чем чтение, даже пусть хорошее чтение по голосам, снабженное движениями, описанными в книге.

В таком случае на премьеру должны бы собраться только те, кто понятия не имеет о сочинении и сочинителе и пришли узнать содержание вещицы. А ведь заветная мечта всякого взявшегося за переложение художника, как мы уже заметили, состоит в том, чтобы сотворить и самому нечто достойное удивления, заметное в том роде искусства, которым он занимается. Иными словами не стоит и браться за пересказ, если в нем зритель или слушатель не обнаружит стремления и мысли автора, выраженные глубже, объемнее. И спектакль, и мелодрама, и короткий или многосерийный, дотошно подробный фильм, созданные по самой читаемой книге, только тогда станут событием, привлекут к себе зрителя, когда в них по ходу развития действия будет открываться что-то новое, непостижимое в чтении. И, конечно же, это новое впечатляющее и что-то родственное творческому откровению скрывается прежде всего в самом воплоще — нии, в приемах постановки и исполнения, в неожиданных способах изображения литературного материала.

Ведь, строго говоря, открытие нового — будь оно в пьесе, когда-то поставленной, или в знакомом романе — все равно заключается в том, что зритель или слушатель, вновь

соприкоснувшись с теми же мыслями, ощущениями, образами, обнаруживает в них какие-то ранее ускользнувшие от него при чтении новые черты, подробности, мотивы, подспудные движения. Нечто подобное случается и в нашей обыденной жизни, когда вдруг после грозы, или на рассвете, или в день первого снега знакомый по всем деталям, давно застывший в памяти пейзаж за окном вдруг предстает ожившей, невиданной картиной, полной неизвестно откуда взявшейся гармонии и настроения. Там, напротив, ничто не изменилось и не сдвинулось с места, но тем не менее преобразилось, слилось в единое видение, где все притягивает свежестью и новизной. Такое новое открытие знакомого тем более поражает, чем более привычны и узнаваемы предметы и лица, участвующие в превращении.

Потому, сколь бы хитро ни перекраивали автора, как бы (даже очень эффектно) ни ломали первоначальное произведение, ошарашивая зрителя всяческими дополнениями и отвлечениями, но если общая картина жизни именно этих, уже встречавшихся когда-то персонажей будет нарушена, то самое сильное впечатление от постановки все-таки останется само по себе и не коснется таинства превращения, радости нового открытия.

Так на одной стороне честной неудачи стоит скучная, хотя и верная фотография книги, а на другой — шумное разрушение ее во имя успеха самого предприятия, во имя искусственного, механического создания той новизны, новизны любой ценой, которая необходима всякой новой версии. Понятно, что если вы пришли поглядеть на березу, а вместо нее вам показали полено с листочками от других деревьев, то вы не посетуете на отсутствие свежих впечатлений, хотя и березы не увидите.

В разные времена то одна, то другая крайность кажется нам более приемлемой и допусти-мой, а захватывающее, подлинно второе рождение всякий раз преподносит свое собственное единственно точное, неповторимое решение, при котором мы почему-то не замечаем неизбежных деформаций, и в каждой вновь возникшей черточке находим сходство с давно возникшим собственным впечатлением. Споры нет, путь к такой удаче неизмеримо длиннее, а главное изнурительнее и опаснее всех других. Он не сулит безотказного успеха, не пробуждает предвзвешенного скандала для приманки широкой публики, да и просто отнимает уйму сил и времени.

Но все-таки и в наш век, несмотря на мгновенную смену мод, кумиров, приемов, такое создание, вместившее в себя и обаяние поэта и силу представления, как ручная работа краснодеревщика, мало-помалу проявляющего своим мастерством всю тайную красоту благородного дерева, такое создание остается вершиной искусства воплощения.

Слезы чужого ампула

Снявшись у Хейфица в роли младшего сына Журбиных, я был как в тумане. Я толком не мог вспомнить, как все это произошло: много лет не годился и вдруг попал в кино, да еще в цветное, рядом с такими китами, как Андреев, Лукьянов, Кадочников!

Все было прекрасно. Сразу пригласили еще в несколько картин. Но стоило мне прочитать два предложенных сценария, как восторг мой заметно ослаб. Мне предлагали играть в точности то, что я изображал в Журбиных. И слова и костюмы те же, и, само собой, лицо и повадки требовались мои или, точнее, такие же, как в первой картине.

В то время я работал в «своем» Художественном театре, меня окружали замечательные актеры, близкие люди, и явиться перед ними таким же, только в другой обложке было совестно. Торговать у всех на глазах тем, что с увлечением по крохам добывалось в творческой работе с коллективом Журбиных (кепочку и ту подбирали две недели), казалось даже не совсем честно.

Не знаю, как тогда сложилась бы моя киносудьба, если бы не ошеломляющее предложение Марка Семеновича Донского пробоваться на роль Павла Власова.

Ошеломляющее потому, что и в театре, и раньше в студии, и в фильме я ничего подобного не делал и даже не собирался делать. По-нашему говоря, Павел — это совсем другое ампула. Как ни крути, нужен герой, и я никаких таких черт за собой не замечал и к

таким ролям никогда не готовился.

Вместе с тем все эти противопоказания были и самой завидной приманкой, так как давали возможность не повторять Журбина. Я не мог подводить Донского, понимал, что мой личный эксперимент может стоить ему слишком дорого, и отказался.

Но Донской снова призвал меня к себе и, несмотря на мое «чистосердечное признание», решил рискнуть.

Мне кажется, что в фильме я так до конца и не выполнил того, что он хотел, не дотянул предложенной им звонкой, почти плакатной линии Павла. Но само время работы и даже неудачные попытки реализовать требования Донского были настоящим ежедневным учением и, конечно, желанным спасением от унылого повторения первых шагов.

Задолго до съемок Донской вызвал меня в Киев и поселил на диване в собственном кабинете, где было страшно повернуться оттого, что всюду лежали, валялись и торчали листы режиссерского сценария.

Он писал, читал вслух, заставлял меня проигрывать куски, снова переписывал и снова заставлял пробовать. Приходя в ужас от моих попыток, он ругался, носился по комнате, наступая на рукописи, потом сам играл и тут же требовал повторять. Донской всегда брал меня с собой, куда бы ни ходил и ни ехал. Он спрашивал мое мнение по поводу декораций, костюмов, даже монтажа, и, если я отвечал невпопад, он начинал яростно спорить и уничтожать мое замечание, точно я был продюсер и от меня что-то зависело.

Иногда мне казалось, что он нарочно ставит непостижимые задачи. Но на съемках той же сцены Донской вдруг становился необычайно мягок и пристально внимателен к каждой живой интонации. Он ни с того ни с сего позволял мне все переиначивать, вмешиваться в режиссуру. Кстати, он был первым, кто серьезно говорил со мной о кинопостановке и громогласно объявил, что рано или поздно я должен ставить фильмы, стать режиссером.

Но главным, конечно, тогда было то, что Донской всеми путями заставлял меня осваивать непривычный, сопротивляющийся мне материал роли.

Как многие актеры моего поколения, я думал, что, будучи представителем «классической школы», Донской более заботится о монтаже и всяких чисто кинематографических приемах, нежели полагается на актеров.

Трогательное терпение в отношении к актерским условиям, а главное — само доверие к такому игровому способу выражения режиссерских замыслов решительно не вязалось с обычной, давно приклеенной характеристикой.

Начались съемки, появилась Марецкая, и Донской точно переродился. Вся его работа с Верой Петровной заключалась в том, что в перерывчики за чаем или где-то в уголке павильона, пока ставили свет, он что-то шептал ей, объяснял на пальцах сложные мизансцены, а потом до самой съемки будто бы и забывал о ней.

Маленькая улочка в Сормове оцеплена милицией и охрипшими работниками киногруппы «Мать». Прилегающие переулки забиты «зрителями». Их больше, чем обычно, потому что время съемки — поздний вечер и смена с завода уже вернулась домой. То из одного, то из другого двора высовываются головы любопытных, и это всякий раз вызывает скандал, так как в кадре не должно быть посторонних. В начале улицы обычное нагромождение киноаппаратуры: оператор-ский кран, осветительные приборы, тонваген, микрофоны, лихтвагены, реквизит.

Несколько раз вместо героини по улице пробегает Донской. Десятки раз поднимается и опускается на кране оператор Мишурич.

Съемка «режимная», то есть только те несколько минут, в которые солнце проваливается за горизонт, могут быть зафиксированы на пленку.

Однако Донской «бережет» Марецкую. Загримированная и одетая, она все еще спрятана в автобусе.

Он сомневается во всем, кроме ее готовности. Любая мелочь проверяется по десять раз, он пробует и так и этак, а главное, что будет в кадре — лицо, фигура Ниловны вроде бы никого из группы и не интересует.

Зрители в переулках, на крышах, во дворах уже знают содержание эпизода. Мать с ребенком на руках бежит из дома, где бушует пьяный муж. Ее играет народная артистка СССР Марецкая. Это тоже все знают. Веру Петровну любят по многим картинам, ее прихода ждут с нетерпением.

И вот она появляется где-то позади аппарата: сбившийся на плечи платок, бедный холщовый балахон, разбитые опорки на ногах, к груди она прижимает сверток из одеяла, в котором как бы завернут ребенок.

— Где? Это вот народная артистка? — ахнула какая-то женщина в соседнем дворе. — И ее так вот бегать заставят?

Играть предстоит важный заключительный кусок драматической сцены, трудный во всех отношениях и уж совершенно не соответствующий этой публичной шумной обстановке.

Дело в том, что съемка начинается с крупного плана Ниловны, лицо ее обращено к дому, а в данном случае к аппарату. Этот план режиссеру придется склеивать с эпизодом, снимавшимся еще месяц назад в декорации, представлявшей собой избу Власовых. Поэтому сегодня от актрисы требуется не только подняться до того уровня драматизма, на котором оборвалась сцена в избе, но и развить, продолжить эту линию, не говоря уж о соблюдении всяких технических соответствий.

Завертелся пропеллер самолета, поток ветра рванулся из-под аппарата по улице. Из переулков пожарные шланги обрушили на мостовую тонны воды. Загремели лихтвагены, вспыхнули дуги.

Вера Петровна стояла спиной к аппарату, на месте, с которого начинается ее движение, под струей неистового урагана. Все готово, можно давать команду, но Донской медлит. Он подошел к Марецкой и что-то шепчет ей на ухо: она едва заметно кивает в знак согласия. Он показывает ей какую-то точку в конце улицы; Вера Петровна отвечает. Донской бережно, словно боясь потревожить прикосновением ее сосредоточенность, поправил на плече актрисы складочку платка... Почти сумасшествием выглядит этот дуэт под порывистым, швыряющим потоки воды ветром, в грохоте и реве машин.

Сколько раз за время совместной работы Донской вверял Марецкой свои сокровенные мысли и режиссерские фантазии, и почти всегда это было вот так, в последние секунды, намеком, как напоминание самому себе.

Знак. Команда. Съемка.

Резко поворачивается Марецкая.

Я написал «Марецкая», и это правда и неправда, потому что то лицо, которое увидели стоящие за аппаратом, было исполнено такого страха и горя, что знакомые черты его совершенно преобразились и получили иной смысл.

Крепко сжатые губы напряженно дрожали, будто едва сдерживали рвущийся из груди крик. Широко открытые глаза светились отчаянной решимостью и какой-то особой, материнской силой.

Марецкая стояла не шевелясь в ожидании знака, по которому должно начаться ее движение, и судорожно прижимала к груди драгоценное одеяльце.

Я взглянул на Донского. Не отрываясь от лица Веры Петровны, весь поглощенный ею, он наконец как-то странно, вместо ясной команды простонал что-то вроде «Ну...». Вера Петровна не могла этого ни слышать, ни видеть. Я, стоя рука об руку с Донским, и то только по губам заметил эту глухую команду. Я не берусь говорить, что соединяло их в эту секунду, но в то же мгновение Марецкая вздрогнула, точно от удара, и побежала...

Опорки уже на третьем шагу упали с ее ног. Казалось, она вот-вот остановится, споткнется и не добежит до назначенного места. Донской улыбался. Глаза его светились любовью и благодарностью. Я понял, что это не случайность...

Она бежала, скользя босыми ногами по липким грязным булыжникам мостовой. Бежала, не разбирая дороги, через лужи и ухабы, в потоках ледяной воды, пока маленькая фигурка ее не скрылась из виду.

— Стоп! — громовым торжествующим голосом крикнул Донской и, не поворачиваясь,

бросился вдоль улицы туда, где скрылась Марецкая.

Трудна ли ей была роль Ниловны? Наверное, трудна.

К великому сожалению, лужи, как и слезы, это только видимый на поверхности знак той огромной трудности, которая прячется внутри. Найти и хранить за душой то, что гонит твоего героя по улице, по воде, по жизни, куда сложнее, чем бежать, даже очень далеко.

И тогда я уже знал это, но никогда еще не испытывал на себе самом. Не знаю, как бы перешагнул я этот, в общем обязательный всякому артисту порог, если бы не встретился с Марецкой и Донским, с этими добрыми и щедрыми заговорщиками.

Еще в Москве, когда я впервые читал сценарий, мне стало не по себе именно в том месте, где значилось, что Павел должен плакать. Никогда не играя драматических ролей, я ни за что не мог выдавить из себя ни одной слезы и потому был совершенно убежден, что в условиях киносьем-ки, в коротком куске действия, ни при каких условиях без механического вмешательства (вроде шелканья по носу, горчицы и тому подобных ухищрений, о которых рассказывают «знатоки» кино) слез и в помине не будет.

Почему-то у меня в голове как самое страшное и непреодолимое засела именно эта деталь. Хотя на самом деле куда страшнее было то, что Павел приходит к этой надрывной обнаженной сцене рывком, как бы неожиданно для себя самого.

— Прости! Прости, мама! — кричит он, бросаясь к ногам Ниловны, буквально через несколько секунд после того, как, сидя спиной к матери, он тупо ел из глиняной миски.

А тут еще Марецкая... В те минуты, когда я ждал ее прихода в павильон, где стояла декорация избы Власовых, Вера Петровна была для меня, как и для всякого другого, народной артист-кой Советского Союза, Верой Марецкой, участницей великолепных фильмов, а также замечательных спектаклей Театра имени Моссовета.

Ощущение полной беспомощности перед предстоящей сценой с участием незнакомой актрисы, да еще Марецкой, заранее овладело мною. Появление Веры Петровны на съемочной площадке совсем спутало мои руки и ноги так, что я уже не знал, как лучше сесть и куда смотреть. Началась черновая репетиция. Лицом ко мне, спиной к аппарату стояла Вера Петровна. Она спокойно, как-то по-особенному тепло произносила текст и все время внимательно смотрела на меня, словно боясь помешать мне, боясь нарушить мое «творческое» состояние.

Донской как ни в чем не бывало делал какие-то технические замечания и, кажется, был совершенно спокоен, хотя я уже целую неделю всячески давал ему понять, что не смогу, во всяком случае, без какой-то особой подготовки сыграть эту сцену.

Устанавливали свет, пробовали движение операторского крана, а я с ужасом думал только о том моменте, когда приготовления закончатся и мне нужно будет сползти с табурета и, глядя на Марецкую, изображать что-то похожее на рыдания. Чем больше я думал об этом, тем яснее видел, что это абсолютно невозможно. В первый же «перекур» я решил, что лучше сознаться, чем опозориться на съемке. Подойдя к Донскому, я сказал, что никаких слез на моем лице не будет и вернее всего сделать так, чтобы в этот момент на экране был не Павел (то есть я), а Ниловна.

Донской даже не хотел слушать мои жалобы. Он ругался, прогонял меня, смеялся и всё, точно упрек, повторял: «Ты же с Марецкой играешь! С Марецкой!»

Я не понимал тогда истинного смысла этих слов и нисколько не мог утешиться таким ответом, потому что прекрасно знал, что все нацелено на мою физиономию и спрятаться за Марецкой, стоящей спиной к аппарату, мне не дадут.

Одна надежда, что камера как-то повернется и потеряет меня.

Однако после перерыва мизансцена выглядела по-старому. Ниловна была вне поля зрения аппарата, а я носом к объективу. Я чувствовал, что стремительно качусь к моменту, за которым последует неминуемый скандал и полный провал на глазах всех присутствующих в павильоне.

Наступила тишина. Вот-вот начнется съемка. И тут, в последний раз плюнув на собственное самолюбие, я сказал, обращаясь к режиссерской группе, что не смогу, не сумею

и не знаю, как играть эту сцену. Стоящая рядом Вера Петровна спокойно и даже, как мне показалось, с улыбкой сказала:

— Да ты не думай об этом...

Откровенно говоря, я рассердился на ее равнодушие, подумав, хорошо, мол, стоя спиной к аппарату, так советовать...

Я занял свое место на табуретке.

Мотор! Съемка началась.

...Пошла сцена. Я чувствовал, как она идет, буквально долями секунды. От страха пересохло в горле, я едва произносил текст. Сейчас, вот-вот это наступит... Я должен повернуться к матери и... я точно понял, что после этого «и» прерву съемку и откажусь от нее, что бы тут ни было...

По инерции, только по привычке, выработанной на репетициях, я все же как-то оглянулся. Первое, что увидел ясно, «крупным планом», были глаза Веры Петровны, полные слез.

Она хотела сказать: «Паша!» Но не смогла договорить и получилось «Паа»... и снова она повторяла, и снова «Па... Па...».

Я не отрываясь смотрел в ее лицо и уже не видел ничего вокруг. Я только почувствовал, как дрожащая рука ее вдруг коснулась моей головы. В это мгновение я понял, что по гриму моего собственного лица катятся слезы. Я совершенно забыл, что Вера Петровна стоит спиной к аппарату, что ее игры все равно не увидит зритель, да и сейчас не видит никто, кроме меня.

Она играла только для партнера, мало того, Вера Петровна играла и за меня, так как от меня требовалось одно — смотреть на нее.

Как бы плохо, непрофессионально и невыразительно я ни бормотал в тот день свою роль, главное было другое — рухнула проклятая стена страха и родилась какая-то надежда, а вместе с тем и желание пробовать делать то, что лежит в ряду чужого амплуа.

Снимающий художник

Несколько лет тому назад, когда Урусевского уже не было в живых, на Гоголевском бульваре разместилась небольшая выставка его живописных работ. Глазам посетителей предстало немногочисленное собрание писанных в разное время картин, среди которых были пейзажи, обнаженная натура, натюрморты, портреты — все, что можно найти в мастерской любого профессионального художника. Представленные там полотна и по технике и по живописному решению, казалось, решительно ничем не напоминали о профессии, о знаменитых операторских достижениях своего автора.

Скорее, даже напротив, эта выставка подчеркивала различие рисованного и кинематографического мира Урусевского. Как будто, глядя на те же объекты через кинокамеру, он видел их другими глазами... Это тем более примечательно, что и сегодня многие операторы гордятся картинностью своих композиций, полагая, что в сходстве кадра с живописным полотном обнаруживается известная образованность, художественный вкус и тонкое чувство стиля.

Урусевский действительно с успехом мог бы воспользоваться своим кинематографическим опытом. Мы же не удивляемся, когда в рисунке, в акварели угадывается почерк профессии архитектора или скульптора. Это вполне объяснимые, естественные связи.

Но когда вглядываешься в картины на выставке кажется, что всякий раз, прикасаясь кистью к холсту, Урусевский каким-то образом полностью вырывался из плена кино, свободно и до конца отдаваясь живописной стихии. На плоскости полотна он прежде всего искал те средства выразительности, которые свойственны и доступны именно этому роду искусства. Потому и видение и использование, скажем, перспективы в его картинах ничем не напоминают линейного, подсказанного оптикой или реальной архитектурой построения

кадра, цветовые решения свободны от тех ограничений и комбинаций, которые неизбежно диктует сама технология производства пленки.

Ни в одной его работе не было и следа холодных ремесленных поделок или повторения эффектных приемов. Выставка подкупала прежде всего непосредственностью, человеческой и творческой ясностью взгляда. И хотя достижения Урусевского-художника в живописи несоизмеримо скромнее того, что он, как оператор, открыл и утвердил в кинематографе, я думаю, именно живопись, именно это первое призвание определило все его последующие творческие устремления в кино.

Прежде всего он стал художником. Вхутеин; занятия и знакомство с прекрасными художниками; на всю жизнь оставшееся восхищение Фаворским; огромные познания в современной и классической истории изобразительных искусств; наконец, несомненный талант и любовь к работе у мольберта — все это неотделимо от жизни оператора Сергея Павловича Урусевского.

Этюдник, краски, холст, кисти, подрамники постоянно присутствовали, как мебель, в тесной квартирке Урусевских. Картины, которые никаким образом не могли уместиться на стенах, стояли прислоненными одна к другой в коридоре, во всех свободных углах. То и дело комната превращалась в мастерскую, и тогда неделями где-то в сторонке на стуле, к которому, естественно, ни в коем случае нельзя было прикасаться, красовался очередной натюрморт, рядом в банке торчали кисти, пахло скипидаром и красками. А когда хозяин соглашался кое-что показать, картины одна за другой выставлялись на полу у противоположной от окна стены.

Во время таких домашних вернисажей, несмотря на удивительную простоту, скромность и шуточные пояснения автора, вам не трудно было бы заметить, сколь трезво строг к своей работе Урусевский. В каждом холсте он решал поставленные перед самим собой художественные задачи и потому постоянно как бы учился, а вернее сказать, практически постигал секреты изображения.

И вот тут, в самом отношении к искусству, в том, как он понимал его природу и специфику, на мой взгляд, скрывается та особая выразительность, которая отличает и операторские работы Урусевского. Как всякий истинно одаренный художник, он прежде всего, конечно, умел по-своему воспринимать, видеть изображаемый им мир, но в то же время, как мастер своего дела, он великолепно чувствовал материал и те средства, которыми мог выразить свое ощущение. Для него движущийся на экране человек и прикованная к плоскости холста фигура имели разительные отличия, а потому требовали совершенно несхожих способов воплощения. Таким образом, художнические познания и навыки постоянно обостряли в нем чисто операторское видение, пробуждая интерес к поиску особых, сугубо кинематографических решений. Многие из них не удались или, как он считал, не доведены до конца, не сложились в единый фильм, но и сами поиски и результаты экспериментов были столь примечательны и определены, что составили, выражаясь языком критики, «особый операторский мир Урусевского».

Велением судьбы мне довелось побывать в этом мире, и с той поры я остаюсь его поклонником, а кино представляется мне молодым и увлекательным делом.

Мне кажется, в картине «Летят журавли» огромную роль сыграло то счастливое совпадение, что Михаил Константинович Калатозов сам начинал как оператор и потому прекрасно понимал цену операторских исканий и чисто кинематографических решений. Они с Урусевским работали настолько дружно и увлеченно, что порой долгие часы, а иногда и дни неудач не вызывали между ними конфликтов или взаимных упреков, а исполнители и съемочная группа, ощущая эту единую волю и понимая, что так просто снимать, абы снимать, для этих людей бессмысленно и ни один из них на это не пойдет, с поразительным терпением относились ко всем мучениям и неудобствам этой необычной работы.

Помню случай, когда нужно было снять кадр на мосту около Центрального парка

культуры и отдыха имени М. Горького. Он должен был сниматься в строгом режиме рассвета, поэтому нам с Татьяной Самойловой надо было гримироваться в два часа ночи, а к трем — к половине четвертого быть уже на месте. Восход солнца означал конец съемки кадра.

Соответственно такому расписанию выезжали на место и осветители с аппаратурой, и звуковики, и операторская машина, и режиссерская группа. Если учесть еще, что все участники съемки были дома, в Москве, а не в экспедиции и днем каждому все равно приходилось делать свои обычные дела, то нетрудно представить себе, как изматывали людей эти предрассветные часы подготовок, репетиций, да потом и просто ожидания тех считанных минут, когда небо будет наконец освещено так, как того требует режиссерско-операторский замысел.

Ночь за ночью мы съезжались на мосту и, как лунатики, мутными от бессонницы глазами смотрели на небо. Все было готово, вновь и вновь расставлено по своим местам, срепетировано от первого до последнего шага, но горизонт именно к тому времени, когда можно было бы снимать, или становился совершенно безоблачным и ровным, как простыня, или, наоборот, затягивался мрачными грозowymi тучами. Измученные люди молча собирали свои пожитки, грузили оборудование, рассаживались по машинам и разъезжались, поглядывая в ту сторону, где нахохлившись все еще стояли Калатозов и Урусевский.

Уже были истрачены все полагающиеся для съемки эпизода деньги, затянуты сроки, перепутаны графики дальнейшей работы, а Сергей Павлович ни разу не включил аппарат. Кадр к ночной прогулке влюбленных — так он значился в рапортчиках — оставался неосуществленной схемой.

Словами невозможно передать чисто настроенческий кадр, но и схема его была достаточно выразительна. Вероника и Борис, счастливые, беспечные, бродят по предрассветной Москве. Сейчас мы видим их идущими на аппарат по Крымскому мосту. Темный фон домов и мокрая мостовая делают их фигуры совсем светлыми. Проходя мимо камеры, Вероника вскакивает на лежащую вдоль тротуара цепь, которая постепенно поднимается к верхушке подвесной опоры моста. Молодые люди по-прежнему идут рядом, взявшись за руки, но теперь по мере того, как гигантские звенья цепи уходят вверх. Вероника словно взлетает над землей. К этому моменту за парашютом уже видны сверкающая полоса реки и пронизанный светом горизонт. Камера продолжает следить за девушкой, которая постепенно уходит по слегка изогнутой нитке цепи в утреннее небо. Свисток милиционера резко обрывает настроение эпизода. Вероника спрыгивает вниз, и они убегают.

Казалось бы, этот кадр достаточно выразителен и может существовать сам по себе. Но ряд уже отснятых сцен и то место, где он должен был стоять, диктовали совершенно определенные условия, а главное, настроение, лирическое звучание, которое здесь могло быть выражено только через состояние предрассветного неба, потому что к концу панорамы оно занимало всю площадь экрана. Но небеса упрямо отказывались помочь Урусевскому завершить панораму точным изображением. Снимать же приблизительно ни он, ни Калатозов не хотели. Этот кадр так и не был снят. От него остался только текст: «Милиционера боюсь», — говорит Вероника позже, во время последующего свидания.

Я рассказываю все это столь подробно только потому, что именно в кино с его производственными, плановыми, техническими, хозяйственными рамками всегда найдется тысяча оправданий и причин пойти на компромисс и сделать что-то, отступив от своего замысла, а в конечном счете от художественной правды. В результате, конечно, получается какой-то кадр, даже осмысленный, информативно последовательный, но неодоухотворенный, необязательный...

Вот таких случайных, дополнительных, проходных, снятых вообще или наскоро кадров для Урусевского не существовало. Во всяком случае, я ни разу не видел, чтобы он их снимал.

Чаще случалось наоборот. Всем на площадке совершенно ясно, как строится следующий план. Ничего нового в нем нет, просто проход по коридору. Люди спокойно и

уверенно готовятся к съемке, актеры отдыхают, и только Палыч (так мы его звали на площадке), поминутно теребя волосы, мечется от прибора к прибору, точно его только что привели в павильон и заставляют снимать новую чужую декорацию.

Он всё просит отсрочек, отпускает исполнителей покурить и, кажется, просто не помещается с камерой в узком пространстве коридора, хотя вчера на этом самом месте он снял несколько прекрасных планов. Всем совершенно ясно, что именно в операторе причина задержки, и от того Урусевский еще больше замыкается и кажется совсем беспомощным. Медленно, как-то особен-но томительно идет время, и вот, когда уже всем передалось его волнение и необъяснимая мертвая пауза кажется бесконечной, откуда-то из угла, из-под вешалки вдруг звучит негромкий, взволнованно радостный голос Урусевского: «Ну давайте вот так попробуем разочек сделать... Так вроде ничего...»

С этой секунды всё оживает и идет с головокружительной быстротой. Его замечания осветителям, помощникам, актерам становятся кратки, точны и касаются только каких-то мелочей, доделок... Но он все равно всех торопит, подгоняет, попевая сам замечать всё, что делается вокруг. В такие минуты, невольно приходило ощущение, что перед тобой то ли скульптор, то ли художник, то ли поэт, отыскивавший нужный, желанный ход работы и теперь стремящийся скорее, пока не забыл, воплотить его в цвет, в форму, в слова. Так, благодаря беспрестанному творческому горению самые незначительные кадры приобретали значение, свое единственное место и смысл в ряду эпизода, поражающего свежестью и точностью решения.

Все, кто окружали Палыча, особенно прямые его помощники, прекрасно понимали и знали цену такой работы, знали, что скрывается за этими дотошными повторами и уточнениями, когда он в поту, в пыли корчился у камеры или в сотый раз поправлял приборы. Потому люди не столько подчинялись ему по службе, сколько помогали увлеченно, честно, с полной отдачей сил. Из этого порядка работы на площадке как-то сама собой возникала и особая атмосфера, царив-шая тогда в группе. С момента прихода в костюмерную любой и только что приглашенный актер чувствовал, что попал в круг заговорщиков, объединенных беззаветной любовью к своему фильму. Просмотр очередного материала они всегда ждали с волнением и, несмотря на безум-ную усталость или поздний час, ждали все одинаково, без разделения на чины и должности...

Атмосфера эта была ощутима во всем — и в беззаветной преданности тех, кто помогал Калатозову, и в том, как записывался каждый живой звук или реплика из массовки, и в молчали-вой сосредоточенности находящихся у камеры людей, и в изнурительной работе осветителей, таскавших на себе по весенним, заледеневшим топям тяжеленные приборы... При этом следует помнить, что снимался очень обыкновенный, ничем заранее не выделявшийся из среднего ряда фильм, просто экранизация уже тогда с успехом шедшей в прекрасном исполнении пьесы Виктора Розова «Вечно живые». Камерная, частная, как писали критики, далеко не типичная история тыловой семьи, где героиня изменяет солдату, что совсем непоучительно или, уж во всяком случае, необязательно для воспевания на нашем экране, картина без баталий только-то эффектных мест действия. Среди приглашенных артистов по-настоящему знакомым публике был только Меркурьев, да и то роль его в односерийном фильме по сравнению с пьесой, конечно, значительно сократилась...

Так что никаких особенных поводов стараться, рассчитывая на похвалы или бессмертие будущей картины, ни у кого не было. Скорее, напротив — риск, как при любом эксперименте, при любом движении по непроторенной тропе, и связанные с этим сомнения да разочарования. Прекрасное тому подтверждение — грома более или менее ругательных рецензий, появившихся сразу после выхода фильма. Только спустя полгода, когда картина как бы вторично появилась на экране, в печати послышались уверенно одобрительные голоса. Я далек от того, чтобы теперь упрекать тех, кто сразу не принял картину, и вспоминаю старые рецензии только как документа-льное свидетельство совершенно не романтической, ничем не исключительной обстановки, окружавшей эту работу все долгое время ее съемок и движения к публике. Об этом обязательно следует напомнить. Иначе

рассказ о создателях фильма будет неполным и фальшивым, как трофеи стрелков, вернувшихся с охоты в заповеднике.

Приходя на любую киностудию, прежде всего сталкиваешься с людьми, которые прямо-таки пропитаны знанием кино, его специфики, его «законов» и «тайн». Любой уважающий себя сотрудник, едва получив постоянный пропуск, уже точно знает, что для экрана годится и что нет, но наперед скажет вам, почему то получится, а это никогда. Прислушавшись к обрывкам коридорных разговоров, сразу чувствуешь себя в мире, где все давно определено, установлено, испытано, и вопрос только в том, как этим похитрее воспользоваться.

Урусевский был совершенным антиподом этого большинства «настоящих» кинематографистов. Даже по манере говорить и держаться он скорее напоминал несколько смущенного новичка, чем корифей или уж тем более законодателя кино моды. Мягко, часто даже с какой-то виноватой улыбкой он, запинаясь, неохотно говорил о своих намерениях или об актерской игре, как бы совсем между прочим высказывая при этом свои замечания или несогласие. Самое страшное, что я слышал от Сергея Павловича в адрес исполнителей, были слова: «Да как-то, мне кажется, вроде сейчас не очень получилось». И это после безобразно сыгранного дубля! Где не то что «не очень получилось», а все оказалось невпопад — убить бы мало!

В этом человеке, совершенно лишенном броского «киностиля», постоянно присутствовала сила притяжения. Помимо скромности и обаяния к Урусевскому влекло его профессиональное всемогущество. Он вроде и не знал, что и как надо делать, чтобы сразу и наверняка вышло, но при этом для него не существовало тех границ, которые знаток-ремесленник прежде всего выставляет навстречу живому замыслу. Как и полагается в настоящем искусстве, он всякий раз начинал как бы с самого начала и, действуя не в угоду мелочным удобствам и вчерашним законам, а соответственно самому дерзкому решению, постоянно оказывался гораздо свободнее в своих поисках.

Именно это придавало всякой его работе и работе с ним истинно творческий, а потому крайне живой характер. Не было ничего проходного, ничего заведомо не важного, не выразительного. И вроде бы сами собой происходили на площадке технические и художественные открытия, рождались новые идеи. А это всегда и всем интересно — даже маленькое открытие в искусстве порой значительней, чем целое ремесленное произведение, потому что творчество и его движение могут совершаться только в силу открытия нового. А все остальное, как бы оно ни было организовано, как бы оно ни было совершенно сработано, в конце концов — повторение, некое подобие скучного серийного производства.

Урусевский умел самое привычное, самое будничное увидеть новыми глазами и погрузить в какую-то особо выразительную, почти физически ощутимую среду. Он не подкрашивал, не перестраивал натуру, но, увидев в ней что-то для себя существенное, наиболее выразительное, умел снимать окружающий мир, как видел его своим художническим взглядом.

Известное всем еще по хрестоматии превращение толстовского дуба, выражающее ту самую личную связь, которая существует в какой-то степени между всяким человеком и природой, есть в то же время и прекрасный пример того, как, следуя за движением души, наше воображение переиначивает мир, отыскивая в нем созвучные себе образы и настроения. А ведь это и есть суть всякого творческого воображения. И, словно выполняя школьный урок по теме Толстого, Урусевский снимает фильм «Неотправленное письмо», где почти единственной декорацией для самых разнообразных событий является лес.

Сколько же образов, притом не случайных, а глубоко сопряженных с развитием действия и душами героев, нашел оператор в этом единственном заданном ему фоне! Стволы, пронизанные косыми лучами солнца, мокрая, таинственная паутина туманов меж скользких ветвей, трагический зал сгоревшего леса, где, словно черные колонны разрушенного храма, возвышаются мертвые деревья, причудливые блики костра,

перебегающие, как огненные белки, по шершавой поверхности коры... И все это — живое, трепещущее, — словно случайно, по мере движения героев попавшее в кадр из реального мира, завораживает, как музыка, настраивая зрителя в лад происходящему на экране.

Жаль, что наши критики по большей части рассказывают содержание картин и только в двух-трех словах говорят о фактуре фильма. Одно «Неотправленное письмо» могло бы служить примером огромных достижений нашей операторской школы в образном решении психологического фильма.

Но если деревья и сами по себе бесконечно изменчивая, а при внимательном рассмотрении удивительно контрастная и многоликая натура, то, скажем, бедная комнатка в довоенной московской квартире — место совсем не завидное для съемки. Однако именно в такой декорации Урусевский сумел создать столь насыщенную трепетом света, теплом, жизнелюбимой атмосферой, что снятый эпизод навсегда вошел в золотой фонд операторского искусства.

Настроение, подсказанное оператором эпизоду в комнате Вероники, точно выражало характер лирической, несколько наивно-дурашливой сцены влюбленных.

Перед самой отправкой на фронт Борис зашел к Веронике, чтобы как-то подготовить ее к предстоящей разлуке. Но ему никак не удается подвести разговор к этому важному событию, так как она все обращает в шутку и совершенно не собирается расставаться со своим возлюбленным. Сцена эта небольшая, но очень важная, потому что она является тем единственным кусочком, из которого зрители должны понять, как эти двое молодых людей относятся друг к другу, как идет их жизнь, какие они были за день до того, как расстались навсегда.

Посмотрите любой кадр из этого эпизода — у вас непременно возникнет ощущение какой-то праздничности, радости, романтичности... Плоскость экрана раздроблена полосами и пятнами резкого света, оттеняющими прозрачность и мягкость царящего вокруг полумрака. Точно на картинах импрессионистов, где прохладная тень зелени подчеркнута пронизывающими ее яркими солнечными мазками. Интересно, что поставленный Урусевским свет как бы заявлен самим автором: когда входит Борис, Вероника, судя по тексту, прилаживает к окнам затемнение. Но плотные бумажные шторы, кроме того, что они сразу напоминают о военном времени, дали возможность Урусевскому превратить обычную комнату в романтический уголок сказочного замка. Обрывки прорывающегося в щели света разрушили скучные плоскости стен, наполнив комнату теплом и солнцем, а широкоугольный объектив расширил пространство и подчеркнул движение. Перемещающиеся в этом пространстве фигуры или лица пересекают светящиеся лучи, создавая ощущение глубины, как это бывает, когда смотришь кадры, снятые под водой. Притом надо сказать, что, желая объединить все куски единым настроением, Урусевский не стеснялся резать светом и лицо своей героини, хотя любой фотограф знает, сколь это бывает невыгодно для женского портрета.

В то время ничего, кроме обычных приборов, у операторов не было. Вся эта световая фантазмагория создавалась тут же, на площадке, руками Сергея Палыча, его помощников и осветителей, которые с невероятной точностью пробивали в любых подходящих железках всевозможные дырочки и прорезы, необходимые для пятна на фоне или на актерах. В дело шли сетки, фильтры, консервные банки, куски фанеры, щепки. Все это крепилось к приборам, к декорации, к штативам, к аппарату, а особо ответственные тени делали пальцами рук.

Так строился и отработывался каждый кадр — будь то панорама, проход или портрет. Даже короткий статический план, зафиксировавший фотографию бабушки и дедушки, невозможно переставить в другое место, так как и он «отмечен» бликом и может висеть только в этой комнате.

Я не стану утверждать, что прорезанные банки — это великое открытие в искусстве, но могу с уверенностью сказать, что тональности звучания сцены «У Вероники» определены исключительным по точности и эмоциональной выразительности операторским решением.

Меня, наверное, упрекнул в том, что, рассказывая о работе Урусевского, я все приписываю его дарованию, принижая тем самым и роль автора, и вклад актеров, и значение музыки, а главное, то, что было сделано в «Журавлях» режиссером Михаилом Константиновичем Калатозовым.

Но даже если очень захотеть и со всей силой тянуть в разные стороны, то все-таки не удастся разорвать этот общий труд на отдельные части, так как он отличается именно тем, что, подобно кирпичам в старинной кладке, здесь тысячи усилий и находок слились в единый монолит.

В то время Калатозов настолько дружно и счастливо работал с Урусевским, что теперь рассуждать о том, кто прежде выдумал пробег актера, а кто проезд камеры, просто бессмысленно. Решение и развитие эпизодов, мизансцены, ритм диалога, даже шумовой или музыкальный ряд определялись характером будущего изображения, и все, начиная от конструкции декорации и кончая записью шагов по лестнице, подчинялось общему, чисто кинематографическому взгляду, складывающемуся на каждой съемке из множества разных деталей.

Вспомните известный эпизод ухода добровольцев на фронт, который множество раз показывался и показывается по сей день по разным поводам. Разве мы не видели массовых сцен, где людей в десятки раз больше, разве впервые толпа и строй сняты с верхней точки? Теперь суперкраны, трансфокаторы и вертолеты сделали этот ход вполне обычным. Да и насколько сложнее можно организовать в кадре движение людских масс! Иначе говоря, в элементах этого эпизода нет ни грандиозности постановки, ни решающего операторского трюка, ни наглядного трагического события. Просто девушка опоздала попрощаться с парнем. В пьесе, естественно, этот кусок вообще отсутствовал, а потому микротексты Виктор Розов писал прямо на площадке, по ходу движения камеры, иногда отталкиваясь просто от внешнего вида попавшего в кадр артиста. Такого рода участие знаменитого автора в съемке может показаться легкомысленной импровизацией, шалостью, но как раз тут и скрывается то, что придает сцене проводов особую выразительность и отличает ее от множества других единством чисто экранного решения.

Построенная кинематографически скупой — скорее документально, чем эффектно, — опираясь на довольно простые, как бы случайные, отрывисто произносимые реплики, эта сцена ставилась и снималась очень сложными, далеко не хроникальными кусками. В отличие от строгой точности натуры, даже, скорее, вразрез с ней, здесь все подчинено пристрастно взволнованному взгляду камеры, вырывавшей из всей этой подлинной среды только то, что касалось драмы двух людей. Потому каждое, сложнейшее по тем временам перемещение аппарата было обязательно мотивировано и органически связано с поведением этих персонажей. Скажем, первая верхняя точка, при которой зрители видят весь школьный двор и толпу новобранцев, возникает и образуется по мере того, как Борис лезет на решетку, пытаясь отыскать в толпе Веронику. Сложнейшие панорамы в толпе, где каждой группе или отдельной фигуре отведены считанные секунды, в которые экран наполняется то песней, то плачем, то нежностью любви, то немой горем разлуки, — вся эта хроника человеческих судеб войны тоже заключена в очередное движение героев, стремящихся найти друг друга. Свою серьезную смысловую роль играют и прутья железной ограды школьного двора. Они, появляясь то на том, то на другом плане в момент отправки воинов, становятся вдруг непреодолимой стеной между Вероникой и уходящим Борисом. Но как же не случайно эта ограда вводилась во все предыдущие, «проходные» кадры!

Потом в теоретических трудах нам ясно показывают, как вот таким образом — из кусочков и ракурсов — выстраивается наиважнейшее, а именно художественная позиция автора, режиссера, оператора. Только истинное совпадение взглядов, глубокое творческое доверие и взаимоуважение могут породить в кино столь определенный взгляд соавторов и столь увлекательные одухотворенные задачи для повседневной работы.

Мучительно, в постоянной борьбе с привычными «пустяками» добываются крупинки

того, что потом складывается в эпизод, в картину, наконец, в единое авторское дыхание. Тут мало одного желания, даже таланта — нужно еще обладать знаниями, опытом, упорством, терпением, — всем, что положено от века любому мастеровому. И этими качествами Урусевский обладал в полной мере, иначе не снять бы вертящейся лестницы, ни панорамы над крышами Гаваны, ни тайги, ни летящих над степью лошадей.

Менее всего в самые решающие минуты Палыч был похож на шеф-оператора. Облаченный в промокший ватник, в огромные, не по размеру солдатские сапоги, его вместе с камерой таскали по липкой грязи на листе кровельного железа — так снималась панорама прохода разведчиков у затонувшей пушки.

Его крутили на месте, резко опускали навзничь на землю, а потом скорчившегося на маленькой самодельной тележке катали вокруг стволов промокших берез. Тут он был и оператором и штативом одновременно, поэтому для устойчивости и амортизации толчков помощники и осветители подпихивали под него все, что было под руками: операторский брезент, куртки, ушанки, шарфы и рабочие рукавицы. Так же, только в духоте павильона, добывались кадры интерьеров.

Замкнутая декорация, изображающая лестничную клетку, — по существу, квадратный колодец трехэтажной высоты, набитый скрытыми повсюду приборами. Снимается круговая панорама, по спирали вверх. Актер должен бежать как можно быстрее, перескакивая через ступени. Вдоль железного столба, укрепленного посередине, тросом тянут вертящуюся люльку с оператором. И тут тоже вместо штатива — вцепившиеся в аппарат руки и словно привинченная к визиру взъерошенная голова Урусевского. Бежать было тяжело, жар зажженных приборов мгновенно наполнял деревянную трубу, пот заливал глаза... Но актеров Урусевский берег, как хороший наездник своих лошадей. Нас то и дело отпускали проветриться, а он оставался, чтобы снова и снова репетировать, отрабатывать свет, скорость подъема, остановки, перевода фокуса. Даже впервые попавшие на съемку к Урусевскому актеры как-то стыдились жаловаться на усталость и, глядя на этого безжалостного к себе работающего человека, всегда охотно и честно повторяли свои куски.

Но в конце концов можно и не знать этого. Потому что все, о чем тут идет речь, сводится лишь к технике исполнения, к тому, что диктует уже решенный внутренним взором эпизод. Сколь бы ни важна, ни изнурительна была эта видимая часть операторской работы, открытия Урусевского, его место в истории кинематографа определяются не самим исполнением, а тем, насколько расширил он возможности камеры, насколько возвысил роль оператора, как соавтора, в создании экранного произведения.

Урусевский был избран судьбой для того, чтобы своим творчеством отразить в кино ту тенденцию искусства, которая заставляет все более глубоко погружаться в реальный мир, открывая в будничных событиях и явлениях жизни, в обычных людях то, что скрыто от случайного взгляда, что выражает самые сложные человеческие устремления и чувства.

В отличие от классических кадров Эйзенштейна с точно закомпонованными деталями и заведомо контрастным монтажом открыто кинематографических ракурсов, Урусевский (и те, кто шел его путем) предложил подвижный, стремительный взгляд камеры, успевающий схватить малейшее внутреннее движение, мимолетное настроение или душевное состояние. Вместо жестких теней и игры на плоскостях он принес на экран пронизанный лучами воздух и непринужденное, нерельсовое движение, внутри которого возникают неожиданные фрагментарные композиции, укрупняются, обретая особый смысл, детали. Но теперь речь идет не о внешней, формальной стороне творческих открытий.

Суть всех исканий и достижений Урусевского связана прежде всего с его постоянным стремлением выразить чисто кинематографическими средствами внутренний мир, сокровенные порывы человеческой души. Именно это, а не желание блеснуть техникой толкало его на ежедневные испытания всяческих средств и приемов для съемки. В наиболее сложные, драматически напряженные моменты фильма точка зрения камеры Урусевского без всяких видимых усилий незаметно все ближе и ближе перемещается к взгляду самого

героя, к его внутреннему ощущению.

В упомянутом выше эпизоде ухода новобранцев, где поначалу все снимается вроде бы совершенно беспристрастно, тема несостоявшейся встречи возникает с первой же секунды. Она так быстро захватывает внимание зрителя, что уже к моменту появления Вероники звучит открыто драматически. Движения камеры делаются все порывистее, все напряженнее, будто она пытается помочь героям найти друг друга, и объектив ловит их взгляды, которые, кажется, вот-вот должны столкнуться. Тут и времени не остается подумать, с ее или с его точки зрения показан мелькнувший на экране план, — настолько вы уже втянуты внутрь эпизода, в самую суть события. Кажется, ты и сам ощущаешь эту боль разлуки, эту нелепую жестокость судьбы, так и не позволившую героям проститься. Так достоверный рассказ о случившемся приобретает сугубо эмоциональную окраску, и опоздание девушки оборачивается ее горем, которому зрители глубоко и искренне сочувствуют.

В дальнейшем, по ходу картины, оператор с еще большей определенностью как бы становится на место своей героини. В самые трудные минуты ее жизни камера полностью подчинена тому, что происходит в душе Вероники.

В фильме есть маленькая бессловесная сценка, где доведенная до отчаяния, она бежит по вечернему городу, и зрители понимают, что она близка к самоубийству. Эпизод состоит из кадров, где мы видим то лицо Вероники, то несущиеся по темному небу ветки, то ноги бегущей женщины, то ступени лестницы железнодорожного перехода. Все это чередуется с короткими планами и совершенно бессмысленно в пересказе, потому что выразительность куска заключена в единстве движения и в том ритмическом разнообразии, которое возникает благодаря различной частоте проносящихся по экрану деталей. Это не набор кадров, снятых «с точки зрения героини» (бегущая женщина вряд ли может видеть свои ноги со стороны), а именно порыв, схваченный в динамике смазанных, почти случайных изображений. Темпераментный монолог или крик — вот то, что зримо передано с экрана.

Наконец в сцене смерти Бориса Урусевский уже открыто, откровенно вторгается во внутренний мир героя. На среднем плане актер в нормальной бытовой интонации произносит очередную реплику. Но вот звучит выстрел. Резко запрокинулась голова солдата, вздрогнули и поплыли в небе верхушки берез... Камера оставляет актера за кадром и даже не вместе с ним, а, точнее говоря, вместо него играет последние секунды жизни этого солдата.

Повторяя движение сползающего вокруг ствола человека, аппарат беспомощно смотрит вверх. Березы постепенно начинают кружиться, и тут потухающее сознание в последний раз ухватывается за самое дорогое, что было и остается в земной жизни: лица близких, любимых людей, праздник, улыбки, подвенечная фата, наивные старинные наряды свадьбы — все это всплывает отчетливо, ясно, но как-то слишком торопливо, наползая одно на другое, и тут же ускользает. Единое видение складывается из уже знакомых по картине образов, предметов. Переход из реальности в область чистого воображения, или, говоря современно, подсознания, начинающийся с движения берез, столь естествен, что зрителю нет нужды насиловать себя догадками... Пока Борис тащил к островку раненого напарника, зрители уже привыкли и к блеску разлившейся в лесу весенней воды, и к веткам берез, и к голым прутьям кустарника, беспрестанно движущимся по первому плану, и к разорванному не то дымом, не то облаками тревожному небу... Этот мир к моменту выстрела хорошо вЕдом, освоен вами, поэтому теперь его преобразования не кажутся ни нарочитыми, ни случайными.

Пластический кусок, составленный из обрывков, но сплавленных воедино, рассчитанный математически, но построенный чисто эмоционально, короткий, но снимавшийся, если учесть все смены планов, более полугода, этот кусок заканчивается удивительным по простоте и выразительности кадром смерти героя: тревожное небо с мутным пятном солнца вдруг как-то резко, стремительно уходит в глубину и застывает в мертвом оцепенении.

Если по одному этому изобразительному решению судить об Урусевском, то уже можно понять, что перед вами — первоклассный мастер, своеобразный художник,

первооткрыватель, способный силой таланта проникнуть в жизнь человеческого духа и выразить средствами своего искусства то, что скрывается в самой глубине сознания. Творческое, чрезвычайно зоркое восприятие мира и живое воображение позволяли Урусевскому в самых обычных вещах, в незнакомых лицах, в смене движения, в городском ли пейзаже, в лицах людей видеть не только натуру или объект съемки, но и образы, обладающие художественным смыслом. Это был, по счастью для кино, не только умеющий рисовать оператор, но и снимающий художник, который принес на экран свой взгляд, своё мироощущение, свои мысли, свой темперамент — всё, что могут дать людям истинный талант и вдохновение.

ЯЗЫК ПРОСТРАНСТВА

Три встречи

Радио пришло в мою жизнь как нечто необходимое, неотъемлемое от повседневного существования вместе с войной и эвакуацией. Тогда радио — это хриплые дребезжащие бумажные тарелки. Черные, нередко залатанные подклеенными кусками газеты, они были частью убранства всех комнат — казенных и жилых, огромных и маленьких.

Радио говорило всегда, когда оно хотело, — его не выключали и не включали. Оно звучало вперемешку с криками детей, руганью в очередях, стонами раненых и фокстротами на танцах.

Иногда, слушая черные тарелки, люди бледнели, начинали плакать или обниматься. Но для нас радио было еще и голосом, долетевшим из дома, с нашего московского двора. До войны, на Ордынке, где мы жили, в тихие летние вечера бывало слышно, как бьют куранты Спасской башни.

Позже, взрослым, я прочитал строки Мандельштама:

«Наушники, наушнички мои,
Попомню я воронежские ночи
НедОпитого голоса аи.
И в полночь с Красной площади гудочки.
Ну как метро? Молчи, в себе таи.
Не спрашивай, как набухают почки.
А вы, часов кремлевские бои —
Язык пространства, сжатого до точки».

Прочитал и точно провалился на двадцать лет назад, туда, в самый холод, в самую даль эвакуации с коптилками-моргасиками, запахами керосина, телячьих вагонов и чужого жилья.

Мама укладывала нас, троих братьев, спать, по потолку и стенам бесшумно качалась ее огромная тень, и каждую ночь последнее, что я слышал, засыпая, было радио. Я старался дож-даться боя часов, и, если это удавалось, вместе с первым ударом всё существо мое охватывала жаркая, жгучая до слез тоска и вместе с тем надежда, что вернемся, — на мгновение пространст-во и вправду будто исчезало.

Радио было одно, никаких других станций, программ, унижительных для него переключений и вариантов не было.

Я вспоминаю об этой далекой поре потому, что именно тогда само собой утвердилось в нашем поколении особое отношение к радио, как к пророку, всесильному властителю, определя-ющему и вещающему нашу судьбу. Это ощущение было очень далеко от художественности, от искусства, от игры.

Из черных бумажных тарелок пели песни, играли марши, рассказывали о подвигах, читали сказки, но, как это все делалось, было не важно, просто это окружало утренние и

вечерние, очередные или экстренные известия, а вместе составляло радио, где главным оставались названия, имена, цифры, факты. Может, потому я и теперь верю в важность, нужность информации, стремлюсь к точности во всякой мелочи, к емкости в любом произнесенном у микрофона слове.

Потом, готовясь к жизни в театре, будучи студентом и актером МХАТа, я невольно стал слушать голоса актеров, спектакли и всяческие радиокomпозиции, пользуясь своим первым в жизни приемником СВД-9 как местом свидания с любимыми или недоступными исполнителями. Но и в эту пору передачи воспринимались, скорее, как документальное выступление кого-то или запись чего-то, существующего независимо от радио, от микрофона и усилий тех, кто остается за стеклом студии. Так, серый посетитель выставки более восторгается лимоном, изображенным в натюрморте, нежели мастерством живописца, положившего краски, из которых возник лимон. Короче говоря, полное незнание того, как, какими средствами и при каких обстоятельствах создается радиообраз, лишало меня возможности заметить и оценить многое из того, что теперь восхищает.

В те годы мне самому пришлось записать как-то на радио стихи... Размашисто, невпопад микрофонной деликатности, я по-эстраднему отбарабанил строки, стараясь читать по своим понятиям хорошо, а потом был искренне удивлен, как бездарно и однообразно звучало это сочи — нение в моем «высокохудожественном» исполнении...

Наверное, я так навсегда и остался бы просто потребителем или уж в лучшем случае заезжим гастролером радио, если бы не случилось мне встретиться с ним еще раз и не на празднике, а в самые тревожные и строгие дни моей жизни. Всё, как нарочно, опять сложилось так, чтобы встреча наша произошла не торжественно, не романтично и уж совсем не так, как сходились в ту пору молодые люди с чудесами радиотехники. В те дни повсюду уже грохотали магнитофоны и радиолы, уже длинноволосые подруги, рассевшись по низким диванам у низких столиков, со знанием дела вкушали прелесть звучания разнесенных по углам полутемных комнат динамиков, а молодые люди добывали пластинки или записи, и переписывание было и искусством, и средством знакомства, и признаком благополучия. Еще не зная, как это назвать, еще не обязательно в джинсах, но уже тогда мои сверстники, поддавая громкость как пар в бане, с помощью радиоаппаратуры учились тому, что теперь называется «ловить кайф».

Моя техника в то время состояла из одного черного пластмассового наушника, который лежал рядом на подушке, дыркой вниз — тише, дыркой к потолку — громче. Жиденький проводок тянулся от наушника к зеленоватой стене, где, обросшая многими слоями окаменевшей масляной краски, двуглазым бугорком возвышалась розетка... Вместо тахты была кровать с железной спинкой. Вместо низкого столика — долговязая тумбочка.

Но не случись этой больницы, да еще глазной, где не всегда можно читать или писать, да болезни, требующей столь долгого пребывания, сроду не выдалось бы мне время так по-особому услышать радио и привязаться к нему. Уж совершенно точно при моей любви к проводам и железкам не упустил бы я возможности козырнуть перед соперником колоночкой или записью модной, или громкостью такой, что никакая красавица не устояла бы...

А судьба распорядилась так, что в общей сложности без малого два года был я отделен не только от всей этой техники и низких диванов, но и от театра, и от киностудий, и от общения с живыми актерами.

Именно тогда мой наушник, а потом тихо звучащий транзистор неназойливо и терпеливо повели меня в радиомир, подаривший мне множество светлых минут и добрых раздумий.

Качество воспроизведения, конечно, лишало возможности оценить какие-то тонкости переходов, вторых планов или оркестрового звучания, но, подобно мудрому старому учебнику, эта простота и сухость изложения давали возможность ясно ощущать главное, улавливать особенности самого построения, быть настоящим радиослушателем.

Не стану повторять «открытых» мною тогда истин и элементарных законов, по

которым строятся всевозможные радиопередачи, скажу лишь, что, разговаривая с самыми разными по возрасту и роду занятий людьми, я стал понимать, как и почему они слушают радио. Я имел редкую возможность непосредственно наблюдать реакцию радиоаудитории, точно передо мною был зрительный зал...

Это непосредственное ощущение живого дыхания публики и теперь остается для меня началом всякой работы в радиостудии. Мне кажется, что ясное представление «адреса», конкретного слушателя, к которому обращена передача, помогает актеру определить самое важное — то, о чем и как он станет сегодня говорить у микрофона, отгороженного ширмой.

Конечно, каждый автор, редактор, режиссер или исполнитель еще до начала работы определяет свой круг слушателей, без этого не обойтись вещанию, призванному увлечь все возрасты и вкусы, но я останавливаюсь на этом потому, что всякий раз кроме того общего, вполне ясно выраженного в тексте адреса стремлюсь отыскать возможность поставить или сыграть сцену так, будто ее может слышать только один человек...

Несмотря на некоторую наивность такого стремления, на кажущееся противоречие между огромной разношерстной аудиторией слушателей и обращением к кому-то одному, как в девичьем письме с пометкой «лично», мне много раз приходилось убеждаться, что именно тогда достигается наибольший эффект и глубина сопереживания, когда в передаче удается нащупать и сохранить этот особый тон, настрой, а вернее сказать — личный адрес.

И дело, разумеется, не в том, порознь, в наушники или собравшись у динамиков целым обществом слушают радио, а в том откровении, отсутствии фальши, которые необходимы при доверительном разговоре с глазу на глаз.

Прошло несколько лет, забитых чисто кинематографической работой, прежде чем мне довелось по-настоящему заняться серьезным «радийным» делом.

Но как только я оказался в студии, как только услышал первые куски записи, мой невольно приобретенный багаж слушателя, мои былые ощущения точно воскресили и в чем-то определили то направление работы, которому я верен по сей день.

Конечно, мое представление о том, что хочет слышать человек по радио, прежде чем превратиться в конкретное звучание, в кусок записанной пленки, требовало знаний, навыков, терпения, а главное — настоящей профессиональной помощи тех, чьими руками всякие творческие замыслы воплощаются в передачи. Тут я не могу не назвать имена людей, с которыми встретился, подружился и работаю вот уже много лет. Это опытный режиссер и прекрасный знаток актеров Нина Голубева, редактор Нелли Филиппова, мастер шумового дела Евгений Хорошевец, звукорежиссеры Валентин Евдокимов, Роза Смирнова, Вячеслав Тоболин, музыкальный редактор Ольга Трацевская, которые с поразительным художественным чутьем отыскивают нужный ритм диалога, порой составляя его из отдельных слов.

Я теперь называю их имена и должности не только потому, что вместе с ними пережил минуты творческой радости, но и потому, что чем далее, тем более убеждаюсь в необходимости совместных усилий единомышленников, без которых современная, даже интересно задуманная радиопередача превращается в плоскую формальную запись.

За последние годы в эфир, как и в саму окружающую нас жизнь, проникло множество новых звуков, ритмических сочетаний и построений, наконец, новых литературных приемов, которые требуют соответствующих средств выразительности... Но, главное, изменился сам слушатель, его требования, его восприятие и отношение к радио.

В то же время на радио, как и в любом творческом деле, нет ничего беспомощнее и скучнее, чем повторение.

Замечательные открытия, сделанные в постановках Р. Иоффе, О. Абдулова, в работах Н. Литвинова, потому и остаются в памяти, что они глубоко индивидуальны и по-своему неповторимы или — если угодно доказательство от противного — легко узнаваемы и повторимы в пародии.

Отыскать для передачи свою интонацию, особый ритм, притом не только оригинальный, но и современный, соответствующий материалу и представлениям

слушателя, — значит на каждом этапе работы — будь то запись игровых сцен, монтаж, шумы, музыка или окончательное сведение всего на одну пленку — что-то делать не так, как вчера.

Только таким образом, переходя из рук в руки, обрастая дополнительным звучанием, невидимое творение может сохранять, а еще лучше — обнажать свои собственные, лишь ему присущие черты. Я думаю, что тут-то и заключена наибольшая трудность всякой творческой работы для эфира.

Если в театре, на телевидении, в кино или на эстраде средства выразительности — это всё или почти всё, что может вам прийти в голову, то радио — строго вырезанная полоса реального мира — его звучание. Строгость этого среза может предстать или как бедность, ощущение недостаточности всего видимого и осязаемого, или как определенным образом сосредоточенное восприятие чего-то, нарочно освобожденного от всего отвлекающего.

Кто не знает, что в иную минуту, желая расслышать далекий звук или погрузиться в музыку, невольно закрываешь глаза. И тут звук выражает всё, точно подменяя все иные впечатления.

Казалось бы, фотография или немое кино прямые братья радиозвучанию, ибо там также только один срез. Но на самом деле это далеко не так.

Документально записанная звуковая картинка без слов гораздо беднее по выразительности, по количеству информации, чем любая любительская фотография уже потому, что она всегда «засорена» случайным неузнаваемым «шумом», разгадать который вы не успеваете, в то время как на фотографии вы можете вернуться взглядом к любой, сперва неясной детали...

Я напоминаю об этом потому, что, строго говоря, все эти отличия не что иное, как более или менее заметные препятствия на пути создания какого бы то ни было художественного образа средствами звука.

Порой, чтобы получить мало-мальски правдоподобную звуковую картинку или просто «живой фон», невозможно воспользоваться даже точной хроникальной записью и требуется заранее продуманная расстановка самых пустяковых деталей...

Разумеется, как и во всяком деле, все идет своим чередом, и сегодня, записывая передачи в студиях Дома звукозаписи или на Пятницкой, режиссеры не громоздят перед исполнителями подобных проблем. Но каждый по-своему все равно знает и где-то подсознательно учитывает существование множества видимых и невидимых камней, которые заметно влияют на плавное течение будущей передачи. Кое-что можно миновать автоматически в силу опыта, а кое-что заставляет порой остановиться в недоумении, а то и просто начинать сначала.

Делая в качестве постановщика одну из первых своих передач и стремясь заодно сразу показать, какой я молодец и новатор, я всюду искал возможно новые и оригинальные решения. Мои помощники с поразительным доброжелательством и тактом поддерживали во мне это присущее всякому новичку творческое горение. Но вот при выборе исполнителей я почувствовал некоторое очень мягкое несогласие. Я сговорился с двумя прекрасными актерами, и каждый из них не вызывал ни у кого сомнений, но их совместная работа в передаче встречала холодок и недоверие. И тогда, конечно, мне захотелось блеснуть чутьем и доказать свою правоту.

Началась запись, и надо сказать, играли они свои роли прекрасно. Я сидел у режиссерского пульта и торжествовал, а мои соратники, хотя и соглашались, но как-то подозрительно шушукались и нажимали разные, тогда еще мне неведомые кнопки.

И вот неожиданно перед очередной записью мне предложили послушать в первоначально смонтированном виде то, что было сделано в первые дни. Признаюсь, сперва, когда я услышал сценки, у меня было ощущение, что меня обманули, что взяты не те куски, что совершена какая-то диверсия.

Все тонкости исчезли, характеры перепутались, все точно слилось в один гул. Моя ошибка была совершенно тривиальной — я еще не умел, просто не мог, отделить голоса от

плоти, от внешних данных тех, кому они принадлежали... Глядя сквозь стекло, как играют сцену, репетируя в студии, я видел точно исполненными свои задания, я видел разницу приспособлений и переживаний двух совершенно разных людей. Смешно было даже рассуждать об интонациях и словах, все было органично и ясно.

Но на пленке осталось только звучание — и голоса почти слились. По тембру даже особой хрипотой они стали почти неотличимы. Для радио прекрасно сыгранная сценка погибла, потеряла всю свою остроту, контрастность и оригинальность.

Это памятный, но, разумеется, самый примитивный, технический, что ли, пример той строгости радио, о которой выше шла речь.

На самом деле все значительно сложнее. На сцене или на экране вы кроме голоса пользуетесь как средством выражения не только тем, что Счастливец огромного роста, а Несчастливцев маленького или наоборот, но и мимикой, и различием пластики, и мизансценой, и тем, в какую световую среду погружена сцена и каков характер декорации.

В общем, на радио режиссеру вроде бы и нечем работать. Будто нарочно именно у него, у постановщика, там отбирают почти все, чем бы он мог себя выразить. Да и актер лишен множества подпорок и данных ему от бога талантов вроде улыбок, неотразимых взглядов и всего, что называется сценическими данными.

Но, как всякое ограничение, микрофон побуждает художника, каждого создателя передачи отыскивать свои особые средства изображения и выражать каким-то образом то, что кажется не под силу простому звуку.

Звучание диалога по радио кроме слов, мыслей и чувств, оказывается, должно еще как-то передавать пространство, объем помещения или смену места действия, а иногда и жару, холод или тьму.

Мне возразят, сказав, что на все это есть пояснительные слова, всевозможные авторские ремарки или текстовые дополнения. Да, есть. Но когда это только пояснение, а не художественный компонент, развивающий действие, дикторские слова — скорее свидетельство беспомощности, нежели неотъемлемая часть звукового образа.

Так, плохой мимический актер вынужден, точно глухонемой, прибегать к жестам, заменяющим слова, в то время как настоящей высокой пантомиме ничего подобного не требуется. Она вся кажется сотканной из тех неповторимых мгновений, когда слова бессильны и вовсе не нужны.

Применительно к эфиру это значило бы сделать такую передачу, в которой зрительный ряд казался бы просто лишним, отсутствие видимых действий и перемен естественно восполнялось другими чисто «радийными» чудесами.

От года к году, постепенно овладевая такими «чудесами» и приемами, радио создает, накапливает свой собственный арсенал художественных средств выражения, обогащая и совершенствуя свой неповторимый специфический язык. При этом значительную роль здесь, конечно, играет и новая техника, позволяющая все более усложнять или составлять новые комбинации знакомых звучаний.

Таким образом, кроме обычных своих обязанностей, лежащих в начале любой режиссерской работы, — общий замысел постановки, определение стиля, главных смысловых акцентов и т. д. — именно у микрофона перед постановщиком, актером, звукорежиссером возникает бесконечный ряд совершенно специфических, новых творческих проблем, от решения которых зависит ясность, глубина, эмоциональная заразительность, наконец, художественная ценность всех первоначальных замыслов и построений.

Чем больше я узнаю радио, тем более мне кажется, что здесь, несмотря на множество уже решенных творческих задач, впереди еще необъятное пространство для поисков и всяческих фантастических экспериментов по созданию радиоязыка. Кстати, это касается не только художественных, но и всех прочих форм вещания, так как именно теперь настало время, когда творчески глубоко осмысленная хроника способна увлекать и потрясать не меньше, чем самое новаторское сочинение.

К счастью, создание этого языка, процесс его пополнения — есть не что иное, как ежедневная простая необходимость, возникающая независимо от теоретических рассуждений во всякой мало-мальски творческой работе, и потому каждый причастен к этому в меру своих способностей и умения.

Иногда новое приходит само прямо из жизни, иногда со сцены или вместе с литературой, а то вдруг отыскивается в прошлом или в недрах какого-то давно стоящего в углу аппарата.

Теперь, в дни третьей нынешней встречи с радио, я, почему-нибудь споткнувшись, на самых разных этапах работы вдруг возвращаюсь к тем впечатлениям, которые сохранились еще от первых свиданий.

Вроде бы всё изменилось, приобрело практические примеры и основания, а в то же время некоторые ощущения живы, кажется, ничуть не постарели и, несмотря ни на что, все еще ждут своего воплощения. Так, например, не выходят из памяти совершенно объемные классические образы, созданные актерами на радио, а те же персонажи, сыгранные прекрасными исполнителями на сцене или на экране, все, кажется, требуют каких-то поправок. Будто и правда на свете есть специально «радийные» персонажи, как бывают более или менее фотогеничные люди.

Нечто подобное случается порой и с немymi книжными картинками. Чем глупее книга, чем примитивнее ее герои, тем более удаются разным художникам иллюстрации к ней, и редко и далеко не все читатели верят изображениям Пьера Безухова, Настасьи Филипповны или Печорина. Видимо, слишком ясно и слишком по своему складываются эти образы в сознании каждого, кто прикоснулся к книге.

В известной мере и спектакли и фильмы — суть движущиеся иллюстрации, и облик актера тоже только более или менее удавшийся портрет. Вероятность его совпадения с внутренним представлением каждого сидящего в зале зрителя ничтожна, во всяком случае, не более иллюстрации.

А на радио это порой раздражающее несходство актера с возникшим в душе читателя образом устранено. И если актер верен автору, внутренней сути изображаемого лица, радиослушатель гораздо скорее и полнее соединит его с тем, кого он хочет видеть. Вот почему радио иногда может дать наиболее точное и глубокое воплощение инсценированной книги.

Скрытые микрофоном в этом случае актеры, да и режиссер только выигрывают. Только здесь Джульетта может быть четырнадцатилетней, а Лир воистину слепым; только тут Иван Ильич может умереть и еще чувствовать, когда для постороннего взгляда все кончено, то удивительное освобождение, которое невидимо и неведомо живым. В эфире так ясно, так убедительно превращение Фауста или мгновенное перемещение из одного мира в другой.

Это не отрицание старинного очарования театральной условности, не конкуренция кинотрю-ку, а совершенно иная возможность максимального приближения к той литературе, для которой простое правдоподобие, мелочная натуральность или театральный эффект — пустое развлечение.

По той же причине мне кажется, что радио ближе всего и к сказке. Теплой, доброй, страшной и таинственной, но непременно с необыкновенными героями и событиями, и еще всегда обладающей особой интонацией, авторской манерой рассказывать. А если к этому прибавить смутное детское ощущение, соединившее сказку с родным, плывущим из полутьмы голосом, то может оказаться, что именно отсюда начинается мое стремление отыскать своего единственного слушателя и ни в коем случае не лгать ему.

Есть неоспоримая ценность в любой записи хорошо прочитанного произведения. Одни эти передачи оправдали бы существование художественного вещания. Будь то сказка или сложнейшие многолинейные романы, многим людям, даже впервые услышавшим их по радио, профессиональное чтение открывает не только сочинение, но, главное, автора, его неповторимый слог, музыку, без которой невозможно постичь ни стихи, ни прозу Гоголя, ни душу литературы вообще.

Однако по мере удаления от классического, чистого чтения вопрос о присутствии в передаче автора все более усложняется. Разные голоса, разные актерские манеры, звучание оркестра, шумы — все, конечно, по своему искажает, деформирует первооснову. Но в то же время именно тут и скрыты сильнейшие средства сближения художественного образа, авторского замысла с чувствами и мыслями слушателя. И если есть какой-то выигрыш в невидимой игре актера, в создании образа чисто звуковыми средствами, то важнейшее преимущество радиопостановки, конечно, заключено в органичном, естественном присутствии автора внутри любой сцены. Мне кажется, что сегодня авторское начало, авторское видение персонажей и событий, авторская интонация, манера письма — все это приобретает первостепенное значение и смысл.

Современное сложное построение романа, почти хроникальные рваные диалоги; быстро сменяющиеся время и место действия, невероятный, уже замеченный всеми подъем интереса к литературе классической — все требует неотступного и постоянного авторского вмешательства.

Разумеется, здесь всё наиболее спорно, сложно и плохо доказуемо логически потому, что «авторское» в момент рождения звукового образа это уже и режиссерское ощущение целого, и чутье исполнителя, и единое понимание данного куска всеми, кто работает над передачей.

Тут на каждом шагу требуется и творческая фантазия, и смелость для разрушения привычной схемы, и умение пользоваться всем арсеналом звучаний, и знание техники.

Музыка, шумы, необычное наложение голосов или любой другой прием когда-то может выразить неизмеримо больше, чем просто прочитанное по книге описание. Вопрос только в том — как?

Как сделать его — авторское бытие в инсценировке — постоянным? Как сохранить его отношение к героям в диалоге? Как, кроме простых авторских ремарок, выразить действие средствами музыки? Как передать стремительное чередование сцен через шумы? Как, наконец, за пестротой не утратить единого движения мысли?

И вот мы невольно возвращаемся к тому, что составляет ежедневный, прозаический труд множества людей, формирующих буквально по слогам язык современного радио.

Дорога через микрофон

Мы говорим «радиоспецифика», «язык радио», «радийный», «нерадийный прием», а может, все это не столь уж важные слова, за которыми если и кроется что-то, так чисто ремесленное, примитивно-практическое, вытекающее из каких-то технических требований. И в самом деле сегодня, если бы пришлось все эти хитрые слова растолковать какому-то впервые пришедшему в студию актеру, то вряд ли сразу отыскались бы достаточно яркие примеры и убедительные доказательства. Все как бы само собой разумеется, и иначе быть не может, и никаких тут особых понятий и рассуждений вовсе не требуется.

Так точно казалось и мне, когда, имея за плечами только опыт слушателя, я пришел на радио и стал работать, выполняя в общем совершенно ясные и простые замечания своих режиссеров, операторов, партнеров:

- Тут подойдите поближе.
- Там читайте проще, здесь в сторону от микрофона.
- Теперь еще раз, чуть разговорнее.
- И еще дубль чище дикционно.

Как и во всяком деле, только потом, когда уже самому приходится решать, пробовать и так и эдак, наконец понимаешь, что за каждым простым практическим замечанием опытного человека стоит знание, умение и время. И тут на радио, может быть, в силу того, что развитие его торопила сама история и подхлестывала техника, время накопления хоть и сжато до крайности, но перемены разительны и движение особенно ощутимо. Теперешний театр у микрофона, кажется, почти то же самое, что и вчерашний радиотеатр, а переверни

полстранички истории этого дела — и попадешь в совсем другой мир, кстати говоря, гораздо более отличающийся именно людь-ми и их ощущениями, нежели техникой. Исполнители, режиссеры, авторы передач точно так же, как и теперь, стремясь к слушателям, старались протиснуть в микрофон свои творения в живом, наиболее полном и ярком виде, но дорога эта, связь с теми, кто сидел у репродукторов, еще только прокладывалась и потому порой шла окольным, чисто сценическим путем.

Сегодня еще найдутся свидетели, да и участники первых постановок для радио, где прини-мали участие величайшие актеры русской сцены. Среди воспоминаний о тех временах есть эпизоды, связанные с подлинно творческими откровениями и настоящими художественными открытиями, но теперь прежде всего хочется заглянуть туда, где начинался радиотеатр, где спектакль целиком или сцены разыгрывались исполнителями специально для трансляции по радио. Конечно, примитивность техники породила и множество сейчас уже немыслимых сложностей и курьезов, но самое важное заключается в том, что тогда сам способ передачи спектакля по радио скорее мешал, чем помогал исполнителю.

Еще неведомый, неосознанный и творчески не испытанный результат игры, да и любого исполнения у микрофона толкал актера на проверенный путь добросовестной сценической работы. Потому-то это и был буквально радиотеатр, где играли перед микрофоном, но для сидящей в зале публики. Иногда и сегодня наличие публики нам кажется полезным и даже необходимым для многих радио — и телепередач. И актер точно так же, как и в радиотеатре, благодаря аудитории обретает дополнительные силы в этом прямом общении со зрителями. Однако, по существу, облегчая положение актеров и стремясь сохранить цельность спектакля, радио оказывалось только техническим средством, добросовестно фиксирующим нечто уже созданное по старинным законам сцены.

Именно так, стремясь сохранить все в муках приобретенное на подмостках, играли у микрофона и И. Москвин и Л. Леонидов и читали В. Качалов и В. Яхонтов. То преувеличение, нажим, ненужное напряжение голоса, которое настораживает современного молодого слушате-ля, включившего старую запись, и есть следствие самого способа работы исполнителя, его сценическое, а не «радийное» ощущение образа или манеры чтения.

Нынешний слушатель сразу ощущает, что слова, чувства и мысли актера обращены не к нему или не только к нему, а это всегда ослабляет восприятие и снижает прямой интерес. Пред-ставьте себе, что вы только подслушали чужой разговор, только глазели на чужой праздник из-за забора, и, хотя поняли и слышали всё, но остались как-то ни при чем. Вот это несколько нелов-кое положение «во чужом пиру» очень сродни той позиции, в которой оказывается радиослуша-тель, внимающий речам, вовсе не ему адресованным.

— Да ну, какая разница, черт бы вас побрал со всеми этими копаниями в пустяках — какая разница, кому говорят, когда они, скажем, Ромео и Джульетта, говорят между собой! — воскликнет неискушенный в этом деле человек.

— Огромная, — ответит ему любой сегодня работающий на радио актер, и вы сами тотчас обнаружите, хотя, может, и не объясните ее, если послушаете подряд две записи, скажем, из зала театра и специально студийную.

Есть, теперь уже классический, пример, когда эффект адреса, обращения непосредственно к слушателю наделал немалый скандал и панику, а секрет воздействия как раз и заключался только в этом. В тот час по американскому радио разнеслись тревожные призывы и чудовищные сообщения о нападении инопланетян... Все развивалось согласно старому роману Герберта Уэллса, потому что это была постановка Орсона Уэллса «Война миров». И будь вперед объявле-но, что это игра, слушатели, может быть, с улыбками знатоков рассуждали бы о том, кто правди-во, а кто из актеров плохо говорит свои слова. Но адресом нарочно был избран именно сам этот ленивый благополучный слушатель, который теперь, оказавшись втянутым в игру, задергался, как действующее лицо жюль-верновской фантазии... Скандал получился настоящий, хотя мы теперь благодарны этому случаю, ибо никак хлестче, ярче не продемонстрируешь эту порой очень тонкую разницу в позиции

радио к его слушателю.

Если обратиться к другим примерам и опять-таки попытаться обнаружить это достоинство определенной направленности исполнения, то придется мысленно перенестись в какой-то уютный ресторан или клуб, где, будучи в прекрасном расположении духа, вы вкушаете разные напитки и смотрите выступление артистов. И вот представьте, ваша дама или ваш кавалер как-то вдруг вроде взгрустнул, погрузился в мечты об иных днях или временах. И тут прямо вплотную к вашему столику подходит певица с гитаристом или скрипачом и тихо, присев на край свобод-ного стула, начинает петь пусть давно знакомую песню, но так, что она кажется самой подходя-щей к этому моменту, а главное, адресованной своими пусть старыми словами, но именно вашему столику. Как говорят, пустяк, а приятно!

Я потратил так много слов на примеры только потому, что адрес, направленность всякого выступления, как и всякой передачи, есть именно то, из чего, точно паутина, плетется первая ниточка связи между звучанием и живым человеком. Без этих связей, без этого прямого интере-са радио просто не может существовать и тут же превращается в назойливый раздражающий шум. И если, передавая сенсационное сообщение или просто прогноз погоды на воскресенье, вы можете быть уверены, что вас слушают, то, работая над мало-мальски художественной переда-чей, вы сознательно или интуитивно всё время находите-ся в плену этой проклятой необходимо-сти, желания быть выслушанным до конца. Причем теперь мы говорим не о технических нововведениях и совершенствах, а лишь о том, что относится к ощущению, психологическому настрою исполнителя, позиции постановщика и восприятию слушателя.

Постепенно от года к году складывалась, отыскивалась эта наиболее прямая, короткая и верная дорога к уму, к сердцу того невидимого человека, кому адресована передача. И, конечно, сегодня для микрофона все подготавливается и делается не так, как вчера. Кроме навыка работы в студии исполнитель освоил и те приемы внутренней техники, которые, точно так же, как сценические, помогают ему «обманывать» слушателя, создавая в звучании свой особенный мир. А вместе с тем всё более меняется, точнее говоря, усложняется материал, лежащий в основе радиопостановки. Сейчас и актер, и режиссер, и драматург на радио стремятся приблизиться к мыслям человека, к его внутреннему миру, используя для этого и сложный ряд ассоциаций и куски документальных записей, и музыку, и шумы, и внезапное столкновение настоящего с прошлым, и внутренний монолог, ставший теперь обычным способом «радийной» жизни героя. И все это, по сути, есть движение к слушателю, поиски контакта с ним. С момента выбора литературного материала, с первого решения, касающегося его звучания в эфире, а потом в студии при записи и во время монтажа в аппаратной — всё время, всюду и постоянно идет борьба за место в жизни современного человека, за то время, которое он должен по доброй воле потратить на слушание этих звучащих метров магнитной пленки.

Сегодня даже трудно перечислить все приемы, ходы, ухищрения и фокусы, которые приме-няются создателями звучания для того, чтобы заставить человека слушать. И, пожалуй, одним из самых главных способов привлечь внимание является техника во всем ее роскошном немисли-мом блеске.

Новые и новейшие начиненные сверхмалыми и сверхсовершенными деталями аппараты, а точнее говоря, изобретения лучших инженерных умов заставляют покупать и перекупать всяческие установки, колонки, проигрыватели, кассеты, усилители, комбайны, наушники, наконец, пластинки или, как теперь говорят, диски, — заставляют покупать все это в разных комбинациях даже того, кто не может отличить балалайку от арфы и включает звук только для гостей. Однако и серьезные, беззаветно любящие музыку и только музыку люди становятся рабами этих изобретений и шаг за шагом, тратя огромные деньги, обновляют свои звуковоспро-изводящие устройства. Но и эти, последние, и те мальчишки, которые стремятся погромче запустить танцевальный диск, и тот, кто угощает песенками гостей, — все они, по существу, потребители, желающие, в конце концов, одного и того же — как можно точнее, ближе к натуре воспроизвести что-то кем-то исполненное.

Казалось бы, если в этой охоте за слушателем и есть какой-то интерес артиста, то он только в том, чтобы его как можно лучше записали. Вроде невинный интерес, естественное желание подобно тому как всякий человек хочет получше получиться на фотографии. Но не спешите с выводами потому, что на этом самом переходе стоит и тот же фотограф и тот чародей записи, который по вашему хотению или по своей воле может и подправить натуру, подпустить дополнительный эффект или скрыть то, что вам не хотелось бы обнародовать. И это будут чисто технические коррективы — это действительно под силу современной аппаратуре, но именно так начинается вторжение техники в ткань произведения того, что было создано перед микрофоном.

Отдадим должное замечательным специалистам, вспомнив, что, записывая или просто воспроизводя звук на современных концертах, они порой обеспечивают добрую половину успеха, украшая исполнителей, которые, будучи отделены от аппаратуры или первоклассной записи, линяют, как синяя птица при свете дня. Но когда эти же специалисты фиксируют на пленку или на пластинку концерт Рихтера или редчайшее исполнение симфонического произведения, мы ждем от них только точности, только верности подлиннику, что, к слову сказать, порой куда труднее получить, чем космические переливы электрогитары. И все-таки даже стремление к точности звучания есть пусть самое тонкое, самое изысканное, но все же соучастие в создании записи.

Таким образом, не трудно заметить, что грань между просто фиксацией, копированием чего-то и созданием особого, специально направленного звучания практически не существует, всюду есть коррекция или, попросту говоря, преднамеренный отбор каких-то наиболее важных и ценных элементов.

Техника в силу уже названных желаний потребителя все время будет стремиться к абсолют-но точному, документальному воспроизведению, но — как это ни парадоксально — и это направление ее развития все время будет обогащать возможности обмана, вымысла, воплощения чисто художественной фантазии.

Ведь космическому скандалу О. Уэллса тоже прежде всего нужна была именно подлинность, точность, правдоподобие... В конце концов, всякую хорошую постановку на радио и самую фантастическую можно рассматривать как монтаж живых доподлинно узнаваемых кусков. Вопрос только в том, в какой они собраны комбинации и как дополняют друг друга. Это совершенно то же самое, что убедительность изобразительного ряда в кино, потому что и кадры, изображающие столкновение планет в космосе, только тогда будут потрясать зрителя, когда каждый из них будет казаться подлинным. Самая красивая бутафория — стань она очевидной — мгновенно разрушит всё впечатление.

Выходит, что радиообраз, не говоря о том, хорош он или плох, зарождается уже в момент самой записи и в примитивном виде проявляется хотя бы в том различии, которое есть между живым звучанием и характером записи. Так совершенно ничего не подозревая, а только нажав кнопки, вы, точно мольеровский герой, не подозревавший, что он говорит прозой, можете создать первичный радиообраз.

Это нечаянное открытие однажды случилось и со мной, когда, записывая просто в запас, для живости, шум улицы, я обнаружил на пленке кусок, который позже определил характер целого эпизода. А дело заключалось просто в том, что микрофон сам, именно сам случайно, согласно заложенной в него характеристике и направленности, записал не вообще шум улицы, а шум улицы, который слышится сквозь монотонное бормотание укачивающей ребенка женщины. Она сидела спиной возле коляски и оказалась в те минуты самой важной для нашего микрофона фигурой. В результате на пленке ее голос доминировал над всем окружающим миром, придавая суе городского дня особую эмоциональную окраску.

Но — увы — техника слишком редко творит сама, и в ежедневной работе, даже точно определив задачу и ясно представляя себе желаемый характер звучания, приходится долго и упорно бороться с ней, всячески прятать ее механические возможности, дабы получить живой образ какой-то нехитрой сцены.

Техника может подсказать новое решение, она открывает возможности для

художественной выразительности, но она не способна и сегодня заменить то, что выражают, и тех, кто выражает это «что». Сейчас иногда говорят о новых перспективах, которые открывает перед радиовещанием стереофония. Но при этом имеют в виду скорее не художественные ее возможности, а новые способы фиксации уже готовых произведений.

Вместе с тем радиообраз, рожденный звуком — громким или тихим, — паузой, каким-то просто знакомым шумом, голосом, музыкой, конечно, чрезвычайно украшается, когда он может передвигаться в реальном пространстве. Но вы не ловили себя на том, что, когда вы слушали стереофоническое произведение, драматическое или музыкальное, вам вдруг иногда мешал слишком отчетливый переход слева направо или резкий переброс звучания какого-то инструмента. Как только обнаруживается техника сама по себе, так она начинает отвлекать ваше внимание и скорее разрушает художественное создание, чем творит его. Точно так же в драматическом спектакле или в каком-то отрывке идеально было бы, чтобы о самой стереофонии поскорее забыли и чтобы она просто делала более объемными те голоса, ту среду, в которой эти голоса живут. Однако сколько бы сложным ни казалось сегодня преодоление всех связанных со стереозвучанием технических и творческих преград, необходимость борьбы за слушателя, за само существование звучащего образа заставляет освоить этот способ работы, вынудит отыскать и те особые драматические ситуации, которые органически сольются со всей сложностью стереофонического чуда.

Не трудно догадаться, что вновь и вновь потребуется вроде бы чуть-чуть, но все же перестроиться и исполнителю, и автору, и режиссеру, теперь уже стараясь разнести свое невидимое создание по разным микрофонам, каналам, дорожкам так, чтобы не утратилось, не разрушилось целостное впечатление.

И вовсе не исключено, что это будут те же люди, которые сегодня ломают голову над тем, как втиснуть все необходимое в один микрофон старой доброй монозаписи.

Но при всех условиях, кому бы ни довелось решать задачи будущих звучаний, одно останется неизменно — само взаимоотношение техники и творчества. Только равные по значительности открытия инженера и художника позволяют сделать сколько-то новый, значительный шаг по дороге к слушателю.

За ширмой звука

Можно как угодно относиться к радио, но отрицать его специфику, его особые средства выражения невозможно. Уж то обстоятельство, что вы только слышите исполнителя, только догадываетесь о его поведении, вынуждает радио обращаться к приемам, о которых никогда не приходилось думать ни в театре, ни в кино, ни на телевидении. И именно эта данная от рождения ограниченность принуждала и принуждает всех, кто связан с этим родом работы, постоянно искать особые пути к художественной выразительности, к целостности впечатления.

Любая передача, постановка или моночтение — это преодоление некоего зрительного барьера, каждый постановщик, звукорежиссер или исполнитель — это прежде всего переводчики, стремящиеся в звучании передать вам действие или красоту фразы, рассчитанной на чтение глазами. Вот это простое, совершенно очевидное условие радиоработы и особенно отсутствие всего видимого значительно обостряют, хотя и в строго определенном направлении, все режиссерские и актерские задачи.

Лишенные зрительной связи, звуки порой делаются просто неузнаваемыми, теряют свой первоначальный смысл и назначение, и само собой выходит, что почти постоянно требуется какая-то поправка, замена, в общем, какое-то вмешательство в изображение реального события.

Таким образом, начиная от простой необходимости элементарной внятности радиоповествования, кончая специально сконструированными звуковыми эффектами, выражающими сложнейшие переходы во времени, в воображении героев, — всё есть работа, связанная с воплощением какого-то конкретного материала, с определенной организацией

живой природы, то есть, по сути, именно режиссерская работа. На радио при записи и монтаже эта работа в той или иной мере касается каждого, кто занят созданием передачи. Тут в какой-то момент режиссерский замысел может быть выражен или разрушен и качеством записи, и порядком монтажа, и появлением шумов.

Невозможно да и, наверное, бессмысленно всякий раз делить «курицу славы», выясняя, какими средствами и чьими руками порожден какой-то особенно яркий радиообраз, но важно заметить, что шаг за шагом эти маленькие или значительные открытия, эти, говоря ремесленным языком, приемы обогащают арсенал режиссерских средств, позволяя со временем всё более усложнять художественные задачи.

Однако, несмотря на все специфические особенности, радиорежиссура в полной мере зависит от тех общих законов развития, которые движут и все другие виды драматического искусства. Общеизвестно, что основой любой постановки, где бы она ни была осуществлена, является диалог, драматургия, литература.

К сожалению, у нас сейчас очень мало пьес, написанных специально для радио. Даже не стоит говорить, какие из тех, что есть, особенно хорошие, какие плохие, — это, в конце концов, довольно-таки просто определить. Наверное, лучше те, которые имеют больше специфических приемов. Но если в пьесе главным достоинством является радиоспецифика, то это тоже никому не нужное произведение, потому что ведь пьеса (для чего бы она ни была написана) должна быть прежде всего литературой. А литераторы наши — прозаики и драматурги — редко, да и неохотно берутся за работу специально для радио.

Может быть, тут виновата традиция, может быть, молодые писатели еще не поверили в выразительные возможности радиодраматургии. Естественно, молодым страшно хочется скорей увидеть свою книжечку, а маститому писателю вроде не по чину снисходить до радио. Все это можно объяснить и понять. А в то же время, наверное, можно как-то объяснить и понять и то, что существуют страницы, написанные специально для радио Бертольтом Брехтом и Александром Афиногеновым, Генрихом Бёллем и Юрием Олешей, Фридрихом Дюрренматтом и Александром Твардовским, Анной Зегерс и Натали Саррот, Уильямом Сарояном и кинорежиссером Ингмаром Бергманом. Прибавим сюда сборник радиопьес С. Беккета и книги, в которых собраны произведения постоянно пишущих для радио польских, американских, французских и японских авторов...

И вот когда вдруг на запись в руки актерам попадает добротный кусок настоящей современной нашей или переводной радиолитературы, как очевидны становятся все сильные стороны и скрытые преимущества именно такого рода передачи. Как значительна и серьезна оказывается работа всех связанных с этим материалом людей, как много новых решений диктует его воплощение! Все эти восклицания, по существу, простое повторение постоянных призывов радио к нашей писательской братии, и тут они потребовались только для того, чтобы попытаться объяснить те реальные условия, в которых сегодня создается то или иное радиопроизведение.

Спрятавшись за ширмой звука, создатели передачи теряют все те зримые средства выражения, без которых на экране или на подмостках просто немислимо построение художественного образа. А в то же время материалом, из которого сегодня строится подавляющее большинство всякого рода игровых передач, являются не специальные только что упомянутые сочинения, а те же книги, пьесы, сценарии, очерки, которые ложатся в основу телевизионных, кинематографических или театральных созданий. И совершенно ясно, что всякая постановочная работа на радио именно по этой причине в десять раз более, чем в театре или кино, зависит от литературного материала, попросту говоря, от слов, от того внутреннего напряжения, которое дает драматургия, острота живой авторской мысли.

Даже в самом вроде бы простом случае, когда произведение читается почти без изменений, теперь уже невозможно обойтись без тех постановочных, чисто «радийных» приемов, которые придают передаче современное звучание. Это может выражаться в ритме чтения, и в длине сменяющих друг друга кусков, и в отбивках частей, и в музыкальном оформлении.

В свое время режиссер Роза Марковна Иоффе ввела в практику даже особую форму, которую назвала «постановочным чтением». И эта попытка и множество других современных приемов построения классической передачи, по существу, есть не что иное, как отражение общего процесса поиска новых средств для выражения присущего нашему времени взгляда, понимания образов чисто литературных. И тут точно так же, как на сцене или в кино, не существует какого-то готового, раз и навсегда установленного набора художественных приемов — они меняются, совершенствуются вместе с техникой, с изменениями реальной жизни, иногда просто в связи с капризами моды.

Нетрудно заметить, что в последние годы писатели все чаще и чаще облачают свои произведения в форму бесконечного монолога, страстной исповеди героя. И театр, и кинематограф, и телевидение, желая не потерять этой сугубо лирической, личной интонации повествования, вынуждены искать какое-то пластическое выражение больших авторских кусков, обращаясь то к ассоциативному ряду, то к абстрактному изображению, то попросту к тому, что называется внутренним монологом, во время которого актер, изображающий героя, пребывает на экране погруженным в свои мысли. И вот оказалось, что этот, теперь уже привычный каждому читателю, способ рассказа сразу и без потерь нашел свое место на радио.

Внутренний монолог со всей его исповедальной откровенностью оказался той естественной желанной формой, которая будто нарочно создана для радио. Именно у микрофона скрытый от глаз публики актер способен максимально приблизиться к словесному изображению внутренне-го мира героя, используя всю гамму противоречивых, резко сменяющихся чувств.

В связи с этим интересно заметить, что специальная радиодраматургия еще до массового вторжения монолога в литературу и театр пользовалась такой формой, как узаконенным «радийным» приемом. Всё это случилось именно тогда, когда казалось, что все возможные фокусы записи, все ремесленные приемы уже испытаны и исчерпаны. Но самое важное, что расширение возможностей внутреннего раскрытия героя и тот огромный интерес, который пробудили подобные передачи в широчайшем кругу слушателей, немедленно отразились и на построении записей совсем другого рода.

За короткое время произошло как бы смещение самых неожиданных приемов, при котором «простое» монотечение приобрело звучание, характерное для самой фантастической радиопоста-новки, а чисто драматические сцены обогатились внутренним монологом, мгновенно мелькающими мыслями персонажей. Конечно, все эти более или менее новые решения, все даже незначительные способы применения новой техники требуют от режиссеров и постановщиков определенного умения, чисто ремесленных навыков, без которых невозможно построить ни одну передачу.

В последнее время во всех сферах искусства творцы все реже употребляют слово «ремесло», как будто настоящее знание дела и подлинное умение стали чем-то таким, что можно приобрести без особых затрат времени и усилий. Мне кажется, что именно вследствие этого многие сценические, кинематографические и всякие другие творения все чаще появляются перед публикой с душком самодеятельности, который услужливая критика порой выдает за непосредственность или свежее восприятие автора. К счастью, в искусствах исполнительских этот процесс идет гораздо медленнее, чем в живописи и литературе. Здесь все-таки прежде, чем выразить автора или даже самого себя, надо уметь это сделать. Помоему, на подмостках всегда надо начинать с ремесла. Балерине нужно прежде всего уметь танцевать, двигаться, пластически себя распределять. Пианисту надо уметь хотя бы играть на пианино. Чтецу все-таки необходимо разборчиво произносить слова и не присвистывать зубом. Ремесло, на мой взгляд, это основа всякого искусства, и преодоление материала, как это считалось в древние времена, конечно, начало и самая верная дорога к творчеству.

Так вот, режиссер на радио в силу необходимости должен задолго, заранее многое знать и учитывать, даже в области чисто технических возможностей аппаратуры. В этом смысле он гораздо ближе стоит к исполнителю, чем к свободному художнику. Строгие

ограничения радио требуют немалых ремесленных навыков, дабы точно рассчитать внятность конечного результата. Ведь эмоциональные всплески стихийного таланта имеют совершенно точное отображение на стрелке индикатора, которая, заваливаясь по другую сторону красной черты, неумолимо охлаждает любой порыв. В самом деле, режиссеру надо знать, что предсмертный крик ужаса и выстрел при самом максимальном звучании останутся на ста процентах, то есть для слушателя окажутся одинаковой громкости. Для того чтобы получить, не разрушить эмоциональный эффект, необходимо заранее «обмануть» эти сто процентов.

Разумеется, это первый попавшийся пример. На самом деле задача куда сложнее — ведь выстрел происходит в комнате или на улице, в предыдущей сцене кто-то может говорить и шепотом, а кто-то кричать за окном.

Сконструировать эту мнимую свободу течения сцены с непринужденными переходами первоплановых реплик и органическим поведением актеров, да еще найти какое-то яркое творческое решение куска и объединить все это в едином непрерывном звучании под силу только такому человеку, который владеет техникой записи и действительно знает те секреты и приемы, которые составляют специфику режиссерской работы на радио.

Отсутствие у режиссера ремесла мгновенно раздражает исполнителя. Можно задергать кого угодно, отодвигая от микрофона и пододвигая к нему, до такой степени, что ему, собственно, уже всё равно как играть — ему важно вам угодить, чтобы хоть как-то записаться.

Если же не обрушивать на головы исполнителей всех вполне законных требований «радийной» работы, включающих и характер звучания павильона, и возможности микрофонов, и разноплановость звучания, если не нагружать их всем, что обязаны учитывать сидящие у пульта аппаратной люди, то радиостудия способна подарить актеру и то, что невозможно найти ни на экране, ни на сцене. Эти особые преимущества скрываются там же, где начинаются все ограничения радио, то есть в том, что актер скрыт за ширмой звучания. Пожалуй, самый простой пример такой выгоды — это уже упомянутые здесь тайные мысли героя или какой-то фантастический персонаж, говорящий человеческим голосом. Тут и Премудрый пескарь Салтыкова-Щедрина, и Лесные чудища, и Тень отца Гамлета, и Черт, разговаривающий с Иваном Карамазовым, да и вообще всякий персонаж, облик которого далек от физических данных актера.

На радио, может, оттого, что все зримое отсутствует, проверяется подлинность и глубина таланта актера, его умение не просто говорить красиво, а выражать в самых простых словах текста подспудные чувства, сложнейшие движения души. Освобожденность от всего пластического рисунка роли позволяет очень сосредоточиться — невольно полоса сужается, и, если это добросовестный актер, все его способности, умения как бы обостряются — это как по реке в узком месте убыстряется течение, делается более напряженным. Я не раз наблюдал, как актеры на радио играют даже театральную сцену гораздо сильнее, чем они это делают в театре. На радио малейший фальшивый ход, фальшивая интонация, фальшивое действие в голосе актера делаются слышны. Любая подмененность действия дежурным приемом мгновенно обнаруживается. Поэтому мне кажется, что работа актера на радио — это еще и прекраснейший тренаж, реальная возможность приобретения актерской культуры. Умение говорить, умение пользоваться стихами — именно для того, чтобы выразить то, что ты хочешь, а не плавать в стихах и не стараться бежать за ними — умение играть стихами — это все области, запущенные в актерском деле и если где-нибудь еще требующиеся или сохраняемые, то именно на радио. Для молодого актера в этом смысле радио представляется настоящей серьезной и очень полезной школой.

Как и во всяком творческом деле, в создании постановочной радиопередачи трудно заранее угадать, что окажется самым важным. В одном случае это сама запись, работа в студии, в другом — это предварительный отбор музыки, в третьем — последующий монтаж-наложение. Но все-таки возникает передача как нечто целое, конечно, в тот последний период, когда в аппаратной появляются картонные коробочки с пленками уже отобранных

сцен, музыкальных произведений и шумов. Здесь всё важно и всё — даже пауза — в какой-то момент может оказаться главным. Именно здесь впервые вы постепенно начинаете ощущать образ в чистом звучании, знакомый облик актера постепенно отодвигается, уступая место какому-то другому существу, будущему персонажу драмы. Что-то теряется, и что-то обретается вновь. Записанный на бумаге сценарий наконец-то шаг за шагом приближается к тому, что вам представлялось, когда вы взялись сочинять свой режиссерский план передачи. Именно тут обнаруживаются все ошибки и небрежности, которые проскользнули на записи. Но зато только в эту пору простое звучание может приобрести совершенно новую, неожиданную окраску.

Неискушенному человеку может показаться, что достаточно просто взять две хорошо сыгранные сцены, поставить их подряд — и они прозвучат. Но даже в прекрасно сыгранной сцене много того, что не должно звучать. Нужно, чтобы кто-то эту сцену внимательными руками, как говорят на радио, почистил, убрал всё лишнее. А ведь это убирание, по существу, меняет ритм сцены, меняет ход диалога, меняет паузы и наносит при неаккуратном обращении очень тяжелый вред. Движение это нельзя не учитывать, не говоря уже о том, что сцену можно погубить даже хорошей музыкой. Можно потерять обаяние актрисы, желая ей помочь акустикой натуральной комнаты. Наконец, добросовестное сложение по порядку вполне удавшихся сцен тоже само по себе еще не гарантирует возникновение целостной, органически развивающейся передачи. Соединившись в единую цепь, эпизоды могут нарушить естественное движение развивающегося, теперь уже по художественным законам, образа. Лишенные зрительного напоминания и никак не выраженные в звуке, они могут исчезнуть из памяти слушателя, разорвав цельное впечатление на ряд более или менее удавшихся фрагментов. А ведь из слов, из коротких реплик в хорошей передаче слушатель узнает не только то, что сказал герой, но и каков он и какой мир его окружает.

Как ни странно, но одно почти невозможно скрыть — это отсутствие единого замысла. Очень трудно его приобрести потом.

И вот когда сталкиваешься с классическими передачами, то даже при всем несовершенстве записи, при определенной наивности приемов захватывает и чарует прежде всего даже не то, что встречаешься с актером, которого давно не слышал, а цельность этого произведения, стало быть, цельность замысла, намерений, с которыми вся эта передача делалась с самого начала.

В конце концов, когда приходится слышать по-настоящему удавшуюся радиопостановку, происходит какой-то странный, но, в общем, свойственный всякому человеку внутренний процесс наполнения. Невидимые, обозначенные только звучанием картины и образы постепенно обретают определенные зрительные ассоциации, и, наверное, для каждого слушателя свои, потому что, слушая исполненную незнакомой актрисой роль, каждый человек, наверное, представляет себе ту героиню, которая сложилась из только ему знакомых дорогих, может быть, когда-то виденных в жизни черт. Нечто подобное происходит с нами тогда, когда смотришь хороший немой фильм и невольно ощущаешь и звучание мелькающих на экране кадров — гул разъяренной толпы, топот копыт или крик бегущего человека.

Следуя этому закону неразделимости человеческой фантазии, спрятанные за ширмой звука «радийные» знаки начинают двигаться, преодолевая пространство, которое в свою очередь так же кажется то ночным полем, то огромным светлым залом, то океанским простором. Подобно тому как музыка способна таинственным и необъяснимым путем пробуждать в людях вполне конкретные чувства и образы, далеко превосходящие знакомые картины реального мира, ожившие на радио сцены в идеальном своем исполнении, наверное, способны раскрыть перед слушателем двери в неведомые времена, в таинственный круг духовной жизни человека.

Урок Прокофьева

Многие сомневаются в том, что на свете существует какая бы то ни было радиодраматургия, вернее, вообще какой-то особый вид постановки для радио, не без оснований полагая, что всякое исполнение, будучи передано через эфир, уже приобретает черты, характерные для любого вида вещания. Ну в крайнем случае прочитали пьесу или рассказ по голосам, сдобрили это шумами, музыкой или каким-то комментарием — и всё. Если снова, уже с пленки, переложить все это на слова и отдать машинистке, то вот на бумаге и возникает радиодраматургическое произведение. Честно говоря, в свое время, будучи только радиослушателем, я и сам думал примерно так же. И в самом деле, если всё чуть-чуть опростить, то так оно и получится. Но это «чуть-чуть» порой и определяет в нашем деле главное.

Вспомните простой сценический пример. Актер — это всякий, «то, взяв текст роли, произнесет его вслух со сцены. Вполне справедливое наблюдение, и порой именно так и бывает в жизни. Но если хоть немного углубиться в суть дела и в какой-то мере признать за актером авторство, если заметить, что его собственные силы и умение способны значительно влиять на конечный результат и при пользовании теми же словами он может придать образу небывалую силу проникновения в зрительские сердца, то просто по аналогии придется согласиться, что радио может быть не только передатчиком брошенных в эфир звуков, слов, мелодий, но и творцом, создателем чего-то такого, что обладает большим воздействием, чем просто по порядку сказанные слова или воспроизведенная с пластинки музыка.

Радидраматургия — форма, которая очень трудно записывается на бумаге. Скучно и длинно приходится описывать словами то, что составляет звуковую композицию, а между тем радиодраматургия проявляется именно в звуковых сочетаниях, где длина паузы или тональность шума порой так же важны и выразительны, как слова актера. И сколь трудно ни было бы редакторам, теоретикам или авторам угадать заранее, точно выразить на бумаге все необходимые для постановки сочетания звуков, именно композиция всего, что способно звучать, включая сюда и философские монологи, и звон разбитой поллитровки, и симфоническую музыку, таит в себе особый, неповторимый мир радиообразов, без которых невозможно никакое художественное вещание.

Однажды мне пришлось работать над очень необычным материалом. В детской редакции был сценарий по книге Сергея Сергеевича Прокофьева «Автобиография», и требовалось записать передачу о детстве, о первых музыкальных впечатлениях этого замечательного композитора. Деревенская жизнь, усадьба, где отец был управляющим, уроки музыки, первое посещение оперы, первые сочинения... Задание предельно ясно, круг музыки, относящийся к этим годам, определен самим героем постановки. Казалось, запиши не мудрствуя лукаво слова, подложи упомянутые опусы Сережи, и все само сложится в давно известную классическую форму.

Но как только началась работа, как только текст разошелся по живым голосам, а скрытые в нем подробности определили места и время действия, все стало разваливаться или, во всяком случае, сопротивляться обычным прекрасно работавшим во многих подобных постановках приемам.

Теперь я понимаю, что виной тому было то давно сложившееся где-то в подсознании у каж-дого из нас представление о Прокофьеве, которое совершенно неотделимо от его знаменитых сочинений, от звучания его музыки. Но первое, с чем мы столкнулись при внимательном рассмотре-нии, была сама манера прокофьевского повествования — в нашем сценарии это текст «от автора».

Книга написана несвойственным для воспоминаний, тем более для передачи о детстве, суховатым, «взрослым» языком. Обычно воспоминания бывают сладковатыми, и ребенок и его окружение получают очень симпатичными и милыми. Может быть, это свойство человеческой памяти — хранить всё хорошее и стараться отыскать в прошлом что-то получше, — а может, неопытность большинства мемуаристов, но мы давно привыкли к такой тональности рассказа. Книга же Прокофьева о его детстве написана каким-то жестким,

очень, я бы сказал, докумен-тальным языком. Уж, во всяком случае, безжалостно по отношению к себе, к окружающим, к фактам.

Это неизбежно убивает розовое обаяние детского бытия, но зато придает книге удивитель-ную подлинность и дополнительную, почти зримую достоверность.

Когда такой материал предлагается для детской передачи, неминуемо возникает необходи-мость каким-то образом постоянно сохранять у слушателя ощущение, что все события, о которых идет речь, раскрываются не с позиции взрослого стороннего наблюдателя, а с точки зрения участника всего происходящего, теперь уже трезво и безжалостно относящегося к тем временам.

Только самому Прокофьеву позволено так говорить о старших, о прислуге в этом доме, наконец, о самих сочинениях мальчика Сережи Прокофьева... Отсюда само собой возникало желание не просто добросовестно читать пояснительный авторский текст и ремарки, а попыта-ться передать интонации именно прокофьевского рассказа, его отношение к самому себе.

Мы начали с записи игровых сцен, дабы потом пояснительный текст автора читать уже с определенным отношением к тому, что изображено в той или иной звуковой картине. Дело вроде пошло гладко, хотя все-таки недоставало тех привычных деликатных напоминаний об исключительности героя, которые помогают слушателю с особым интересом следить за самыми простыми словами, поскольку эти простые слова сказаны совсем незаурядным человеком и потому таят в себе раскрытие далеко не обычных событий или поворотов замечательной судьбы.

Конечно, для специалиста, для человека, ясно представляющего себе фигуру этого компози-тора, и его первые вальсы, которые звучали в передаче, и детская опера, кусочки из которой впервые были исполнены в одной из сцен радиопостановки, по-своему говорили о многом. Возможно, для такого подготовленного слушателя отрывки первых сочинений Прокофьева служили достаточным подтверждением и вполне убедительной иллюстрацией исклю-чительно-сти героя, но для первого знакомства, для человека, к которому прежде всего была обращена передача, значение и сила героя оставались нераскрытыми, точнее, художественно недосказан-ными.

В записи вполне добросовестно был передан порядок жизни в усадьбе, угадывались харак-теры окружающих Сережу людей, строго оберегалась описанная автором атмосфера дома — всё так, как хотелось бы сделать, читал сценарий. Но вместе с тем чего-то самого главного, самого общего и убедительного в этой подробно воспроизведенной жизни не хватало. Мы вновь и вновь прослушивали уже собранную по порядку передачу, любовно доделывали, доводили каждую деталь, а чувство неудовлетворенности, незавершенности постановки возрастало и возрастало. Выдумывали финалы, отыскивали неожиданные окончания и переходы — всё было тщетно.

Разумеется, и добросовестное изложение того, что было основой передачи, то есть рассказ о первых шагах знаменитого композитора, могло бы представить известный интерес для всякого человека, но несомненно и то, что всякая подробность в судьбе Сережи тем более значительна и любопытна слушателю, чем яснее он представляет себе весь огромный музыкальный мир Проко-фьева. Только в этом случае незаметные факты из жизни в усадьбе становятся в прямую связь с творчеством, с мироощущением композитора. Проще говоря, нашей передаче о мальчике Сереже недоставало постоянного присутствия Прокофьева. Когда наконец эта простая ошибка была обнаружена, работа двинулась, а главное, обрела ясную художественную цель и смысл.

Тут следует сказать, что эти «маленькие радости» творчества очень болезненно и далеко не радостно отражаются на плановом производстве, и только вера в правоту дела да святой энтузи-азм коллектива, связанных с постановкой людей способны дать жизнь новому этапу работы. Но в тот раз все сложилось именно так и передача, по существу, была сделана заново, по плану, который диктовали не слова и ремарки писаного сценария, а та живая внутренняя энергия, возникающая из самого звучания и требующая порядка скорее

музыкального или ассоциативно-го, нежели хронологического и рассудочного. В передачу вторглась музыка Прокофьева, куски из знаменитейших сочинений, из разных времен его жизни в полном звучании и наилучшем исполнении.

Но когда возникла музыка Прокофьева, то само собой преобразилось и всё, что мы записали до этого в студии. Появились другие, подсказанные новым наложением требования к каждой сцене. Так, например, оказалось, что для ночных эпизодов необходим особый звуковой знак, и в передаче обрели значительное место неторопливые проходы сторожа с колотушкой, а для города понадобились ямщики и голоса прохожих.

Надо сказать, что все другие бытовые шумы благодаря почти постоянному присутствию музыки оказались совсем иначе окрашенными, чем если бы они существовали сами по себе. И, разумеется, дело не в шумах и даже не в том значительном смещении, которое потребовалось для разговорных сцен, а в том, что только благодаря появлению новых кусков музыки Прокофьева передача обрела тот смысл, то назначение, к которому мы стремились с самого начала. И все это возникло почти случайно, в самый последний момент, по дороге к «благополучному» завершению, без актеров, без автора — все было сделано руками совсем других, чисто «радийных» людей, в забитой аппаратами комнате перезаписи.

Что же в этом случае прикажете считать радиодраматургией? Что утвердить в качестве сценария, который в словесной записи отразит все эти решающие дело акценты и повороты? Только пусть никто не поймет мои слова буквально, не подумает, что я за утверждение, внедрение каких-то новых форм радиосценария, каких-то схем, якобы открывающих путь к бездумно-му лечению недуга. Я говорю как раз о невозможности запрограммировать конечный эмоциональный результат звучания передачи каким бы то ни было иным способом. И все более убеждаюсь, что сценарий на радио — это запись того, что вы уже слышали однажды, хотя бы внутри себя, но непременно слышали и обязательно в полном звучании.

Мне скажут: так это же давно известная форма партитуры, отражающая именно одновременное звучание разных голосов, — и будут правы, потому что только партитура, расписанная по слогам и нотам, способна точно отразить то, что мы слышим в радиопостановке даже тогда, когда в сцене нет музыки. И это будет очень скучное, тяжеловесное, неуклюжее, но зато максимально верное отражение истинного звучания.

Когда мне впервые попал в руки сценарий Чарли Чаплина и я с разбегу жадно, предвкушая веселье, начал читать страницу за страницей, передо мною неожиданно вместе с разочарованием (потому что невероятно трудно и скучно читать) открылось, только совсем с другой, закулисной стороны величие этого артиста. Явилось бумажное доказательство его неповторимого живого обаяния, его умения наполнять простые схемы тем человеческим трепетом, который способен исторгать слезы, вызывать сострадание и восторг. Его сценарии оказались вещественным доказательством существования неповторимого языка кино, языка движущегося изображения.

Так уж, видимо, если действительно есть на свете язык радио — мир звуков и их сочетаний, — то и строить что-то следует именно из этого материала, не смущаясь рабочей сложностью первоначальной формы, не отрывая собственно сочинительства, писания слов от постановки, от оркестрового характера конечного звучания.

ЛЮДИ И МИФЫ

В Ялте у Паустовского

Паустовский входил в ялтинскую кофейную в кепке и промокшем плаще, щурясь, протирал очки, а за его именем в воображении людей — и тех, кто шел ему навстречу по набережной, и тех, кто прятался от дождя в этом кафе, — уже стоял легендарный,

неподвластный удару смерти образ писателя и человека, дерзнувшего в своей жизни и сочинениях всегда оставаться на стороне добра, справедливости и надежды.

В хаосе изломанного войнами, разрухой, голодом времени, в толпах ничем не приметных людей он находил то, что позволяет человеку сохранять достоинство, веру и силы для борьбы. И в этом упрямом отборе художника прежде всего было желание выставить на всеобщее обозрение то самое драгоценное, что должно оставаться и остаться в иных людях, какие бы испытания ни выпадали на их долю.

Своим неторопливым повествованием, где всякая мелочь, каждое описание проникнуто ясным человеческим взором, Паустовский как бы заставлял читателя оглянуться на мир, на время, на людей, на себя.

Легенда о Паустовском задолго до его смерти была настолько определённая и властная, что постепенно поглощала и ежедневные будничные события его жизни, придавая им особое значение и смысл. В представлении людей он был больше, необыкновеннее и неизмеримо загадочнее, чем на самом деле. Когда в том же кафе на набережной кто-то из официанток, не удержавшись, сообщал своим клиентам его имя, указывая туда, где он сидел, люди, забыв приличия, поворачивались с такими распахнутыми всю глазами, точно им предстояло охватить взглядом гору.

Смерть не отняла ни единого слова из того, что составляет вместе со всеми сочинениями легенду Паустовского.

Он остался в своем лирическом герое, в памяти людей и во множестве добрых земных дел.

Но с ним ушло то, что было самым удивительным для современников, — неповторимое, живое единство несовместимых черт. Соединение глубокой человеческой доброты и негибкой воли, старческой фигуры и безупречной элегантности, флотской тельняшки и профессорских очков. В любом пересказе все это распадается на слова, на примеры и тотчас теряет то обаяние, которым сразу же покорял Паустовский. Та особенная, упрямая определенность, которая есть в отборе материала, событий и самих слов писателя, была ощутима и в поведении и просто во внешнем облике Паустовского.

Всегда подтянутый и, несмотря на годы, какой-то юношески свежий, он производил впечатление человека, что называется, в приподнятом расположении духа. Притом далеко не во всех случаях настроение было праздничным и лучезарным, но ощущение внутреннего накала, темперамента оставалось неизменно.

Однако это не было то данное свыше соединение, где все сходится и совпадает само собой.

Обострённое внимание ко всему окружающему, постоянная внутренняя собранность, вечные преодоления недомоганий, усталости и житейских невзгод скрывались за каждым движением Паустовского.

Вопреки завидной репутации любимца, баловня судьбы, Паустовскому всё, и сама эта судьба, давалось трудно.

Человек крайне вспыльчивый, мгновенно увлекающийся, он, скорее, находился в какой-то постоянной борьбе с самим собой и с тем, что в данный момент предъявлял ему ход событий. Но борьба эта шла в том единственном направлении, которое определяло всю жизнь и творчество Константина Георгиевича.

Он резко, подчеркнуто ясно не принимал всё пошлое, злое, связанное с насилием, хамством или невежеством. И так же настойчиво и твердо, наперекор всему поддерживал и утверждал всё, что имело доброе человеческое начало, что соответствовало его представлению о людях.

Я говорю теперь не только о тех выступлениях и высказываниях, которые были посвящены каким-то значительным явлениям, а просто о повседневности, о том, что можно было уловить в сказанной между прочим фразе, невольно мелькнувшей улыбке.

Покойно сидя в плетеной качалке среди неторопливо беседующих обитателей дома, Паустовский оставался верен своим взглядам. Он доброжелательно слушал всех, смеялся,

сам рассказывал множество веселых, пронизанных чисто одесской иронией и наблюдательностью историй, но никогда ни одного дорогого для себя имени Паустовский не давал упомянуть всуе или для красного словца. В таком случае мгновенно следовала резкая реплика или рассказ «к слову», которым он немедленно объяснял свое отношение к названному лицу. И горе нахалу, который, не поняв мирного предупреждения, продолжал разглагольствовать в прежнем тоне. Оставаясь в той же свободной позе, Паустовский превращался в камень. Все его черты становились острыми и жесткими, ветвистые жилки на висках разбухали, взгляд опускался в нижний ободок очков, голос делался глухим, слова тяжелыми. В такие минуты он говорил медленно и безжалостно, уже не заботясь о том, что из этого произойдет. Говорил всё до конца, называя вещи своими именами.

Где бы ни появлялись Паустовские, будь то сруб на окраине Тарусы, тесная квартира Котельнического небоскреба или Дом творчества в Ялте, вместе с ними с первым принесенным из машины чемоданом поселялось какое-то особое настроение.

И, пожалуй, самым простым, вернее, самым заметным признаком того особого уклада жизни, который отличал эту семью от всех других, были цветы и всяческие растения. Они стояли всюду, в любом пригодном сосуде или горшке и появлялись нечаянно, словно сами собой, как появляются в жилище предметы первой необходимости.

Когда в Ялте к приезду новых хозяев дежурные только еще готовили номер, среди нагромождения отодвинутой от стен мебели уже стояли какие-нибудь цветы. Неизвестно кем принесенные, они путешествовали в хаосе уборки со стола на стол, но с этого момента и до тех самых пор, пока Паустовские не уезжали в Москву, зеленые жильцы оставались в доме всегда.

Притом диковинные редкости из оранжерейных теплиц не имели никакого преимущества перед кривыми стебельками, только вчера появившимися где-то на склонах окрестных холмов.

Не было случая, чтобы хозяин не заметил самого скромного букета, всунутого кем-то в одну из многочисленных банок.

Когда силы позволяли Константину Георгиевичу гулять и мы отправлялись бродить по каменистым тропинкам, или уезжали на лесные поляны Ай-Петри, или спускались к берегу моря, отыскивая безлюдные уголки, — всюду окружавшие нас деревья, водоросли, травы, кусты оказывались его давнишними знакомыми. Он не только узнавал и отличал их по листьям и обломкам коры, но во всех подробностях знал жизнь и особенности каждого. Для Паустовского были открыты связи этого безмолвного мира с судьбами людей, их характерами, бытом, историей. Он как-то особенно ясно ощущал глубокую взаимозависимость всего сущего на земле. Поэтому он был особенно точен во всякой мелочи и всякая мелочь могла служить для него знаком целого сложившегося явления.

Но все это так бы и осталось моими догадками, личными впечатлениями и всюду следовало бы писать «как казалось» или «будто», если бы не один случай, разом подтвердивший мои смутные ощущения.

В те годы Паустовский решительно отказывался выступать где бы то ни было. Во-первых, потому что сама эта процедура была ему не по силам; во-вторых, потому что всякое выступление неизбежно поглощало его рабочее время. Сколь ни старался он относиться к теме или аудитории спокойно, дело кончалось тем, что Паустовский говорил страстно, заинтересованно, в высшей степени ответственно и откровенно. Его волнение нарастало с каждой произносимой фразой, и на следующий день, как последствия шторма на побережье, признаки этого душевного напряжения еще явственно читались во всем, что он делал и говорил. Так пропадали два, а то и три рабочих дня.

И все-таки в те годы он выступал в Ялте.

Этими людьми, которым, несмотря ни на что, он не считал для себя возможным отказать, были школьники и сотрудники Ботанического сада.

Рабочий день еще не кончился, и, пока народ собирался и приспособленной под клуб

церкви, мы ходили по дорожкам Никитского парка. Паустовский делал вид, что совершенно не думает о предстоящем разговоре, но по тому оживлению, с каким он рассказывал об окружавших нас диковинах можно было заметить скрытое волнение.

К моменту начала встречи публика уже вылилась на улицу. Забитый до отказа зал продолжился рядами людей, стоявших в дверях и на ступенях под открытым небом. Сразу стало душно и жарко. Паустовского протиснули к высокому помосту и усадили за стол. Во время вступительного слова председателя собрания он ни разу не поднял головы, точно всё время напряженно вспоминал что-то очень важное, не имеющее никакого отношения к тому, что происходило вокруг.

Паустовский начал говорить просто и крайне серьезно. Его слова и интонации были настолько будничны, обычны, что вся официальность, торжественность атмосферы мгновенно улетучилась. Даже высоко поставленная трибуна, с которой он говорил, перестала казаться казенной декорацией.

Он и в самом деле говорил о цветах. Но это был не ораторский прием, не ловкое начало выступления «с учетом специфики аудитории», а разговор о жизни во всех ее проявлениях.

Паустовский говорил о том, как природа формирует характеры, нравы, повадки людей, о том, как она отражена в человеческой душе и судьбе, об истинной и ворованной красоте, о невеждах, полагающих себя и свои деяния выше простой мудрости всего естественного и подлинного, о лице века и связях его с тем, что останется вечно.

И в каждой новой фразе все резче, все явственнее проступала судьба и вера самого Паустовского; всё, что он говорил, с поразительной точностью относилось к каждому сидящему в зале и к тому, что происходило в те дни на земле.

Духота изнуряла Паустовского, но он так и не воспользовался своим ингалятором. Всякий раз касаясь рукой того места, где во внутреннем кармане лежал аппарат, он вдруг забывал о своем намерении и, увлеченный возникшей мыслью, каким-то чудом обретал новое дыхание. Только крупные капли пота и напряженно сведенные брови выдавали его усилия и усталость.

За этот час или полтора он потерял всё, что по крохам скопили ему предыдущие ялтинские дни и заботы близких.

Паустовский лучше всех окружающих знал, как дорожает с каждым днем время и как все явственнее не умещается в его рамки то, что хочется, что необходимо написать. Никто бы и не смог осудить его за поспешность, за стремление сохранить для работы силы или лишний спокойный час. Однако ни знания, ни слава, ни опыт, ни возраст не могли заслонить от него реального течения жизни со всеми ее ежедневными радостями и тревогами. Он не торопил тех, кто приходил к нему «излить душу», не уставал узнавать, искать, смотреть и восхищаться.

Он обладал поразительно живой, почти детской по своей легкости и конкретности фантазией. Мгновенно вспыхивающее воображение каким-то образом уживалось в нем рядом с требовательностью, строгостью, с умением высекать из всего разоблачающую искру иронии.

Фантазия служила ему проводником в прошлое, воскрешая образы и подробности давно минувших событий, она же без малейшего усилия соединяла самые реальные и самые далекие, казалось бы, несовместимые ощущения и понятия.

Паустовский помнил и цитировал невероятное количество строк из самых разных поэтов. Однако знание классических образцов никак не притупило в нем живого ощущения каждого нового слова. Казалось, он открыл мир поэзии только вчера и сегодня со всей страстью упивается этим новым открытием. Какие-нибудь только что услышанные понравившиеся стихи Паустовский, точно гимназистка, просил «переписать», а потом сам аккуратно перепечатывал их на отдельный лист и прятал в стол.

Великолепно зная людей, Паустовский тотчас отличал пустые слова от искренних и серьезных. Но у него всегда хватало терпения и любопытства на то, чтобы не сбить

собеседника и дать ему выпутаться из дебрей застенчивости или невольной лжи.

Оказавшись наедине с Константином Георгиевичем, хотелось рассказать и то, и это, и всё самое важное, самое трудно передаваемое. Его внимательный, мгновенно реагирующий на каждую подробность взгляд, вздрагивающие мимолетной улыбкой губы, добрые морщинки у глаз всё жило вместе с вашим рассказом, точно фиксируя и события, о которых шла речь, и ваше волнение, и то, что оставалось за словами.

Он тратил часы на разглядывание дырявой военной карты, которую мальчишки притащили с берега моря... Размытые следы чернильного карандаша что-то говорили ему о минувших боях...

А на самом деле ни сил, ни времени уже не было.

Стоило Паустовскому забыть в номере свою «дышалку» — так он называл ингалятор, — как где-то у моря во время прогулки его начинала душить астма. Недуг преследовал его постоянно. Болело сердце, немели руки, кружилась голова. Все чаще случалось по ночам слышать приглушённые торопливые шаги. Снизу, где установлен телефон, доносились сдержанные голоса. Потом в плотной тишине парка расплозлось натруженное урчание мотора, появлялись доктора с чемоданчиками и тугими кислородными подушками. В металлических коробках звякали шприцы.

Но и в самые трудные времена в доме Паустовских ни в одном движении близких, ни в одной интонации никогда не было той тоскливой аккуратности, пошлой предупредительности, тех «перебежек на цыпочках», которые призваны выказывать посторонним присутствие опасности или тяжесть положения.

Даже человеку, ежедневно бывающему в кругу этой семьи, нужно было определенное усилие, дабы представить себе все, что постоянно сопутствовало ее жизни.

Изнурительная болезнь, ежедневная работа, которая подвигалась медленно и трудно, вечно спотыкаясь о множество чужих далеко не радостных дел, наконец, вечные больницы, санатории, дома творчества с определенными распорядками жизни, казенными чайниками, тарелками, с чужим письменным столом — всё это словно не существовало или, во всяком случае, никак не сковывало той ясности легкой атмосферы, которая постоянно царил в кругу этих людей.

После тяжелой бессонной ночи, с неотложкой, уколами и кислородом, когда Константин Георгиевич не мог дойти до столовой, Татьяна Алексеевна устраивала завтрак в номере. На кривоногом балконном столе появлялись накрахмаленные белоснежные салфетки, какие-то кувшинчики, цветы, подогретый хлеб. Пахло свежесваренным чаем и ягодами.

Паустовский выходил до блеска выбритый, с аккуратно причесанными, еще влажными от умывания волосами, в свежей, жесткой, как салфетка, рубашке и усаживался в кресло с таким видом, точно всё, что случилось ночью, он подстроил специально для того, чтобы состоялся этот уютный домашний завтрак.

Скоро набирались люди. На плитке снова и снова кипятили чайник, смеялись и говорили, совершенно уже не думая о том, что заглянули сюда «только на минуточку», узнать, как Константин Георгиевич и не нужно ли чего больному.

Нежелание уступать болезни, обстоятельствам, требовательность к себе и ко всему написанному своей рукой, по существу, составляли непрерывную цепь мужественной борьбы человека за то, что останется уже после его жизни.

В это время всякое новое сочинение, даже новая глава могли по воле судьбы оказаться последними. Паустовский и сам не раз говорил об этом. Он искал и готовил какую-то особенно ёмкую форму — книгу, в которой поместились бы раздумья, наблюдения, опыт всего пути. Однажды после вечернего чая Константин Георгиевич прочитал начало своей новой работы. Мучительно и долго рождался этот первый кусок. В нем говорилось о том, как, из каких крупиц реальности составляется в воображении писателя самостоятельная, уже свободная от точных имен и дат новелла...

Друзья Константина Георгиевича, присутствовавшие на этом чтении, узнавали места

действ-вия, лица, время. Все это кончилось потоком воспоминаний, во всех подробностях связанных с тем, о чем писал Паустовский.

Константин Георгиевич внимательно слушал всё, что говорилось о прочитанном, и, кажется, был вполне доволен этим вечером.

Весь следующий день он не выходил из кабинета и никого не принимал. Наконец утром третьего дня Паустовский пришел к завтраку в самом праздничном настроении и сразу объявил, что намерен отправиться в город отдохнуть и развлекаться. Кто-то, спросил, не связано ли такое его расположение с окончанием работы над первой главой начатого сочинения. «Да, — ответил Паустовский, — я всё уничтожил!»

Ночью он сжег всё, что написал для своей новой книги.

О том, чего нельзя сказать словами

«Зрители платят деньги за то, что между словами, пьесу они могут прочитать и дома...» — частенько говаривал наш учитель и режиссер Виктор Яковлевич Станицын.

В этом простом, несколько грубом замечании молодому актеру, который норовит поскорее выпалить слова своей роли, скрыты великая мудрость и опыт сценического мастерства. Нередко «то, что между словами» намолняет произносимые фразы и даже противоположным смыслом.

Одни и те же реплики какой-нибудь классической, тысячу раз сыгранной роли становятся основой совершенно несхожих актерских созданий, среди которых могут оказаться и шедевры и пошлые раскрашенные фигурки.

Недаром опытные актеры говорят: «В этой роли есть что играть!» Играть — а не произно-сить. Огромная, мало того, решающая часть роли, то, что придает персонажу живую неповтори-мость, может быть сделана и делается не набором слов, а чисто актерскими средствами.

И чем лучше спектакль, тем богаче, разнообразнее и глубже эти живые актерские дополнения.

Казалось бы, совсем немного остается на долю исполнителя, который скован заданными обстоятельствами и словами да еще одет и загримирован согласно изображаемому времени.

Если не считать голосовой окраски, что, разумеется, тоже дает драматическому актеру огромный выигрыш, все его средства заключены только в том, чем с древнейших времен жива и сильна пантомима.

В этом коротеньком промежутке «между словами», в паузе, отделяющей одну реплику от другой, порой вмещается такая буря чувств, такой поворот судьбы, что впереди и позади стоящие фразы кажутся не более чем датами на граните надгробного камня, где годы — только знаки, ограничивающие целую человеческую жизнь.

И дело не в том, что драматург забыл или не смог написать текст, а в том, что в иных ситу-ациях слова просто не нужны, бесполезны, бессильны выразить то, что стряслось с человеком.

«Добро, строитель чудотворный! Ужо тебе!» — вот и весь текст, данный Пушкиным к огромной потрясающей сцене безумия, где грохот копыт и громада призрака, озаренного луной, — весь этот ужас погони не оставлял героя «во всю ночь». Всю ночь гнал его по огром-ным пустым улицам и площадям. Для этой сцены без слов от артиста потребовалось бы не меньшее духовное и физическое напряжение, чем то, что нужно для встречи Гамлета с призра-ком, для знаменитых монологов короля Лира. Но необязательно обращаться к столь сильным литературным примерам. В реальной человеческой жизни на каждом шагу есть такие мгновения, такое напряжение чувств, куда невозможно вторгаться словами. Поскольку актеры играют людей и воспроизводят людские страсти, все это не может быть пропущено, не может постоянно оставаться за кадром.

Более того, все подспудное, наиболее трудно выразимое, то, что скрывается за словами,

в конечном счете определяя их окраску, и то, что свершается в паузах, — все это и есть священная область собственно актерского творчества.

Именно по этим внутренним движениям и переходам от одного куска к другому мы судим об актерской индивидуальности, о темпераменте и способностях исполнителя, даже о его человеческой позиции.

Настоящий актер скорее может обойтись без каких-то слов, нежели без того, что стоит за ними и составляет непрерывную цепь живых ощущений.

Только эта нигде не писанная, не поддающаяся простому выражению партитура роли способна увлечь зрителя, заставить его верить и увлекаться фантастическими событиями представления.

Все это невольно приходит на ум и кажется совершенно очевидным всякий раз, когда мне случается вновь воочию встретиться с искусством Марселя Марсо.

Лишенный подпорок в виде объяснительных или эффектных фраз, мим отвечает за каждое мгновение сценического времени.

В кристально чистом виде строгой пантомимы перед вами открываются бесконечные возможности актерских средств выразительности.

Теперь, когда наши молодые мимы ходят по сцене в трико так же спокойно, как мы когда-то ходили в тулупах и валенках, когда наши зрители познакомились с актерами японского, итальянского, английского и французского театра, когда огромные аудитории рукоплещут пантомиме в лучших концертных залах страны, мне трудно объяснить то чувство, то ошеломляющее впечатление, которое произвела на меня первая встреча с театром пантомимы.

Может быть, оттого, что это было в Париже, где и без пантомимы все казалось чуточку неправдоподобным, где путешествие в театр, улицы и сам воздух — всё, как нарочно, располагало к восприятию предстоящего зрелища, тот вечер остался в памяти как праздник, как открытие неведомого мира. Два отделения пролетели в мгновение ока. Спектакль был превосходный. А главное — столь непохожий на то, что мне до этого приходилось видеть, что всякий момент действия казался откровением.

Отдельную часть представления занимала пантомима под названием «Ломбард». Это целая законченная пьеса со многими действующими лицами и разными исполнителями, каждый из которых по-своему дополняет общее напряжение событий. Если подробно записать всё, что видели и узнали за время действия зрители, получится сценарий великолепного современного произведения с глубокими и точными человеческими характерами.

Но самое главное, что, рассказывая или записывая это, вам совершенно не понадобилось бы сочинять реплики, дополнять или объяснять что-то диалогом. Всё складывается так, что слова просто ни к чему, тут они звучали бы фальшиво.

Сцена представляет собой полутемное, неудобное помещение ломбарда. Вся мебель этого казенного заведения состоит из длинной обшарпанной лавки для посетителей. На противоположной стороне в загородке небольшое окошечко приемщика. Кажется, здесь должно пахнуть пылью и нафталином.

Но самое гнетущее — это безмолвие, тишина, словно охраняющая какой-то вечный покой человеческого горя. Скрип половиц, едва различимый шум шагов да шорох одежды подчеркивают безмолвие и сразу ярко и точно создают атмосферу ломбарда, которая захватывает зал буквально с первой минуты открытия занавеса.

Дождаясь приема, на лавке сидят совершенно разные, впервые встретившиеся люди.

У каждого своя тема, своя забота, свой характер, и в то же время они незримо объединены этой мрачной тишиной, а еще более какой-то общей согнавшей их сюда нуждой. Им нет никакой необходимости разговаривать между собой. Скорее, напротив, они стесняются друг друга, и каждый старается скрыть свое истинное положение.

Нечего и незачем говорить и тому господину, который, поместившись у окошечка ломбарда, равнодушно начинает принимать и оценивать вещи. Невозможно упомянуть все

детали и нюансы, из которых складывается эта симфонически построенная сцена.

Одна за другой открываются ряд трагических судеб, и опять-таки, будь тут слова или просто рыдание, все было бы, кажется, гораздо хуже. Во всяком случае, менее выразительно и строго.

Женщина сдает свое обручальное кольцо... Потом к приемщику направляется человек с футляром от скрипки, и снова целая судьба.

Потом еще клиенты, и для каждого в закладе невозвратимая потеря, часть воспоминаний, отрезок жизни. Кто-то уступает очередь, желая еще на минуту отодвинуть то, что уже неизбежно.

Дело к концу. Приемщик торопится, вот-вот закроет окошечко, а человек в очках, видимо, натрудивший глаза бесконечным чтением, все еще с жадностью листает страницы своей книги. И по дороге к оценщику, делая последние пять шагов, он всё еще пробегает глазами по строчкам... Более тянуть невозможно. Посетитель, бережно закрыв книгу, снимает и, подслеповато щурясь, протягивает в окошечко свои очки.

Чудесная сила напряженного безмолвия владела залом, заставляя зрителей в каждую секунду действия ясно, почти физически ощущать драматизм и человеческую боль всего происходящего на сцене.

Были в тот вечер и несколько пьес, которые Марсо исполнял один.

Разнообразие тем, лиц, мотивов, головокружительная сложность и скорость сменяющихся чувств. И опять нигде никакой неловкости нарочитого молчания, когда кажется, что актеру почему-то заткнули рот и он старается кое-как объясниться иным способом.

Казалось, нет такой ситуации, нет такого положения, оказавшись в котором Марсо не мог бы передать то, что испытывает его герой.

Мы не могли удержаться от желания пойти после представления за кулисы и поклониться артистам. Кроме всего, хотелось просто поглядеть на живого Марсо. Слишком невероятным для обычного человека казалось всё, что он совершал на сцене.

Уборная Марсо представляла собой закуток, сколоченный из тоненьких досок в дальнем углу сцены.

Нам приветливо отворили жиденькую скрипучую дверь, и мы увидели то, что остается неизменным за кулисами всех театров мира.

Всегда и везде это тесная комната, яркий свет ламп у зеркала, просыпанная на столике пудра, пестрые тряпки еще не убранных костюмов, и среди всего — разгоряченный полуразде-тый человек-оборотень, в котором дьявольски перемешались два живых, непохожих друг на друга существа — тот, который только что был ни сцене, и тот, кто сейчас, на твоих глазах вылезает из его шкуры, превращаясь в обычного человека из публики.

Артист еще не успел разгримироваться, и толстый слой белой краски скрывал черты его лица. Но Марсо уже был совершенно непохож на своих сценических персонажей. Прежде всего, в отличие от своих героев, легких и гибких, словно водоросли, теперь весь он, каждый мускул его тела был пронизан невероятной человеческой усталостью. Тонкие руки с натруженными, как у рабочего, венами, пот, проступающий сквозь слой грима, вытянутые, расслабленные ноги, воспаленные блестящие глаза — все это было прямо противоположно тому, что в совершенной пластической форме, без малейшего, казалось бы, усилия являлось на сцене.

Марсо спросил, все ли нам было понятно. Мы наперебой бросились объяснять. Разговор был сумбурный, шумный, скачущий. Каждый дергал за рукав несчастного переводчика, желая узнать то, что говорил Марсо. Но, пожалуй, самым странным, самым неестественным как раз и было то, что мы так плохо понимаем друг друга, что у нас разные языки. Всего несколько минут назад мы не думали об этом — так точно и ясно было все, что происходило на сцене.

Все вместе: и впечатления от спектакля, и сумбурный разговор с Марсо, и его

превращение — все соединилось в одно цельное ощущение безграничной силы актерского мастерства.

Пантомима имеет свои древнейшие традиции, свои законы, наверное, и свои ремесленные штампы, которые пускают в ход для пушного эффекта.

Искусству мима нужно долго и упорно учиться, а потом всегда повторять достигнутое, дабы сохранить надлежащую форму.

И все-таки вряд ли сыщется актер — будь то певец, танцовщик, кинематографист, артист цирка, драмы или эстрады, — который, присутствуя на спектакле пантомимы, не ощутил бы прямой связи своего узкоспециального дела с этим всепроникающим искусством.

В прекраснейших творениях Улановой без малейшего ущерба для блистательного, чисто хореографического рисунка роли вдруг, как откровение, естественно и просто сверкали драгоценные мгновения чистой пантомимы.

Вспомните, как ее Джульетта, стоя в спальне перед зеркалом, медленно проводит руками по своему телу, впервые на ваших глазах осознавая себя взрослой девушкой...

Вспомните Меркуцио — Кореня. Всю сцену его смерти, от первого до последнего движения являвшую пример великолепного драматического этюда.

Сегодня пантомима уже не случайная заморская птица, она вернулась на наши подмостки, принеся с собой древнейшую традицию пластики, и нет такого театра, такого актера, который бы не испытывал на себе прямого влияния ее высокой сценической культуры. На наших глазах современный и классический балет все теснее сплетается с чистой пантомимой, и теперь никому не придет в голову отделять ее от собственно танцевальных движений в блистательных партиях Майи Плисецкой.

Однако не только балет, не только безмолвный актер — наследник сокровищницы мимов. И в самых бытовых современных драматических спектаклях или кинофильмах без труда можно обнаружить великолепные сцены абсолютно мимического происхождения.

Сейчас мы говорим совсем не о той очевидной для всех пользе, которую могут дать всякому актеру упражнения, совершенствующие его пластику, не о тех примитивных этюдах, которыми развлекают публику, ловко вдевая несуществующие нитки в несуществующую иголку. А о том, что является высшей сферой пантомимы и призвано выражать сокровенные чувства и мысли человека.

В напряженнейший момент трагедии после ночного разговора с призраком Гамлет — Смоктуновский направляется в комнату Офелии. Девушка услышала скрип медленно отворяемой двери и обернулась.

На пороге — принц. Застывшее лицо Гамлета кажется маской... невероятное душевное напряжение отпечатано в неподвижных чертах. Офелия в страхе прижалась к углу кровати. Не отрывая взгляда от испуганных глаз Офелии, Гамлет медленно приближается к ней, берет ее руку, и вдруг что-то похожее на гримасу крика искажает его лицо. Но самого крика нет, будто он комом застрял в горле. Безмолвно отступая, Гамлет удаляется.

Сразу после этой сцены разворачивается история безумия принца, звучат знаменитые шекспировские диалоги... Если бы создатели фильма озвучили сцену, то есть заставили бы Гамлета кричать «вслух», натуральность ни капельки не пострадала бы, но напряжение неизбежно утратило бы трагическую силу и необычайность.

Пример из современной кинематографической версии Гамлета — только крупница многовекового опыта театра, на подмостках которого великие и посредственные исполнители классических трагедий неизменно пользовались игровой паузой, как самым сильным оружием.

Истории театра, биографиям великих трагиков никак не обойтись без подробных описаний «гастрольных пауз», тех захватывающих секунд, когда в гробовой тишине замершего зала все напряжение сосредоточивалось на лице, на движении молчащего актера. Самые вдохновенные, самые страстные слова отдали очевидцы описаниям этих всецело актерских мгновений в спектаклях с участием Кина, Мочалова, Сальвини, Моисси,

Орленева. Так было всегда, так есть и сегодня.

И теперь чаще всего пантомима вступает на сцену и вторгается в ход драматического спектакля как раз тогда, когда диалог достигает своего наивысшего накала и чувства не помещаются в словах.

Правда, теперь мы не называем эти паузы гастрольными, а исполнителя заглавной роли гастролером, но сцены эти остаются и украшают современные спектакли, как и сто лет назад. И не только для «сильно трагических» эффектов в образах классических героев из кровавых хроник годятся старые приемы пантомимы.

Не так давно «Голый король», будучи самым молодым, смелым, озорным и кассовым спектаклем самого молодого театра, представил московскому зрителю целую группу замечательных, а ныне известных всей стране актеров. Кто-кто, а они уж никак не были обременены гастролерством или традиционными штампами...

Стремительный бег действия выносит зрителя к одной из центральных сцен спектакля.

Примерка несуществующего платья короля, Голый король перед зеркалом в окружении своих министров разглядывает ничто.

Сцена эта имеет великолепный шварцевский текст, и актеры прекрасно его произносят. Однако вся сила, все очарование, вся тонкость и мудрость иронии этой картины заключены не в словах, а в том, как ведут себя персонажи, как реагируют на все происходящее. На ваших глазах немногие реплики превращаются в условную маску, скрывающую истинные мысли и страсти, подлинно выраженные только пантомимой. По привычке всегда ощущая за словом «пантомима» некую условность, даже как-то странно называть эту щедрую, искрящуюся юмором и самыми живыми чувствами сцену пантомимой. Утопая в хохоте зрителей и всегда кончаясь под аплодисменты, она остается в памяти как один из самых трепетных и выразительных моментов всего представления.

И тем не менее это чисто актерское создание есть не что иное, как великолепно исполненная мимическая сцена.

Центром ее являются Король и Первый министр. Однако и стоящие поодаль придворные ежесекундно участвуют в немом действии, прекрасно усиливая подлинность всего происходящего у зеркала...

Кстати говоря, никакого зеркала и нет. Вместо него — зрительный зал, как это и полагается в самой настоящей пантомиме. И пользовались этим воображаемым зеркалом актеры Кваша и Евстигнеев совсем не так, как следовало бы для правдоподобия, а именно так, как требует внутренняя логика поведения персонажей. Ни на мгновение не отказываясь от усталости, актеры превращали ее в средство выражения абсолютно подлинных эмоций и мыслей.

Было бы по меньшей мере странно, сочиняя рецензии на драматический спектакль, выделять сцены мимического происхождения — они неотъемлемая часть естественной творческой жизни любого представления.

За сотни лет приемы мимов так срослись со всеми другими видами сценического действия, что их право на долю успеха почти перестали признавать. Театр пантомимы переехал в самую темную маленькую комнату, в то время как его наследники шумно расположились в парадных залах.

В свое время именно благодаря пантомиме шарманка с движущейся пленкой превратилась в художественный кинематограф — самый массовый и популярный вид зрелища. Сперва, точно из рога изобилия, посыпались комические ленты, но и другого рода классические фильмы немого кино половиной своего успеха обязаны пантомиме.

Начиная с цирковых комических трюков до гениальной сцены в «Огнях большого города», в которой Чарли узнает, что продавщица цветов слепа, — всё один неиссякаемый источник пантомимы, разница только в том, сколь талантливые, чуткие руки черпали из этого колодца.

Появление звука в кино освободило режиссера и актера от необходимости постоянно

пользоваться приемами мимического искусства, но это совсем не значит, что язык пантомимы устарел или стал ненужным в современном кинематографе.

Напротив, именно в звуковом фильме он стал наиболее сильнодействующим средством, он как бы обрел свое точное место и высшее назначение. Теперь, после целого периода литературно-болтливых фильмов, это особенно ощутимо и ясно.

В картинах Бергмана, Феллини и Антониони, выполняя совершенно различные, порой противоположные смысловые задания, неизменно присутствуют куски первоклассной пантомимы. Бессмертные создания Тото, как и лучшие роли Мазины, какими-то внутренними нитями всегда неразрывно связаны с древнейшим искусством мимического актера.

И в наших картинах последних лет можно назвать немало сцен, великолепно решенных и сыгранных без помощи пояснительных слов.

Несколько лет назад фильм Панфилова «В огне брода нет» познакомил зрителей с трагической судьбой девушки из санитарного поезда. Сложнейший духовный мир этой героини режиссер и актриса Чурикова открывают опять-таки не в словах, точнее, не столько в словах, сколько в кадрах, где внимание зрителя полностью сосредоточено на поведении, на малейшем движении исполнительницы.

Иная манера, иные герои, иные принципы использования выразительных средств, но и в этой новой среде преображенная временем пантомима оказывается важнейшим звеном киноповествования.

Многое на экране стало бы лучше, глубже, выразительнее, если бы наши сценаристы умели писать эти немые куски, а редакторы понимать их смысл и значение.

Выговоренные словами чувства и мысли, приобретая мнимую ясность и точность, отнимают у персонажа живое дыхание, процесс рождения мысли и чувства. Размененные на мелкую монету пояснительных слов, сцены теряют силу и, как это ни странно, правду. Актеру, никогда не выдавшему пантомимы, никак не обойтись без этих «немых» кусков, если он изображает живого человека.

В самые радостные и самые тяжелые мгновения жизни человек, «не находя слов» или «лишившись дара речи», невольно и естественно становится мимом.

Молодые влюбленные, сами того не подозревая, великолепно разыгрывают этюды без слов.

Пойдите на вокзал: в грохоте и шуме перрона у закрытых окон вагонов вы найдете мимов. Они и их застекленные партнеры в последние минуты успевают сообщить друг другу так много важного и волнующего. Есть множество такого, что выражается лишь пластическим образом, или, иначе говоря, языком пантомимы.

В жизни, разумеется, и при ее изображении неизбежно наступают моменты, когда все средства выражения оказываются бессильны, грубы и несовершенны, когда судьба, как говорят, «повисает на кончике взгляда»...

Тогда и начинается чудо пантомимы, ее собственный непере译имый язык, который ничего не заменяет и ничем не заменим, как цвет в живописи или аккорд в музыке.

Иными словами, возникает единственно возможный способ передачи живых чувств и мыслей, иначе не передаваемых и не объяснимых.

И это уже не просто сценическая условность, а естественное творческое решение, которое диктуется жизнью, существует в ней и потому остается бессмертным и понятным всякому человеку.

Кстати сказать, и в смысле внешней пластической формы именно эта точность психологического хода, выраженного продиктованным изнутри эмоциональным жестом, и отличает пантомиму от всяческих красивых поз и сомнительных телодвижений, которые, маскируясь пантомимой, по существу, ничем не отличаются от поведения манекенщиц или гимнастических этюдов и всяких живых пирамид моды двадцатых годов.

Получив в современном кино новые художественные возможности огромной эмоциональной силы, пантомима обогащает его, как звук или цвет. И суть не в том, чтобы

правильно назвать немые куски кинематографического действия, и не в том, где установить его границы или обнаружить прямую связь экрана и театральной традиции, а только в том богатстве, которое открывает перед кинематографом умение видеть и передавать на пленке тончайшие движения человеческой души, такие, о которых никакими словами, никаким иным образом не скажешь.

Земные и легендарные герои

Всякие разговоры о кино или театре, как правило, касаются современного героя. Если собрать все статьи на эту тему, вероятно, получится целый трактат. Однако никакие, даже самым тщательным образом разработанные рецепты не в силах рекомендовать тот устойчивый состав, из которого можно было бы наверняка слепить неповторимый характер.

Видимо, виной тому сама быстротекущая жизнь, которая постоянно обгоняет отстоявшиеся в кабинетах нормы, выдвигая всё новые и новые живые черты, детали облика нашего современника.

Разумеется, записи, собранные в эту статью, никоим образом не открытия, не секреты создания идеального героя, а лишь продолжение старого, давно начатого разговора, только некоторые наблюдения за самим героем и его отражением на экране и сцене. Время от времени такой материал, очевидно, накапливается у каждого художника, критика или даже просто внимательного зрителя, поскольку развитие театра и кинематографа рано или поздно вызывает новые приемы актерской игры и требует нового воплощения драматургического материала. Даже в классических, знакомых образах появляются какие-то сегодняшние штрихи, вызывающие одобрение или недоумение публики.

В этом смысле мы постоянно являемся свидетелями забавного переселения душ: черты современности и страсти нынешних героев оказываются достоянием образов классических, в то время как порой образы современные, гораздо ближе стоящие, чахнут от старомодности и традиционных штампов.

Представьте себе любого легендарного человека, который в реальной своей земной жизни был героем и останется таковым в памяти потомства. Пусть это будет для России, к примеру, Александр Невский, Сусанин или Чапаев. Важно, что мы имеем дело с фигурой уже сложившейся, наделенной определенными деяниями и характером.

Кажется, чего проще — сочините о нем пьесу, сценарий или роман, и вы почти автоматически становитесь создателем образа положительного героя. Кстати, на практике иные авторы прибегают к этому способу «творчества», полагая, что главный козырь уже у них в руках. Однако достаточно обратиться к некоторым фильмам, спектаклям, книгам, и можно заметить: историческая достоверность еще не гарантия того, что перед зрителем явится образ настоящего, живого и полнокровного героя.

Подобно тому как слепок, маска с лица Пушкина — это совсем еще не образ поэта и самая добросовестная копия — не произведение искусства, одно лишь точное описание положительных деяний и черт никак не обеспечивает создания художественного образа. Герой фильма или спектакля, кроме того, обязательно должен обладать и живой силой воздействия и непосредственной связью с теми, кто пришел сегодня в зрительный зал.

Наверное, всякий историк заметит вам, что Александр Невский из фильма Эйзенштейна достаточно далек от своего прототипа. Обаяние Черкасова, возможно, было совершенно несвойственно князю, но зато как оно необходимо образу, созданному в картине. Мало того, в другом фильме о том же Александре Невском в исполнении и постановке других кинематографистов наверняка будут использованы совершенно иные краски, иные приспособления, хотя цель остается та же — создание образа легендарного русского полководца.

Кто скажет, что Камо, Сергей Лазо или Котовский были личностями менее яркими, менее легендарными, чем Чапаев? Однако именно Чапаев в первую очередь стал героем, мечтой нашего детства. А Камо и Котовский, о которых тоже ставили фильмы, оставаясь

интереснейшими, притягательнейшими фигурами нашей истории, пока не обрели своей второй, яркой экранной жизни.

Можно привести бесчисленное количество примеров несостоявшихся открытий героев на сцене и на экране при условии добросовестного сохранения исторического и фактического материала.

Вспомните галерею образов В. И. Ленина, в разное время созданных в искусстве, и вы сразу без труда выделите те, которые действительно достигают высот художественного обобщения, сложности и глубины человеческого характера. А ведь и произведения иллюстративные, признанные неудачей, построены на том же подлинном историческом материале.

И сегодня на студиях лежат десятки сценариев и всякого рода заявок на фильмы о жизни и подвигах героев Великой Отечественной войны. Авторы этих предложений никак не могут взять в толк, почему кинематографисты немедля не берутся за создание картины по их сочинениям.

— Ведь это же был настоящий герой! Тут у меня все от слова до слова правда! — восклицают они. И точно, в иных заявках факты и события потрясают своей драматичностью. И беда авторов не в том, что выбранные ими люди малоинтересны. А в том, что реальные герои не превратились в художественные образы. Что характеры значительных людей написаны незначительными литераторами.

Для того чтобы историческое лицо предстало в фильме или спектакле «живым» и казалось убедительной трехмерной фигурой, от сочинителя, актера или режиссера требуется ничуть не меньше усилий и творческих исканий, чем в том случае, когда они трудятся над образом какого-нибудь фантастического персонажа.

Появившись на экране в стократном увеличении, актер, исполнитель в первое же мгновение всеми мельчайшими чертами являет собой героя. По ходу фильма эти черты будут меняться, жить согласно расписанию сценария, но при всех условиях останутся личными данными реального человека.

Как бы детально и точно ни был выписан герой, он всегда оказывается в плену всех недостатков и достоинств лица, его подменившего.

Оставаясь неуловимыми свойствами живой человеческой души, эти привнесенные актером подробности роли обычно ускользают из искусствоведческих рассуждений.

В рецензиях, когда дело возвращается к бумаге, чаще всего вновь проступает бумажная основа, то есть перипетии сценария, слова, описания действия, в то время как на экране все решает живое дыхание, внутреннее напряжение.

Как описать финал «Огней большого города», где весь необъятый смысл вмещается в одном долгом взгляде Чарли Чаплина.

Этот кадр «с цветком», опубликованный в виде фотографии во всех киноэнциклопедиях мира, требует длинного описания, где необходимо упомянуть каждое движение век, каждую возникающую морщинку, — они тут не менее важны, не менее «играют», чем движения великой балерины в ее коронном адажио, а вместе с тем понадобятся еще целые страницы для объяснения тех внутренних психологических перемен, тех мыслей, которые ясно читаются с экрана, когда смотришь эту немую сцену.

Но и в меньших масштабах, нежели великий дар Чаплина, данные исполнителя творят героя. Исполнитель способен низвести героя до ничем не приметной фигуры и может сделать его же незабываемым, любимым среди десятка других ничем не хуже записанных, обставленных и срежиссированных. Пути его проникновения к людям лежат через область не поддающихся объяснению чувств, ассоциаций, мимолетных впечатлений. Как это ни прискорбно писателям, но все их расчеты и вся власть целиком зависят от живой силы индивидуальности актера.

Разумеется, эта сила спорна в той мере, в какой одним более симпатичен актер X, а другим — Y. Но существо дела от этого не меняется, как не исчезают значение и величие

любви оттого, что предметами ее становятся курносые и глупые, худые и толстые — словом, самые разные люди.

Всякий раз, думая об этом, я мысленно возвращаюсь к одному и тому же имени. С моей точки зрения, у нас неповторимым примером всепобеждающей индивидуальности был Петр Алейников. Этот преступно не использованный в свое время актер остается для меня чудом соединения всех драгоценных свойств человека и исполнителя.

Вот три главных, решающих обстоятельства, которые поставили его в первом ряду лучших советских героев: он был насквозь, изнутри, до самых кончиков пальцев положительным, располагающим, вызывающим симпатии человеком. Он был истинно народным героем, обладающим живым умом и воображением, скрытым за чисто национальным, легким, чуточку застенчивым юмором.

И, наконец, он был абсолютно современен и потому невероятно понятен и близок огромной аудитории советских зрителей, которые видели в нем живого знакомого человека.

Какой же силой обаяния, какой неповторимой индивидуальностью нужно было обладать, чтобы остаться таким в памяти сотен тысяч людей, так и не сыграв своей настоящей, выигрыш-ной, специальной роли.

Но, разглядывая даже те немногие кадры, в которых успел сняться этот актер, можно обнаружить всё, что способна привнести личность исполнителя в создание подлинного героя. Притом героя не по названию и положению среди других персонажей, а по силе его воздействия, по концентрации типического в одном живом лице.

Прежде всего, что бы ни делал Алейников, в каких одеждах ни появлялся на экране, в нем оставался ясный положительный заряд. Вы верили в конечную чистоту и благородство Вани Курского даже тогда, когда, по сценарию, он совершал антигероический поступок.

В тексты самого разного достоинства Алейников одинаково вносил глубину и душевность, столь убедительную, что даже косноязычие, неловкость слов казались только ширмой, скрывающей тонкость, ум и наблюдательность его героя.

Долгий, тоскливый взгляд Алейникова, его несколько инфантильная, наивная улыбка обволакивали образ такой подлинной, выстраданной правдой, что зритель невольно ощущал и ту часть его жизни, которая оставалась за экраном.

Прочитайте глазами крошечные монологи из любой роли, и вы не обнаружите и десятой части того внутреннего, душевного откровения, которое звучит в исполнении Алейникова. Он был настолько значителен и всемогущ, что его индивидуальность неотделима от его героев. В полнокровном актерском создании точно так же, как в реальном человеке, невозможно переменить ни одной черточки. Любое изменение покажется насилием, нарушением внутренней гармонии. Такие герои живут самостоятельной экранной жизнью, но и яркость и убедительность этой жизни скрыты в конкретной человеческой индивидуальности, в даровании, присущем не герою, а исполнителю.

Согласно старинной теории, если отбросить частности, станет совершенно очевидно, что все построения, все драматические ситуации повторяются, что характеры и мотивы, движущие поступками героев, неизменно кочуют из века в век, из пьесы в пьесу, а оттуда и в фильмы.

Разглядывая уже знакомых, созданных классиками персонажей, мы действительно находим в них общие, присущие многим героям черты. Но в то же время никак нельзя избавиться и от тех, казалось бы, незначительных деталей, которые, в конце концов, в каждом конкретном случае придают общей повторяющейся схеме живую силу индивидуальности, человеческую неповторимость.

Вот эти-то не столь важные с точки зрения общего обзора истории подробности и составляют актерский хлеб. В конечном счете именно они позволяют вновь и вновь воскресать классическим героям, находя в каждом новом времени живой отклик зрителей.

Не изменяя вечным, высоким человеческим проблемам, даже сохраняя схему и перипетии сюжета, «низменные» детали, частные свойства изображаемого лица сцепляют

эти непреходящие идеи с плотью ныне живущих людей. Понемногу дополняя первоначальный остов, они всегда участвуют в бесконечном процессе приближения, очеловечивания идеальных качеств героя.

Если совершить фантастическую экскурсию из глубины веков до наших дней, если мысленно взять некоего абстрактного героя за руку и пройти с ним по истории искусства, то к концу пути окажется, что вы ведете за собой совершенно другого и, возможно, даже очень знакомого вам человека.

Самые древние, самые могущественные герои, которым художники посвящали все свои силы, — это боги или цари, равные богам. А еще раньше — это идол, ничем и никак не напоминающий человека, но зато точно выражающий идею могущества доброго или злого начала. Но вот постепенно бесстрастные лица богов начинают оживать... Они по-прежнему совершенство, их страсти возвышенны, но это уже страсти людские.

Вы двинетесь по дороге героя еще несколько столетий, и библейские персонажи станут невероятно напоминать людей, что бывали в мастерской художника... Героев, да и самих богов станут срисовывать просто с прохожих.

В те далекие времена критики были, видимо, тоже совсем другими. Но если бы им дано было знать нашу современную терминологию, разве они не вправе были бы сказать, например, убийственную по силе и лаконичности фразу: где автор видел таких богов? Но, несмотря ни на что, вопреки всем блюстителям канонов, герой неумолимо продолжал приближаться к людям.

Вот он на греческих котурнах, в канонической маске, из последних рядов каменного амфитеатра без ошибки отличишь его. Но пройдет не так много времени, и от котурн уже останется только обязательная постановка ног актера при чтении монолога. Это станет законом театра классицизма, где герой трагедии будет говорить великолепными стихами, в отличие от комедийных персонажей, которые станут изъясняться прозой. Еще один шаг, и этой самой «презренной прозой» заговорит сам герой, и снова прозвучит упрек критика: где вы видели, чтобы так изображали героя? Чтобы герой так говорил?

А позже Пушкину будет сказано, что «Руслан и Людмила» — сочинение, недостойное времени, низменное, со словами грубыми и вульгарными. Еще пройдет немного времени, и об опере «Иван Сусанин» применительно к театру будет сказано примерно то же самое. А потом благородная публика выскажет свое возмущение героями спектакля «На дне».

Пройдут всего десятилетия — и вот на экране трилогия о Максиме. А совсем рядом с точки зрения истории генерал Серпилин из фильма «Живые и мертвые», знакомый в каждой своей черточке.

Если упрямый блюститель первоначальной абсолютной чистоты героя увидит в этом процессе гибель идеала, то можно с уверенностью ответить ему: насколько пал в искусстве абстрактный, созданный по определенным канонам герой, настолько возвысился земной, реальный человек.

В создании современного персонажа, вернее в установлении тех естественных, невидимых связей, которые должны соединить уже написанную роль с реальным временем, с конкретными мыслями и чувствами сегодняшних зрителей, актерская работа и индивидуальные данные исполнителя приобретают особое значение и смысл. На материале классическом, освещенном традициями и отблесками ушедших времен, дело обстоит иначе, хотя бы потому, что зритель многое вынужден принимать на веру, а тут, где бы ни явился актер в роли современника, любое его движение узнаваемо или, во всяком случае, легко сопоставимо с реальностью, с опытом сидящего в зале человека.

Таким образом, каждое звено игры, как и вся исполнительская работа, может либо сцеплять происходящее в сцене с чувствами и мыслями публики, либо, напротив, обнажать условность, надуманность всего происходящего на сцене или на экране.

Все это сказано совсем не для того, чтобы придать особую важность актерскому делу, а с единственной целью указать то направление, которое неизбежно приобретает всякая работа

над современной ролью. Необходимость соразмерять каждый момент поведения с реальными обстоятельствами окружающей жизни одинаково возникает и для характерных, и для героических, и для драматических, и для комических созданий. Эти невидимые, само собой разумеющиеся мостики к зрителю каждый актер может выстраивать и отыскивать по своему, в меру своего знания, опыта и наблюдательности, совершенно не нарушая общего заданного драматургического построения.

Когда актера спрашивают: «Как вы строили образ? Как вы работали над его воплощением?» — он всегда находится в несколько затруднительном положении: ему-то хорошо известно, что зачастую на его долю приходится филиейные работы — и стены возведены, и штукатурка выполнена, и маляры уже прошли. Ведь к началу съемок сценарий готов, роль выписана, партнеры определены и даже костюмы выполнены художником. Потому любое суждение, каждое предположение, всякое слово о создании образа героя на экране надо соотносить с тем, что этот образ создан коллективно, даже если об этом не говорится специально, а осталось как бы в подтексте, за скобками. Актер — лишь один из многочисленных соавторов появившегося на экране персонажа, раскрытого характера, воплощенной личности. Поэтому создание образа — понятие весьма и весьма условное.

Во всякой совместной работе, разумеется, есть свои преимущества. Иногда, например, актера преподносят в более симпатичном свете, чем он есть на самом деле, или персонаж его оказывается значительнее и весомее благодаря усилиям режиссера, великолепно построившего массовые сцены. Но при других условиях, у следующего режиссера актер может точно так же и потерять даже то, что на самом деле умеет. Иными словами, во всех случаях он зависим, вопрос только в том, как эта зависимость отражается на конечном результате. Вот почему всяческие рассказы актеров о своих ролях — это, скорее, то, что выражает собственное ощущение исполнителя, его намерения и подход к освоению материала, чем то, что получится в конце концов и предстанет перед зрителем во всей сложности законченного произведения.

В самом деле очень трудно не только объяснить, но и угадать наперед, что именно из всей подготовительной работы актера окажется для спектакля или для фильма наиболее важным, выразительным, решающим. Само слово «исполнитель» точно указывает на то, что вам предстоит осуществить нечто уже решенное, имеющее вполне определенные очертания и назначение.

В спектакле или в фильме ваша роль, как бы она ни казалась сложна, занимает одно из тех мест, которое можно определить и по старинной шкале амплуа (скажем, благородный отец, инженер или герой-любовник), и по социальному положению (купчиха, рабочий, доктор, крестьянин), и просто по возрасту, как иногда значится в списке действующих лиц (старуха, молодой человек или господин средних лет).

Всё это хотя и слишком кратко, но точно выражает место персонажа в ряду других героев и, конечно, сразу ставит перед актером конкретные профессиональные задачи. И никто не удивится, обнаружив под рубрикой молодого человека то деревенского ухажера, то студента, праздного мечтателя. Ведь они все в самом деле молодые и играть их соответственно должны исполнители, еще не убеленные сединами.

Точно так же множество самых разных черт, судеб, характеров объединены и под общим определением «рабочий парень». И все мы, будучи молодыми, еще недавними выпускниками драматических школ, старались по-своему сыграть этого вроде бы совершенно реального и знакомого всем человека. И думаю, не будет преувеличением сказать, что каждый из нас, из сотен еще неопытных актеров стремился сделать этого самого рабочего парня непохожим на всех других, таких же, но уже прошедших по экрану и по сцене героев.

Именно в этом желании, в этой первой исходной точке роли начинается всякое собственно исполнительское дело. Ведь и пианисту, раскрывшему перед собой ноты знакомого еще по детским впечатлениям сочинения, конечно же, хочется не только

добросовестно сыграть то, что изображено на линейках, но еще и выразить свое ощущение, какое-то особое представление об этом произведении. И как бы ни назывались школы, где учатся исполнители, сколь бы различны ни были подходы к работе или приемы освоения материала, само это желание артиста найти что-то новое, отличающее данное исполнение от множества других, вынуждает его вновь и вновь пересматривать давно знакомые страницы, отыскивая те на первый взгляд невидимые подробно-сти, из которых могли бы сложиться новые живые черты.

Наше время, передовой рабочий, современный молодой человек, антигерой... Все это общие понятия и потому они определяют прежде всего общие черты. И про Алексея Журбина и про Румянцева можно сказать (как и говорили): обыкновенный рабочий парень. Но ведь любому актеру и мне, исполнителю, определение «обыкновенный рабочий» ничего не говорит и даже, наоборот, мешает, отталкивает, вызывает протест. Не знаю, может быть, критик или, скажем, социолог должен так определять место героя, но актер этими категориями оперировать не может — скорее, напротив, его дело разглядеть особенное, найти индивидуальное, неповторимое, живое.

Мельчайшие подробности иногда во многом определяют и характер человека, и его взгляды, и его поведение. Это и есть материал для актера. На одно и то же событие люди одинакового социального положения реагируют по-разному и в сходной ситуации ведут себя несхоже. И тут прежде всего скрываются живые черты любого героя.

Если так взглянуть на роли, даже очень близкие по всем внешним приметам, то всегда отыщется та малость, из которой без особенной натяжки можно вытянуть существенные различия в судьбе, в характере, в поведении персонажа. Точно так же и мне в свое время важнее всего было понять, в чем заключается разница, чем неповторимы, непохожи на других Алексей Журбин, Павел Власов или Саша Румянцев. Ведь все они прежде всего в любой аннотации сходятся под рубрикой «рабочий парень». И если в роли Павла легко обнаружить то, что впоследствии выделяет его среди других, не говоря уже о самом размахе событий, подчеркивающих каждый поступок этого героя, то Журбин и Румянцев по времени и по ходу окружающей их жизни, да и по костюму — люди одних дней и, что еще важнее, современники тех, кто делает фильм, и тех, кто придет в зрительный зал.

Павел Власов окружен ореолом классической литературы и, скорее, относится к разряду ролей героических, в то время как Журбин и Румянцев — персонажи из наших будней. Для нынешней молодежи одежда времен первой революции уже кажется историческим костюмом, а куртка или футболка Саши Румянцева — это то, что поминутно мелькает в толпе. Легко представить себе, какое значение для восприятия фильма, а потому и для исполнителя имеют все эти подробности даже чисто внешнего порядка.

Совершенно не рассуждая о достоинствах или недостатках фильмов, тем более о результатах собственной работы, я, однако, вполне определенно могу назвать те черты, те «особые приметы», которые постепенно как бы отделили в моем представлении Румянцева от Журбина и таким образом, сколь это возможно, избавили меня от простого повторения уже сыгранной роли.

Разумеется, многое из того, о чем пойдет речь, замечено не мною, а Хейфицем или подсказано партнерами, а иногда костюмом, а то и просто местом съемки, но всё это вместе складывалось в закадровую жизнь персонажа, в ту, пользуясь терминологией разведчиков, «легенду», опираясь на которую я старался действовать перед камерой.

Начать можно хотя бы с того, что Алексей Журбин — член огромной семьи и, наверное, как младший в своем поколении, он особо любимый, ему многое прощается и лучший кусок достается, — но в большом этом семейном коллективе, если можно так выразиться, он живет по законам и традициям, давно здесь установившимся. И радости здесь встречают своим определенным образом, и трудности преодолевают так, как заведено.

А у Румянцева этих установленных критериев нет — он абсолютно одинок и вынужден сам выработать оценки и соотносить с ними свои и чужие поступки. Притом все

проистекающие из этого различия или обнаруженные в роли особенности совершенно не мешают героям в чем-то главном оставаться верными одним и тем же нравственным принципам. Ведь Журбин и Румянцев одинаково упорно отстаивают свое понимание правды и справедливости, моральных норм и в конечном счете — гражданских позиций. Через двадцать пять лет фактически так же поступает и Гоша из фильма «Москва слезам не верит», хотя между этими еще мальчишками, делающими в жизни первые сознательные шаги, и умудренным опытом, прошедшим, видимо, не одно серьезное жизненное испытание человеком разница колоссальная.

Но все-таки цена поступка для каждого своя собственная.

Кажется, Румянцеву труднее приходится: он и под следствием побывал, и бандиты его избивают до полусмерти... Ничего такого на долю Журбина не выпало. Но Румянцев в своей борьбе рискует только собой, а Алексею надо найти в себе силы переступить через сложившиеся традиции семейного уклада, через понятия «честь семьи», «позор Журбиных». Алексей — парень, который полюбил девушку, что называется, «не по плечу»: она образованней, у нее другие интересы, и тянет ее к другим людям. Потом с ней случается житейская катастрофа, она остается одна с ребенком на руках. И вот Алексей Журбин совершает свой главный поступок — забирает молодую женщину с чужим ребенком так, словно ничего и не случилось.

Между прочим, сегодня такой шаг не вызывает той реакции, какая была в год выхода фильма. А ведь реакция была: «Да ерунда это — чтобы молодой парень, видный, знающий себе цену, взял девку с чужим ребенком... Да бросьте вы! Это только в кино показывают».

Кстати говоря, в этом простом сравнении реакции публики отражаются те изменения, кото-рые произошли в нашей жизни, в сознании людей за небольшой отрезок времени. Действитель-но, изменились общие понятия о том, какова цена ошибки человека, и о том, можно ли ему помочь, не уронив при этом собственного достоинства, да и вообще о том, из чего это самое достоинство складывается.

Но в пятидесятые годы представления о семейном укладе еще работали на моего героя и подобный поступок требовал в глазах публики и решительности, и мужества, и дерзости. И в этом Алексей Журбин проявляется весь — и с теми традициями семейными, на которых он вырос, и с теми новыми понятиями, которые заставляют его выйти за рамки привычного, общепринятого, — он весь в этом повороте к любимой женщине. Всё остальное — подготовка к этому решающему шагу: надо ведь доказать, что он любит эту девушку так, что отважится на свой поступок, надо убедить зрителя, что он вообще на такие действия способен. Иначе это будет выглядеть как некий форс-мажор, искусственно вписанный автором в партитуру роли. И не зря Иосиф Ефимович Хейфиц с самого начала готовил нас именно к финалу, все мелочи просматривал под этим углом зрения, заставляя и меня постоянно сохранять в себе то человеческое зерно, которое было главным в этом персонаже.

Если я говорю о движении человеческого характера без упора на связи его с определенной социальной средой, то я вовсе не имею в виду какого-то абстрактного человека. Просто мне, актеру, важно по-человечески понять поведение моего героя: ведь мне все равно необходимо примеривать его на себя, стряпать его из себя, простите такое гастрономическое выражение. Потому для исполнителя правильнее и плодотворнее говорить о единстве социального и общечеловеческого, о единственности каждого героя, каждой личности, каждого человека.

Неповторимость, индивидуальность, своеобразие образа никак не исключают того, что мы подразумеваем, говоря о судьбе поколения, об особенностях времени или о национальном характере. Если попытаться представить себе, откуда взялись герои, о которых шла речь, на чем они воспитывались, что их формировало, то невольно придешь к одному и тому же историческо-му истоку. Все их первые впечатления, первые построения, первые недетские раздумья связаны с годами войны. Время развернуло перед ними бесчисленные живые примеры. Ведь это поколе-ние, которого коснулась война — кого в эвакуации, кого около

линии фронта, а кого и за ней. Это ребята, видевшие смерть в бою или в госпиталях, знавшие голод, видевшие искалеченные тела и судьбы... И этот опыт не сравнить с впечатлением от правдивых фильмов или хороших книг. Горе и героизм, страдание и страх, муки и мужество прошли через нас и не то что оставили след в душе, а просто отковали наше ощущение мира. Я говорю «наше», потому что Алексей Журбин и Саша Румянцев — это, конечно, мое поколение, и нас всех одинаково пропустила через свое горнило война.

Мы читали книги и ходили в кино, очень искренне и открыто восхищаясь чем-то, но не всегда, между прочим, преломляя героев фильмов и книг на себя. Бывают такие моменты в истории, когда реальная действительность потрясает сильнее, чем впечатления от искусства, — и тогда было как раз такое время. Хорошо это или плохо, но нас больше сформировало то, что мы видели вокруг, чем книги и всяческие представления. Конечно, и литература, и театр, и кино сыграли свою роль — как же без этого! — но главные жизненные критерии пришли из того, чему мы были свидетелями и в чем участвовали сами. Слишком серьезное было время, слишком тяжело мы жили, чтобы совсем не заметить, не разобраться, что хорошо, что плохо.

Конечно, не одинаково и не просто в разных судьбах, в несхожих характерах людей отражается война или исторические потрясения переломных лет, но мне кажется, что принадлежность героя какому-то определенному отрезку времени прежде всего и точнее всего определяется по отражениям этих всеохватывающих, ломающих жизнь событий. Самые глубокие и самые убедительные связи вымышленных героев с живыми людьми проходят именно через единство исторической судьбы, так или иначе опалившей всякого, кто оказался рядом. Вот эти-то заживающие, стирающиеся, но никогда не исчезающие бесследно отметины и есть то, что разграничивает поколения, определяет современность художественного взгляда или подлинность отдельного персонажа.

Будучи уже в силу своего рождения современником зрителя, актер способен отыскать те акценты, реакции, те детали, через которые помимо сюжета и текста проявляется и время, и судьба, и история поколения.

Когда говорят, что тот или иной герой выражает свое время, то актеру это общее понятие дает так же мало, как сентенции «обычный рабочий» или «обыкновенный человек». И потому всегда хочется найти точные, видимые, ощутимые черты, переводящие понятие «время» в конкретную реальность.

Но, кстати говоря, не всё и переводится. Или не всё можно предъявить на всеобщее обозрение. Не потому, что имеются какие-то секреты, а из-за явной несопоставимости общего понятия и найденных в работе деталей, мелочей, выразительных приспособлений. Ну, к примеру, не жалко ли выглядит фуражечка Саши Румянцева в сравнении с понятием «современный положительный герой»?

Весь гардероб «Ленфильма» был перебран, а костюм для меня не нашелся и не сшил. Кажется чего проще: современный костюм для рабочего парня, шофера... Однако, серьезно говоря, легче найти костюм для исторического персонажа, чем определить, что оденет современный герой: ведь зритель о нем все знает, и любая деталь говорит ему о том, кто это, откуда произошел, как его вкусы сложились, что ему нравится, что не нравится, что для него важно, что — нет.

Короче, снимался я в старой, замызганной, добытой еще во время войны, с фронта, хейфицевской кожаной куртке. И ведь не напрасно именно ее так долго искали: она должна была нравиться Румянцеву, эта шоферская куртка с американского фронтового грузовика «Студебеккер» — она не отцовская, но как-то напоминает о погибшем отце: тот ведь тоже мечтал о такой. Потом Румянцев часто ездит с рейсами в Прибалтику — отсюда эта фуражка с жестким козырьком, и в ней тоже как будто есть что-то слегка военизированное, и это тоже от отца... В таких конкретных вещах проявляется и то, что ты знаешь о герое, и то, как ты его чувствуешь. Время, это знание и актерское ощущение разделить нельзя.

Я, например, ничего специально не придумывал, чтобы Борис Бороздин был похож на

отца, но для меня это было важно. Я не пытался копировать манеры или интонации Меркурьева, но все время чувствовал связь с тем, каким получается на экране Бороздин-старший. Думаю, если бы в этой роли снимался другой актер, то мой Борис был бы несколько иным. И пусть зритель этого не замечает, пусть не догадывается — тут важно мое внутреннее ощущение полноты знания...

Интересно заметить, что именно необходимость точных знаний принуждает опытных актеров, переигравших почти без подготовки уйму всяких классических ролей, с невероятной настойчивостью и терпением приниматься изучать все, что как-то связано с ролью, когда предстоит играть современного человека. Малейшая, пустяковая, даже бытовая ошибка в современном, знакомом зрителю материале способна мгновенно свести на нет все вдохновенные усилия исполнителя, разрушив эмоциональные впечатления от огромной трудной сцены.

Поэтому мне казалось важным в свое время освоить профессию моего героя — клепальщика Журбина. Ну не освоить, конечно, досконально, но клепать я все же научился, и мои заклепки плавают где-то по морям на одном из танкеров до сих пор. Может быть, Хейфицу это не очень пригодилось: в картину вошел какой-то крохотный кадр, в котором Журбин работает, — но мне-то пригодилось точно. Так же мне пригодилось то, что я перед «Делом Румянцева» получил профессиональные права водителя и освоил «МАЗ»: я знал, что его баранку не покрутишь так, как бутафорскую, я знал на ощупь, где лежат инструменты, я знал, что означает заменить колесо весом под сто килограммов.

Полнота знаний о человеке, которого предстоит играть, о его взаимоотношении с окружающим миром для актера драмы стократ важнее, чем, скажем, умение носить стильный костюм в исторической роли. При этом надо иметь в виду, что речь идет не только о книжном умозрительном знании прилежного ученика, но и об освоении того, с чем исполнителю придется по ходу иметь дело, иначе вы не двинетесь дальше, чем танцор, выучивший танец по картинкам. Как танец должен быть в ногах, так и действия будущего героя должны рождаться почти непродуманно. Финал прекрасно сыгранной злодейской роли представлял собой тщательно подготовленное коварное убийство. Замечательный кадр, в котором актер, глядя в сторону камеры на свою воображаемую жертву, поднимает пистолет, стреляет и, убедившись, что попал, с улыбкой Мефистофеля исчезает. Именно этот кадр не удалось снять, потому что наш хороший, но глубоко штатский, мирный исполнитель не мог выстрелить из пистолета даже холостым зарядом без того, чтобы не зажмуриться в самую важную секунду. На этот счет есть сотни пресмешных историй, но ведь и когда речь идет о более сложном освоении необходимых образу черт, суть остается всё та же: только познание и освоение жизни образа дают актеру необходимую для работы уверенность, свободу, наконец, целеустремленность.

Многое и разное приходится узнавать, чтобы понять и чтобы примерить роль на себя. Но все, что сказано о ролях современных, совершенно так же проецируется на работу, на процесс подготовки актера и к роли классического репертуара и к образу лица исторического. И в этих случаях нет ничего вернее и лучше, чем каким-то образом через книги, письма, мемуары, музеи с подлинными вещами или улицы старых городов проникнуть в повседневную жизнь, в круг забот и живых интересов того, кто стал твоим героем. И тут полнота знания, ясность ощущения всего окружающего — будь то люди или предметы — едва ли не единственное, что может подсказать актеру и линию поведения, и внешний рисунок, и внутреннюю свободу, столь необходимую для исполнения классической, обросшей традициями роли.

Все это гораздо сложнее, чем то, что можно передать словами, потому что при этом в дело идет всё, чем обладает актер и как лицедей и как человек. Порой для игры нужны кровные и тайные основания, которые ни в какую формулу не впишешь. Роли с легкостью впитывают и несчастья и радости подлинной актерской жизни, и мимолетные впечатления, и самые тяжелые раздумья. Вместе с тем, затягивая в свой собственный круг, образы нередко

оставляют вполне ощутимый живой след и в свою очередь влияют на вас, на вашу последующую земную жизнь совершенно так же, как встречи с реальными людьми. И мне кажется, что именно во взаимоотношениях с ролями рождается то, что называют актерской личностью и чего ожидают от актера, ведущего свою «тему».

Когда-то, по-видимому, так складывалось в театре и актерское амплуа, ну, скажем, трагика. Теперь времена амплуа прошли, на первый план выдвинулась личность или, скорее, миф об актерской личности, но связи актера с теми, кого он играет, остались.

Так и выходит, что актер оказывается где-то между своей собственной жизнью и судьбой созданного автором персонажа. Может быть, авторское начало в актерском творчестве — это что-то между ролями, которые сыграл актер, и его личностью.

«Много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания», — написал Гоголь.

Русская литература XIX века явила собой неповторимый пример выражения самых сложных нравственных проблем через характеры и образы, взятые из самой глубины реальной жизни. От великосветских дам до Смердякова — все попали в круг ее наблюдения.

Классическая русская литература — великое свидетельство плодотворности этого пути. Деятельность великих художников прошлого и начала нашего столетия настолько расширила и углубила сферу проникновения искусства, что теперь нет такого направления жизни, где бы поиск нового, творческое исследование оказались бессмысленными.

Сложность, многоплановость, разносторонность изображения и самого взгляда художника стали азбукой. То, что тридцать лет назад, появившись на экране, вызвало бы недоумение, теперь легко читается зрителями, никак не нарушая целостности впечатления.

Всё это в той же мере, как и ко всякой мелочи, входящей в ткань произведения, относится к герою. И героя теперь приходится искать там, где ранее его никто бы не искал, в обстоятельствах самых противоречивых, сложных, на первый взгляд совсем не подходящих его чину, в одеждах самых затрапезных. Примеры из нашего времени вполне убедительно подтверждают силу и плодотворность таких усилий.

Сколь популярным и жизненно достоверным стал Алеша Скворцов из «Баллады о солдате». Казалось бы, герой фильма о Великой Отечественной войне должен был явиться перед нами как опытный воин, прошедший все тяготы, все испытания тех дней. А на экране мы увидели только вступившего в жизнь, неловкого, необстрелянного парня. Да и показан он преимущественно вне боевых действий, в отпуске. На первый взгляд авторам не следовало ставить этого героя и эти события во главу картины.

Никто не скажет, что Скворцов выражает разом весь пафос минувшей войны, что именно такими были все ее солдаты или, скажем, большая их часть. Никто не станет превращать его в символ, подобно Nike, олицетворяющей Победу. Но, несмотря на всю человеческую определенность, а вернее, благодаря ей, он нес и какие-то общие, важные для того поколения черты, которые и заставили зрителя воспринимать Алешу Скворцова как настоящего героя.

Генерал Серпилин вовсе не похож на Алешу, это тоже неповторимая индивидуальность, но, несмотря на всё свое своеобразие, несходство с прочими персонажами, он тем не менее по-своему является олицетворением героизма, мужества, чести, тех нравственных начал, которые всегда отличали героев и их великие дела.

Правды ради следует сказать, что противоречивость образа героя тоже может стать и, увы, часто становится штампом, новой, более модной, но столь же мертвой, бескрылой схемой. То, что для истинных художников являлось откровением на великом пути проникновения в жизнь человеческого духа, для поденщиков оказывается просто ширмой.

Приспособив к старым схемам дозволенную долю грехов, пороков и бытовых примет времени, они вроде бы тоже становятся творцами современных образов. И тогда появляются спектакли и фильмы, в которых герой чихает, икает, ходит в толпе, ездит в троллейбусе, сидит на стадионе, сморкается, спотыкается, выпивает, наливает, но так и не становится

человеком, ибо за всеми этими делами и поступками он не успевает по-настоящему страдать, любить, ненавидеть, тем более думать. Было бы по меньшей мере наивно допустить, что простая узнаваемость способна заменить подлинные человеческие страсти и как-то ответить на вечные вопросы жизни и смерти.

Зрителю не столь важно узнавать на экране соседку, сколько видеть применительно к себе и этой соседке, как решаются все те же неумиряющие проблемы Ромео и Джульетты, Лира и Гамлета.

И сегодня добро и зло, чистота и подлость остаются на земле. И чем точнее, чем глубже в художественном образе отражается сегодняшний день, тем интереснее и важнее видеть, как он — герой нашего времени — решает извечные вопросы бытия. Не в сходстве с эталоном, а в близости с рядом стоящим человеком его истинная сила и значение. Настоящий герой всегда неповторим. И всё живое ему только на пользу. Вопрос лишь в том, насколько простое и будничное будет возведено художником в «перл созданья».

Судьба и ремесло

О том, что «Калина красная» — выдающаяся или, во всяком случае, исключительная по силе и глубине картина, уже было сказано и наверняка еще будет сказано множество раз. Работы Шукшина станут предметом исследования и киноведов, и литературной критики, и театральных рецензентов.

Но для меня в его многообразном и поразительно цельном творчестве есть еще одна особо привлекательная сторона.

Дело в том, что всякий новый шаг этого художника независимо от того, сделан он в литературе, на сцене или на экране, пробуждает кроме прямого интереса к данному произведению еще множество, казалось бы, совсем посторонних чувств, споров, соображений. Невольно начинаешь иначе, заново думать и о многом таком, что вроде бы вовсе не относится к теме, к изображенному предмету. Вот так после «Калины красной» для меня вдруг как-то по-новому предстали вопросы нашего старого, как мир, исполнительского ремесла.

Стараясь понять, как играет, чем «берет» зрителя Шукшин, все время натыкаешься на то, что сегодня волнует всякого актера, что продиктовано временем и живым интересом публики.

Здесь я прежде всего имею в виду ту открытую, в чем-то точно совпадающую, а порой возможно и созданную творческим воображением связь образа с собственной судьбой исполнителя, которая присутствует в каждом движении Шукшина на экране. Мне кажется, что сегодня именно благодаря этой прямой связи общие для всех ремесленные навыки, профессиональные знания актера приобретают одухотворенный, а главное, конкретный смысл.

Многие факты творческих биографий и сегодняшние новые явления искусства могут быть серьезно объяснены только этим внутренним органическим сплетением мастерства и человеческой сущности художника.

Лучшие, способнейшие ученики, более того, блестяще начинающие карьеру люди вдруг совсем теряются из виду, а какие-то поначалу малозаметные, невыразительные фигуры оказываются впереди, как будто в определенный момент для них открывается тайна трех карт. Удача следует одна за другой, и кажется, что те же профессиональные приемы, тот же объем знаний почему-то начинают давать совершенно иные результаты.

Блистательное владение ремеслом и само по себе, конечно, может сделать человека уважаемым и нужным работником, но все-таки оно не исчерпывает и десятой доли того, что таит в себе исполнитель, его собственная мысль, страсть, интерес.

Внешние данные, темперамент, манера поведения, проще говоря, — все видимое и осязаемое со сцены или экрана, все, что становится предметом обсуждения зрителей и критиков, легко умещается под крышей, которую называют актерской или творческой

индивидуальностью. При этом многие совершенно серьезно считают, что личность исполнителя, его человеческие свойства, вкусы, убеждения, привычки заключены в другой, особый мир, где даже, возможно, все устроено наоборот тому, как оно обнаруживается перед публикой.

Разумеется, глупо было бы утверждать, что обыденная человеческая жизнь совпадает или должна совпадать с материалом, который попадает в руки исполнителя, но представление о том, что творческие создания могут быть кровно не связаны с личностью, со всем строем души человека, кажутся мне не более чем наивной ребяческой верой в чудесное превращение царевны в лягушку.

Сколь ни противоположны и ни далеки от самого исполнителя персонажи Аркадия Райкина, они все-таки неотделимы от темперамента, обаяния, от личных ощущений и всей живой индивидуальности артиста. Его неповторимая галерея моментальных портретов не меньше говорит о нем как о художнике и человеке, чем о тех, кто был для него натурой.

В этом хрестоматийно ярком примере законы эстрады только усиливают, обнажают ту связь, которая существует всюду, где есть творчество.

Личные ощущения художника могут обретать самое неожиданное воплощение, могут одухотворять форму, казалось бы, весьма далекую от истинных событий.

Период тяжелых сомнений, глубоких раздумий, недовольства собой стали для шестидесяти-летнего Михаила Ромма началом работы над фильмом «9 дней одного года». Решение темы оказалось не только новым, но и совершенно непохожим на обычную манеру этого давно определившегося режиссера. Такое вроде бы внезапное изменение режиссерской руки, конечно, не случайность и не уход от себя, а, напротив, прямое следствие того, что наполняло и тревожило самого автора.

Мне кажется, что как раз в творчестве духовный мир, человеческое содержание, убеждения проявляются гораздо точнее и глубже, чем в повседневном существовании. Подобно тому как в бою, когда все вокруг и сама жизнь сжимаются в одном мгновении, в одном порыве, так в истинном исполнении концентрируется все наиболее важное, наиболее яркое, что скрыто в человеке.

Отпетый вор Василия Шукшина — это не только мастерское исполнение, точнее, даже не столько исполнение, сколько обнаженная человеческая страсть. В этом актерском создании прежде всего удивительны и неповторимы не приемы игры, а та внутренняя убежденность, нравственная сила, которая стоит за каждым словом и движением артиста.

И это не только сила глубоко выписанной роли или сюжета фильма и даже не убежденность, проистекающая из судьбы персонажа, ведь по здравому рассуждению Федор куда примитивнее своего экранного изображения, поступки его гораздо сумбурнее, чем та железная закономерность, которую они приобретают благодаря исполнению Шукшина.

Сквозь роль, возможно, сам о том не думая, Василий Шукшин обращается к нам, зрителям, и как автор и как человек, перечувствовавший всё за всех своих героев. И если есть в этом фильме так называемая актерская удача, чудо открытия живого современного человека, то оно, конечно, началось задолго до съемок первого эпизода, пожалуй, и до первой записи рассказа.

И в ранних, менее значительных работах Шукшин как исполнитель всегда опирался не столько на ударные места роли, сколько на свою человеческую откровенность.

Именно в творчестве он предстает наиболее открытым и не считает нужным скрывать ни своих пороков, ни своих привязанностей, ни своего отношения ко всему, что совершается вокруг. Только истинному художнику под силу столь изнурительный и честный путь.

Сегодня, после выхода «Калины красной», Шукшин окончательно стал в тот наиболее близкий моей душе ряд актеров, которые всякий ход роли, каждое, самое несвойственное самому себе действие открывают ключами собственной жизни.

Если только Шукшин доведет до конца давно начатое дело с Разиным, то вся историческая достоверность, вся подлинность событий и сила его образа и в этой картине тоже будут заключены в том, что сам автор и исполнитель сможет рассказать о себе, о

реальных, досконально известных ему людях и судьбах, магией кино брошенных в водоворот народного восстания. Я думаю так потому, что Шукшин уже сейчас относится к тем исполнителям, которые вправе говорить «от себя». Спрятавшись за исторический костюм или грим, преобразившись до неузнаваемости, такой актер скорее теряет, чем приобретает, так как для зрителя он уже больше, чем просто лицедей.

Конечно, в меру поставленного литературным материалом условий исполнитель трансформируется, по-разному приспособляя себя к авторским требованиям. Но, странное дело, обратившись к творчеству большого актера, вы невольно ловите себя на том, что почему-то прежде всего помните не иггранные им персонажи, а его самого — как человека, как личность вполне определенную и цельную, точно познакомились с ним не через ряд разорванных временем образов, а где-то в реальном мире. Забываются названия фильмов, пьес, путаются сюжетные ходы, и иногда трудно даже вспомнить, где именно был полюбившийся вам кусок, а глаза, усмешку, даже мысль актера помнишь!

Так, скажем, наше поколение уже не забудет Анну Маньяни, женщину, образ которой во всех мельчайших подробностях сам собой сложился в памяти из множества ролей. Но прежде всего и более всего этот образ возник из тех мгновений, когда мы забывали о ролях, о том, что это выдуманно и происходит где-то за тридевять земель, а видели и чувствовали только биение живого человеческого сердца, истинное горе или неподдельную радость самой Маньяни.

Вот почему мне кажется, что так называемая актерская индивидуальность — это гораздо в большей степени конкретная личность человека и гражданина, со своей особенной, неповторимой судьбой, нежели плод фантазии и профессионального мастерства.

Однако судьба актера и его созданий зависит и от множества внешних обстоятельств, от окружающих его людей и событий. Рассуждая о выражении человека в творчестве, приходится опускать целый ряд противостоящих этому условий. Тут и пустые сценарии, и безвкусовые, как дежурное блюдо, пьесы, и безграмотность, а порой действительно творческая неудача того, с кем сегодня довелось работать, и упущенные годы, каждый из которых уносит целый список ролей, и собственные заблуждения, и всё тому подобное, что есть во всякой реальной жизни.

Но все это не снимает, а только усугубляет значение каждого шага, только обостряет борьбу за право на самостоятельный путь, за возможность успеть максимально полно выразить все, что умеешь и знаешь.

Ведь ни актеру, ни режиссеру не дано получить второе рождение из рук археолога, им не обрести признания и восторгов грядущих поколений. Эти люди способны творить только в своем времени и поэтому целиком зависят от него.

За этим на первый взгляд безобидным, само собой разумеющимся условием «творить в своем времени» на самом деле скрываются жесточайшие требования именно к ремеслу исполнителя.

Великие идеи, собственные глубочайшие страдания, знание жизни — всё останется в домашнем театре, если не обретет той современной формы, тех средств, которые сегодня кажутся зрителю естественной формой игры.

Принято считать, да я и сам думаю, что форма эта стремится к натуре, к жизни, но, увы, не всегда.

Как быть с ужимками современных певцов, обсаивающих холодный металл микрофонов, или с наиболее впечатляющей сегодня авторской манерой чтения стихов? Мы живем во времена, когда и в драматическом искусстве простота, органичность, правдоподобие уже кажутся такими же старомодными, как красивые переливы или громовые всплески трагического монолога. Но всё это не так давно было на вооружении прекрасных и вполне современных актеров и на смену этому что-то пришло? Для нас это «что-то» пока естественно и трудно уловимо на уровне пародии, но оно есть, и этим чем-то надо владеть, уметь управлять применительно к роли, к жанру произведения, к собственным данным.

Когда герой Шукшина, рыдая, бросается ничком на бугорок и грызет землю, это совсем

не так легко исполнимо и не так уж бесспорно натурально, как, на мой взгляд, безукоризненно современно. А потому убедительно и по темпераменту, и по резкости хода, и по самой мизансцене, и по смыслу, и по характеру развития образа.

Недавно в интервью автор сам указал на главный подвох своего фильма, на совершенную условность завязки всей любовной истории. И мы, зрители, не видим или легко прощаем ее сегодня потому, что именно сегодня не это важно, не в этом простом подражании натуре для нас выражается правда всего происходящего.

Вспомните, как беспощадно великий Толстой громил великого Шекспира за всякие несооб-разности, за вольности в обращении с человеческой натурой, а сам сочинял «Живой труп», где можно найти не менее явных погрешностей, но погрешностей совершенно иного характера, по-своему отражающих иное время, как говорят художники, идеально вписывающихся в окружав-шую его жизнь.

Теперь, поскольку разговор коснулся особенностей времени и личного человеческого начала, необходимо сделать одно замечание и по поводу таланта.

Талант — это не просто умение «прикинуться», не только та невообразимая легкость, с которой человек может изобразить что-то или кого-то, но непременно еще и способность видеть, понимать, чувствовать окружающий мир как часть своей собственной жизни.

В момент непосредственного начала работы этот дар позволяет художнику находить в материале — будь то роль, партитура или глина — самого себя, свои чувства, мысли, стремления. Только такое внутреннее соединение вымысла и живой человеческой природы дает подлинность, пронзительную, подкупающую простоту и свойственную самой природе неповторимость.

Предостаточно примеров, когда, сидя дома, художник с поразительной глубиной проникает в события, просто хронологически ему недоступные или наверняка им никогда не переживаемые. Гениально описанные Львом Толстым предсмертные мгновения его героев или тончайшие ощущения Катюши, услышавшей в себе движения ребенка, при всей потрясающей достоверности и убедительности еще и пленяют и поражают читателя эмоциональной силой, проникновенной мудростью самого автора.

Это и есть наиболее яркое свидетельство безграничных возможностей истинного художника, которому дано обращать действительность и самого себя в образы, подсказанные воображением.

Уже после смерти Л. Н. Толстого книга воспоминаний открыла читателям тайну одной из самых замечательных страниц «Войны и мира». Оказалось, что ночью Наташа Ростова, считая месяцы по косточкам пальцев на руке матери и целуя эту руку, совершала в точности то самое, что однажды делала Софья Андреевна, держа в своих ладонях руку Толстого.

Ни добросовестное выполнение авторского «урока», ни ремесленные хитрости сами по себе не способны дать исполнителю такого разнообразия, такой глубины, какие заключены в подлинном, непосредственном дыхании жизни.

Безжалостная откровенность Эдит Пиаф мгновенно захватывала слушателей, превращая их в свидетелей действительно неповторимого исполнения.

Концерты следовали один за другим, повторялись строки стихов, звучал тот же оркестр, но всякий раз порывы ничем не подкрашенных, искренних чувств заставляли людей воспринимать каждое слово авторского текста как признание, как исповедь самой певицы.

Так на суд публики является то, что по-настоящему выстрадано, то, что не выдумать, не подменить ловкой игрой нельзя.

«Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба.
И тут кончается искусство
И дышит почва и судьба».

Эту строфу Б. Пастернака я вновь связываю с актером не только потому, что не помню

ниче-го, что было бы лучше и короче сказано о человеке и его творении, но и в силу глубочайшего своего убеждения в том, что исполнитель может подняться до высоты подлинного авторства и поэтического откровения.

Порой и виртуозная техника и произведение, лежащее в основе исполнения, менее говорят уму и сердцу зрителя или слушателя, чем то, что исходит от самого артиста. На какое-то время он действительно становится полноправным властителем дум и сердец, самостоятельным худо-жником. Тут на самом тайном пересечении ремесла и жизни уже нет разделения на исполнителя и творца. Все то, что мы знаем и ценим в творчестве любимых поэтов, композиторов или живописцев, что составляет особый мир и силу каждого из них, — все может оказаться и достоянием артиста.

Вот эта в конечном счете данная всякому исполнителю возможность не просто «изобразить», не только верно взять ноту, но наполнить ее своим ощущением, вынести на подмости или на полотно экрана свои мысли, чувства, убеждения и превращает ремесло в искусство, а исполни-теля — в художника, в творца, само существование которого немислимо без внутреннего движения, без открытий, без траты самого себя, без дыхания реального времени.

Наверное, вот тут и скрыты концы всех «необъяснимых» превращений и невероятных собы-тий, когда никому не известные вдруг затмевают именитых мастеров, невзрачные становятся прекрасными, а затертые слова оживают, поражая остротой и силой...

Когда я написал статью о нашем ремесле, Василий Шукшин был еще жив, а пока я исправ-лял ее и думал, стоит ли публиковать, Шукшина не стало.

Я не настолько хорошо знал этого человека, чтобы считать его смерть своей личной утратой, но это так. И даже более, чем так.

Эта безвременно оборванная на предельно напряженной ноте жизнь художника вдруг осветила всё иным светом. Его судьба, его сочинения, его роли, его стремление вверх и сама его смерть — всё связалось в один клубок. И теперь уже нет сил оторвать, выделить какую-то одну нить, не затронув, не ощутив всего другого. Недаром тысячи людей вновь взяли за его книги, заново смотрят его фильмы, жадно читают всё, что он успел сказать корреспондентам.

Я чувствую, знаю, что так же, как и многие другие, потерял человека, который одним своим существованием, своим отношением к творчеству, своим ощущением жизни мог ответить и отвечал на многие тайные, лично меня волновавшие вопросы. Да и сама смерть его сказала о многом. Разом проявила пустые хлопоты и утвердила то, ради чего стоит жить и бороться.

Ничего не преувеличивая, можно с уверенностью сказать, что Шукшин еще долго и вполне реально будет влиять на всё, что серьезно совершается в нашем кинематографе.

Пусть незримо, неслышно, но именно он поможет отыскать настоящую тему, современного героя, подскажет слова живого диалога, решение сцены, даже манеру актерского исполнения.

Говоря о своих работах, Шукшин все вроде бы стеснялся «узости круга» своих героев, простоты их стремлений и страстей, будничности их забот, сугубо русских черт характера. Но никогда не предавал их. Не унижал ложью в угоду публике, не искал более красивых и складных, а только ждал и верил, что когда-то и его и их заметят, поймут и оценят без жалких пояснений.

Может быть, потому с такой убедительностью этот писатель, режиссер, актер в сто первый раз, теперь уже примерами сегодняшнего дня, доказал, что человек, живущий рядом, наш соотечественник, наш современник, наш герой не нуждается в снисхождении и украшательстве парящего над ним благосклонного художника, но сам таит в себе и непостижимую глубину, и сложность, и лукавую мудрость русских сказок, и чистоту — всё, что необходимо для высокого художественного создания.

И вопрос заключается лишь в том, хватит ли у тебя самого мужества, силы и таланта

остаться до конца верным этой живой натуре, своей совести и убеждениям.

К НОВОМУ ФИЛЬМУ

Вместо заявки

В классической режиссуре замысел постановки должен рождаться конкретно, естественно вытекая из того, что продиктовано материалом. Хорошо поставленный спектакль, даже представление, рассчитанное на мюзик-холл, — это прежде всего композиция, размещение, ритмическое и пространственное построение сцен или номеров, заранее существующих. Однако, как и во всяком деле, здесь нетрудно найти сотни прекрасных и теперь уже вполне законных отступлений, благодаря которым на сцену в форму традиционного спектакля вторглась импровизация, а массовые зрелища, да и просто уличные шествия обрели строгие режиссерские рамки.

Седая история сохранила в назидание русским режиссерам свидетельство о зимнем празднике, дирижером которого был основатель нашего театра, первый из первых, великий Волков. И уже тогда, во времена становления актерского дела на Руси, режиссура органически переплелась с учением, вернее, с воспитанием актера, где ремесленные навыки и приемы были только основой, только элементарной грамотой для будущей многотрудной сценической жизни. А уже в недавние времена актерские школы исповедовали свои принципы, начисто отвергающие все существующие рядом направления. Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд, Таиров — это уже не только ярчайшие спектакли, но и целые эстетические школы с преданными, как паломники, актерами.

Точно так же пришли в режиссуру и те дополнения, сперва в виде просцениумов, массовых сцен и пантомим, которые, постепенно вторгаясь в ткань пьесы, стали демонстрировать публике не столько то, что хотел сказать автор, сколько то, что думает по поводу пьесы сам режиссер. Теперешние вольные композиции и всяческие извлечения из романов, по существу, не что иное, как продолжение этого, давно начавшегося вторжения режиссуры в суть всего происходящего на сцене.

Кино и вовсе родилось сперва как зрелище, совсем не зависимое от чернил, и только потом, более с корыстными, чем просветительскими целями обратилось к литературе. Правда, научившись разговаривать, оно надолго завязло в тех же пьесах и диалогах из книг, и потребовалось немало усилий и всяческих постановочных ухищрений, чтобы уже в новых одеждах оно получи-ло звание режиссерского кинематографа, то есть как раз того, который впервые завоевал мир фильмами Чаплина, Эйзенштейна.

Сегодня поводом для создания фильма может служить любое событие или биография, книга и архивные документы, научное открытие — да всё, что может быть выстроено в экранное повествование. Вот почему очень трудно хоть сколько-нибудь связно рассказать о том, откуда, почему и как берутся режиссерские замыслы кинематографистов, особенно когда это не постановка нормального сценария или не традиционная экранизация классики.

Чтобы не быть совсем голословным и не прибегать к пересказу того, что еще не получило никакого воплощения, я предлагаю тебе, мой любезный читатель, одну из обычных заготовок, которые, как я думаю, во множестве имеются у каждого, кто занимается сочинением и постановкой всяческих фильмов. Я надеюсь, что мой рассказ, снабженный конкретной иллюстрацией, будет убедительнее, чем рассуждения о том, как вообще когда-то и где-то отыскивается материал, который постепенно обретает форму замысла, потом заявки на фильм и, наконец, сценария с действующими лицами и событиями, пригодными для съемки. Речь пойдет о детском сеансе, о детском кинематографе, о восприятии мира и кинематографа современными ребятами, наконец, о том, как проверить все эти соображения и ощущения на полотне экрана в живой ребячьей аудитории.

Я всегда с радостью работал и работаю для детей — будь то радиоозвучание

мультфильма, постановка елки к Новому году или экранизация сказки. Сама возможность говорить о простых и вечных вещах, пользуясь формой сказки, или живого наблюдения, или фантастики, всегда казалось мне завидным делом, тем более когда речь обращена к детской, невероятно восприимчивой, экспансивной, во всяком случае, нетерпеливой аудитории.

Давно известно, что в детской литературе, как в детском театре и детском кино, есть и не могут не быть всякие ограничения, связанные с тем, как ребята воспринимают произведение, и с их возрастом, и с временем, и еще с множеством разных требований. Конечно, все это постепенно меняется, пересматривается, уточняется, но одно для меня наиважнейшее остается неизменно. Я убежден, что всякое действие для ребят должно быть празднично и в конце концов приносить им радость. Это весьма простое убеждение тем не менее не так-то просто укладывается в практическую работу хотя бы уже потому, что невозможно все фильмы или разные сказки насильно заполнять карнавальными мишурами, дабы получить нарядный вид. Но главное, что современное подрастающее поколение еще с соской во рту обречено на просмотр множества маминых или бабушкиных, а то и папиных телепрограмм, где реальность предстает в самом что ни на есть подлинном виде, и таким образом, еще не выходя за пределы своего двора, мальчишка или девчонка могут узнать о мире столько, сколько не знал до самой смерти сам Миклухо-Маклай. Кроме того, и лирическая история и самые простые события из дворовой жизни не могут быть оторгнуты от детского кино, поскольку именно в таком материале юные граждане впервые как зрители могут посмотреть на себя, а точнее — на своих сверстников.

Такого рода соображения и всякие наблюдения за детской аудиторией, вроде того, что дети легко переключаются с восприятия смешного на самые серьезные вещи и даже устают, теряют внимание, если слишком долго эксплуатируют их сосредоточенность, привели меня к мысли, что сегодня надо искать какую-то форму кино, кинозрелища, которая могла бы оказаться сразу и подлинной, и серьезной, и смешной, и праздничной.

Долгое время занимаясь другими, совершенно не детскими делами и работами, я все-таки нет-нет да и возвращался к мысли придумать что-то в этом направлении или хотя бы наткнуться на подходящий материал. Но всё было напрасно. Сказки, приключения, кинотрюки, животные — всё это само по себе интересно, но там этого не хватает, тут того не достаёт. А из простого смещения никогда ничего хорошего не выходило. И, как это часто бывает, вдруг самое, разумеется, простое, примитивное решение подсказал случай.

На одном из фестивалей я по долгу службы попал во Дворец пионеров, где выступали разные кинематографисты, каждый с каким-то отрывком из своих работ, соответственно от актерского цеха был я. Очередь моя оказалась в самом конце, и я, дожидаясь своего выхода, невольно оказался в числе зрителей. На экране шли отрывки из хороших, но очень разных по характеру и стилю картин, мгновенно сменялась тональность экрана и настроение публики. Далее я опускаю всяческие описания этого вечера, успеха выступавших создателей фильмов и хочу только сказать о собственном, заметьте, далеко не детском ощущении. Я сам, правда, не без помощи настроения всего зала ощутил, что праздничность вечера во многом заключалась в разнообразии, в резкой смене кинематографического материала. И хотя рядом стоявшие отрывки сами по себе были не столь уж мажорные и необязательно внешне нарядные, но их близость, их столкновение порождали ощущение разнообразия и полноты впечатления. Хроника, игровая сцена, научное открытие, мультипликация, фокусы комбинированных съемок — все это сменяло одно другое мгновенно, освещая самые разные стороны современной жизни.

Почему же не попытаться превратить нормальный утренний детский сеанс в такую встречу ребят с кинематографом и с теми разными явлениями жизни, которые попадают в объектив. Притом, продумав подобную программу заранее, вполне возможно найти и дополнительно действующую, неназойливую связь между совершенно разными частями. Так сам собой сложился план экспериментального фильма, вернее, детского сеанса для показа в любом кинотеатре в самый обычный день. Некоторые организационные сложности, которые связаны с тем, что фильмы должны производиться на разных студиях, не стоит считать

неодолимым препятствием, поскольку такие фильмы все равно делаются постоянно, а объединение их в единую ленту только расширяет их дорогу к зрителю, никак притом не исключая при необходимости отдельного традиционного показа.

Намереваясь сделать фильм, который непременно обладал бы элементами увлекательного современного зрелища, прежде всего нужно было найти какую-то единую точку, предмет или существо, которые притягивали бы ребят своей романтичностью и давали бы возможность связать с ним события реальной жизни, притом события чрезвычайные, яркие, обладающие внутренним героизмом, смелостью и силой.

Как известно, добрыми намерениями уже устлана дорога в ад, но все-таки, не поставив себе максимально строгое, точное задание, невольно попадаешь в целое море всяких вариантов и комбинаций, где все вроде бы мило и симпатично, но, по существу, необязательно и потому плохо сочетается.

В результате бесчисленных прикидок главным связующим звеном предполагаемого фильма стал вертолет. Современная, многоликая, прочно связанная с реальностью машина, воплотившая в себе самые увлекательные идеи воздухоплавания, свободная в пространстве и обладающая, если можно так выразиться, несколько особенным птичьим взглядом на мир.

Таким образом определился сам собой первый документальный фильм «Современные вертолеты». Перед ребятами на экране должны появиться захватывающие дух подлинные кадры о самых разных возможностях вертолета. Вертолет в снежных неприступных горах. Вертолет над лесными пожарами. Атака боевых машин. Вертолет, поднимающий опору. Спортивные состязания, где вертолет по узкому коридору пронесет ведро с водой и ставит его, не пролив, на стол. Морская десантная операция с участием вертолетов авианосца. Ночная пограничная служба воздуха. И так далее. Всё, что сегодня можно увлекательно и впечатляюще рассказать о героических делах вертолета, о его фантастической свободе и многообразии.

Встык к этому фильму, через специально сделанные титры и соответствующую музыкальную отбивку, идет мультипликация. Детская бесхитростная сказочка, в которой, однако, хотелось как-то сохранить пусть в самом забавном преобразованном виде, но все-таки что-то связанное с воздухоплаванием, с самой этой позицией висящего над миром человека. Только что получив от просмотра первого фильма ясное, эмоционально очень конкретное ощущение полета, зрители станут воспринимать и смешные рисованные кадры несколько иначе, хотя, может быть, никакой логической связи тут и не будет. И, конечно, хорошо было бы хоть на мгновение, пусть между прочим показать в мультипликации рисованный фантастический вертолет...

Одна из читанных когда-то по радио сказок показалась подходящей для такого дела, и она легла в основу сценария «Зайчонок и Муха».

Завершающий программу фильм должен вернуть зрителей к настоящему вертолету, явивше-муся в самой благородной, гуманной своей должности в разгар события, подобно тому как в пьесе являются герои. Конечно, событие должно быть вполне реальным и возможным, но притом необходимо, чтобы герои прошли через настоящее испытание, разрешить которое без помощи спасательного вертолета действительно невозможно или почти невозможно.

Так появились первые очертания и второго сценария, который в окончательном виде получил название «Пират».

Итак, представьте себе, что вместе с последними кадрами документального фильма о вертолетах зазвучала музыка, переходящая в увертюру к следующей части программы, и зрители мгновенно перенесли в мир мультипликации.

Зайчонок и Муха

Вспыхивает светлый квадрат экранного полотна, и сразу же возникает назойливый звук нервно кружащейся Мухи. Жужжание быстро приближается, нарастая, точно зуд

бормашины.

О плоскость экрана, с размаху, как об оконное стекло, ударились взъерошенная зеленовато-синяя Муха. Она мечется во все стороны, создавая определенный рваный ритм, из которого возникает синкопированная музыкальная тема.

Идут титры фильма.

Сквозь стекло в глубине экрана неясно виднеется фигурка идущей Зайчихи.

Муха улетаёт ей навстречу, и, точно следуя за полетом, камера приближается к Зайчихе. Теперь можно разглядеть, что огромные авоськи, которые она несет, доверху набиты всякой снедью. Муха носится вокруг Зайчихи, крутится перед самым ее носом, тычется в сумки, а та даже не может отмахнуться, потому что лапы заняты тяжелой ношей.

Наконец, обманом оставив Муху за стеклянной дверью веранды, Зайчиха прошмыгнула в дом.

Не поставив сумок и сияя от счастья, она спешит к кроватке, где, сидя верхом на подушке, прыгает Зайчонок. Завидев маму, он прячется под одеяло, и Зайчиха никак не может поцеловать его, потому что то там, то тут вместо головы высовываются лапки. Мама откинула одеяло, и тогда Зайчонок крепко обнял ее за шею.

Достав из сумки свежую, еще покрытую утренней росой веточку вишни, Зайчиха опустила в рот сына спелую ягоду и отправилась на кухню.

Зайчонок, прицелившись, тут же выплюнул вишню.

Ягода попала в окно и красным пятном повисла на стекле.

Зайчонок быстро спрятал ветку с вишнями в тапочку, и, захватив носок, полез на подоконник вытирать кляксу.

По другую сторону стекла, возле раздавленной вишни, уже жужжит знакомая нам Муха.

Зайчонок постучал — она отлетела и тотчас вернулась обратно. Зайчонок стал гонять Муху, но тут послышался голос мамы.

— Посмотри-ка, посмотри-ка, что у нас сегодня тут! — распевает она каким-то высоким, не своим голосом.

Смахнув вишню, Зайчонок быстро прыгнул в кровать.

Зайчиха привезла на маленьком столике молоко с земляникой, румяную ватрушку, кукурузный початок и много сладостей. Повязав сыну салфетку, она стала кормить его кукурузой.

Зайчонок отворачивается, ерзает, крутит носом, брезгливо нюхает каждое зернышко. Наконец Зайчихе это надоело. Передав сыну чашку с молоком, она направляется к шкафу.

Зайчонок тут же перелил молоко в вазочку с цветами. Потом спрятал недоеденный початок за фотографию, на которой он изображен еще малышом в пеленках, и как ни в чем не бывало уселся на место.

Зайчиха с граммофоном в руках. Она повернула ручку, и заиграла музыка.

Зайчонок удивленно открыл рот, а Зайчиха тут же сунула ему кусочек ватрушки. Она хотела дать сыну еще половину груши, но Зайчонок отвернул голову, и ей пришлось немного потанцевать, прежде чем он согласился попробовать этот плод. А когда мама взялась за тарелочку с земляникой, Зайчонок и вовсе залез под кровать. Зайчиха с досадой поставила тарелку на место и ушла из комнаты.

Тогда, схватив все, что уместилось в лапках, Зайчонок побежал к окну, распахнул створки и выбросил еду на улицу.

— А ну-ка, где ты там... сейчас посмотрим... — грозно проговорила Зайчиха и появилась с ремнем в руках.

На улице, под самым окном зайцев, Муха поедает выброшенную Зайчонок ватрушку. Она сидит в сладком твороге, прямо посередине куска и жадно запихивает в рот еду.

Зайчиха дает сыну яйцо с поджаренным хлебом. Зайчонок с видом мученика долго

жует корочку, а потом вдруг послушно запихивает целое яйцо себе за щеку и кротко смотрит на маму. От радости она гладит сына по ушам, целует в нос. Зайчонок что-то промышчал и потянулся к чашке. Мама хотела ему помочь, но в чашке ничего нет, и ей пришлось бежать за молоком на кухню.

Теперь на улице, возле Мухи, которая, наевшись творога, заметно потолстела, шлепнулось яйцо и кусок жареного хлеба.

— Давай, давай! Не жадничай! — глядя вверх, весело крикнула Муха. В это время появилась Бабочка и стала легко порхать над хлебом.

— Куда лезешь! — мгновенно переменяя тон, заорала Муха. — Не тебе бросают!..

— Помилуйте, я и не ем этого... — начала было оправдываться опешившая от такого обращения Бабочка.

— Порхай, порхай отсюда! — не слушая ее, перебила Муха и, вытирая лапы о брюхо, направилась к яйцу.

Зайчонок показывает маме пустой рот. Зайчиха счастлива, что он так быстро съел яйцо и хлеб. Взяв сына на руки, она с торжествующим видом понесла его в другой конец комнаты.

Зайчиха взвешивает сына на старинных весах. К ее великому удивлению, он такой легонький, что еле-еле перетягивает две небольшие гири.

Зайчиха, чуть не плача от досады, подает сидящему на весах сыну намазанный вишневым вареньем хлеб и снова смотрит на гири.

Муха поедает яйцо. Она еще больше раздулась, ее окрепшие крылья торчат, как стеклянные весла, покачиваясь от собственной тяжести. Доев последнюю крошечку, Муха взглянула наверх и зевнула. В этот момент ей на голову свалился бутерброд с вареньем. Муха обтерла вымазанный желтком рот и принялась за варенье.

Зайчонок совсем разбаловался. Он крутит ручку граммофона и размазывает мороженое по пластинке.

Потеряв терпение, Зайчиха оставила вазочку с мороженым и, завязав уши под подбородком, выскочила из комнаты.

Зайчонок сейчас же схватил мороженое и, распахнув окно, отправил размокший пакет на улицу.

В то же мгновение снизу донеслась ругань и в окне появилась страшная, измазанная мороженым морда разъяренной Мухи.

Зайчонок окаменел от неожиданности, а Муха вцепилась в салфетку и потянула ее вместе с Зайчонком к себе.

— Караул, — пропищала нечаянно зажатая окном Бабочка, но на нее никто не обратил внимания. Зайчонок хотел отнять салфетку и вытолкнуть Муху, но она оказалась сильней. Муха схватила Зайчонка за уши и выволокла его наружу.

— Мама! — закричал, отбиваясь от Мухи, Зайчонок, но звук его голоса потонул в страшном жужжании. Засверкали крылья, и Муха потащила Зайчонка к небу. Огромная, пузатая, как военный вертолет, Муха легко несет Зайчонка. Она держит его одной лапой за оба уха, и поэтому издали кажется, что Муха тащит школьный мешочек с калошами.

Зайчиха заглядывает под стол, под одеяло, под кровать... Она нашла вишни в тапочке и вдруг заметила свесившуюся с подоконника салфетку.

Зайчиха бросилась к окну и выглянула наружу.

— Не ищите его здесь, — произнес слабый плачущий голос, и Зайчиха увидела сидящую неподалеку Бабочку.

— Где он? — спросила Зайчиха.

Ковыляя в воздухе на дрожащих крыльях, Бабочка перелетела к окну.

— Я сама видела... это ужасно, — пропищала она. — Муха унесла его, как пушинку...
Зайчиха беззвучно заплакала. Она подошла к фотографии Зайчонка и хотела снять ее со стены, но, как только коснулась рамки, на пол свалился кукурузный початок.

И тут, загородив все окно, появилась Муха.

— Эй, ты, косая, — сказала она, переводя дух, — твой дурацкий Зайчонок никогда в жизни не слезет с сучка, куда я его посадила...

— Ах! — роняя фотографию, воскликнула Зайчиха.

— Дерево сухое, — бесцеремонно влезая в комнату, продолжала Муха. — Там нет ни одного листочка. Он и так слаб, а без еды совсем умрет с голоду...

— Он ничего, ничего не ел, — поднимая выпавшую из-за фотографии кукурузу, грустно проговорила Зайчиха.

— Так вот, я обещаю тебе, — сказала Муха, забирая у Зайчихи початок, — что буду носить ему кое-что из еды, если ты станешь кормить меня так же вкусно, как кормила его...

Из глаз Зайчихи покатались слезы.

Ожидая ответа, Муха уселась за стол, принялась и, выбросив цветок, стала запивать кукурузу холодным молоком из вазочки.

На сухой ветке одиноко стоящего дерева, тихо покачиваясь на ветру, висит привязанный за уши Зайчонок. Мимо пролетает зеленый листочек. Зайчонок хотел поймать его, но не дотянулся, опустил лапки и совсем загрузил.

Но вот издали послышалось жужжание, и вскоре, сильно качнув ветку, рядом с Зайчонок села Муха.

— На, подкрепись, — весело сказала она, протягивая Зайчонок огрызок вареной морковки. Зайчонок сразу же запихнул его в рот.

— Вот видишь, я кормлю тебя лучше, чем мама. Мою еду ты не бросаешь на землю, — басом прогудела Муха, засмеялась и улетела. Зайчонок облилиз лапки и, дернув шнур, попытался дотянуться до сучка, но у него ничего не получилось.

Снова наступила тишина.

Далеко внизу, бесшумно лавируя между стволами, прошла Лиса. Зайчонок на всякий случай зажмурился и поджал лапки. Вдруг раздался короткий сухой удар. Зайчонок вздрогнул так, словно по нему пробежал электрический ток. Не успел он опомниться, как удары посыпались один за другим и звук их далеко разлетелся по лесу. Зайчонок сколько мог наклонил голову и увидел птицу, которая изо всех сил стучала клювом по дереву.

Зайчонок запищал. Птица тревожно оглянулась и, увидев над головой живого Зайчонка, камнем упала с дерева. Оправившись от удара, она посмотрела вверх, протерла глаза и только потом крикнула:

— Эй, что ты там делаешь?

— Я вишу. Меня привязала Муха...

Птица взлетела на ветку, с которой она могла хорошенько разглядеть зайца. Зайчонок как мог приветливо улыбнулся.

— Я вообще-то Зайчонок. А Муха отъелась, стала здоровенная и украла меня у мамы, — чуть не плача, пробормотал он.

— Ты что-то перепутал. Муха не может быть такой сильной. Она же ест всякую гадость...

— Нет, может, она ела всё моё...

— Как? — Птица перелетела совсем близко к Зайчонок. — Как же ты не прогнал ее?

— Мама прогоняла, а я все выбрасывал за окно...

— Так, так, так. — Птица сразу помрачнела и прошла по ветке.

— А как вас зовут? — робко спросил Зайчонок.

— Меня зовут Дятел! Вот ты выбрасываешь еду, а мне приходится целый день долбить кору ради какого-то червячка...

— Простите, я не знал... Я бы с удовольствием отдавал вам ватрушки... или сливки...

Зайчонок проглотил слюну, на глазах у него показались слезы...

— Сливки с земляникой, — повторил он тихо.

Ничего не сказав, Дятел вдруг улетел. Зайчонок разревелся так, что намок от собственных слез. Дятел вернулся и принес дикое румяное яблочко.

— Ты еще многого не знаешь, — сказал Дятел, когда Зайчонок принялся есть. — Ты даже не знаешь, как твоя мама целые дни бегаёт в этом лесу, чтобы найти для тебя хоть что-нибудь вкусное. Тебя надо бы хорошенько проучить за капризы, но мне жаль твою бедную маму.

С этими словами Дятел стал помогать Зайчонку взобраться на сучок.

— Тебе надо хорошенько окрепнуть. Будешь тренироваться и вовремя есть!

Из трубы граммофона несутся звуки веселой музыки.

Повязав жестко накрахмаленную салфетку, Муха восседает за столом на месте Зайчонка. Зайчиха подталкивает тарелку с едой, хотя на столе и так много всяких блюд.

Не успела Зайчиха переставить тарелки, как Муха схватилась за пачку с мороженым.

— Ой, что ты даешь? Это же совсем холодное! — капризно воскликнула она.

— Это мороженое на десерт, — кротко улыбаясь, ответила Зайчиха.

— Сама знаю, — с досадой пробурчала Муха и съела мороженое вместе с бумажкой.

— Вы простудите горло! — ахнула Зайчиха.

— Ну дай же мне скорее запить! Что-нибудь тепленькое и сладенькое, — жеманно промолвила Муха, а сама переставила иглу граммофона на начало пластинки.

Зайчонок на ветке делает приседания.

— И раз... И два... — четко считает Дятел.

Расхрабрившись, Зайчонок сделал слишком размашистое движение, потерял равновесие, сорвался и, ухватившись передними лапками, повис на ветке.

— Держись! — крикнул Дятел, перелетая на другой сучок, поближе к Зайчонку. — Ну что ты повесил уши?!

— Я очень боюсь...

— Ну и что? Ты же теперь сильный! А если боишься, то посчитай до пяти и пошевели ушами. Ну... смелей!

— Раз, два, три...

Зайчонок поднял обвисшие уши и перестал дрожать. Уши поднялись еще и еще раз, и наконец он сам вскарабкался на сучок.

— Ну! Вот молодец! — ликует Дятел, угощая Зайчонка крепким белым грибом.

В этот момент послышался гул и оба замерли, глядя в небо.

Муха летит над лесом. В одной из ее лап болтается маленький узелок. Вот она опускается к сухому дереву.

Зайчонок, как и прежде одиноко, вытянув по бокам лапки, висит на ветке. Муха села рядом.

— Да ты совсем ослабел от страха. — Она развязала Зайчонку уши и помогла вскарабкаться на сучок. — Ну, вот тебе... Держи!

Муха вытащила из узелка сухарик, подала Зайчонку, и тот принялся есть.

— Вот еще какая-то записка...

— Это от мамы! — крикнул Зайчонок, хватая бумажку.

«Дорогой мой сынуля! — читая по складам, шепчет сквозь слезы Зайчонок. — Береги себя, я очень соску...».

— Ладно, мне некогда здесь рассиживаться, — зевая сказала Муха и, вырвав у Зайчонка записку, бросила ее вниз. — Полезай под ветку, я привяжу тебе уши.

— Гадина! — мгновенно распрямившись, крикнул Зайчонок и схватил Муху сразу за две лапки.

— Ты что? Ты что, хулиганишь?! — заорала от неожиданности Муха.

Она взлетела, а Зайчонок вытянулся, как резинка, потому что задними лапками он зацепился за ветку, а передними — держался за Муху.

Муха рванулась в сторону, потом вверх и, оторвав Зайчонка от сучка, понеслась вместе с ним в небо.

— Держись! — крикнул вынырнувший откуда-то снизу Дятел. Он было помчался даже вслед за Мухой, но она вместе с Зайчонок растаяла в облаке.

Муха и Зайчонок, то возникая, то исчезая, несутся среди облаков.

Зайчонок покрылся блестящими капельками влаги. Муха набирает высоту. Зайчонок начинает дрожать. Его мокрые уши совсем повисли.

— Я тебе покажу! — тяжело дыша, злобно приговаривает Муха. — Я тебя проучу, хулиган!

И вдруг камнем бросается вниз, потому что прямо над ними над слоем облаков оказался огромный настоящий вертолет. Пикируя, Муха пролетает через колокольню. Зайчонок с размаху стучается о колокол.

— Бам!.. — низким голосом отвечает колокол. Муха шарахнулась в сторону. Зайчонок схватился за веревки. Раздался перезвон.

Над заводскими трубами клубится разноцветный дым.

Муха пролетает сквозь дым. Зайчонок в саже. Он чихает, плюется, а Муха хохочет и летит к другой трубе...

Теперь Зайчонок с ног до головы окрашен оранжевой гарью.

А Муха уже тащит Зайчонка к пристани. Пронесются флажки на мачтах парохода.

Разбрасывая сверкающие брызги, Зайчонок, точно лыжник, скользит по поверхности реки. Потом падает, беспомощно крутится в потоке воды, но по-прежнему крепко держится за волосатые лапки разъяренной Мухи.

— Если ты сейчас же... не отпустишь меня, я полечу на ту сторону! Слышишь?! Ты никогда не увидишь свою мамашу!..

— Я ни за что не отпущу тебя, проклятая обжора!!!

Муха начинает набирать высоту...

— Раз... Два... Три... — дрожащим голосом считает Зайчонок. — Раз... Два... Три... — снова начинает он и еле-еле поднимает обвисшие от страха уши. — Четыре... Пять... Шесть...

— Хи-хи-хи, — вдруг услышал над своей головой Зайчонок.

Муха свободной лапкой отпихивает заячьи уши, которые щекочут ей брюхо.

— Раз... Два... Три... — громко считает Зайчонок, и уши снова щекочут Муху.

— Ой, ой, перестань щекотать! — крикнула Муха и залилась истерическим смехом.

— И раз, и два! — считает на манер Дятла Зайчонок, щекоча кончиками ушей брюхо Мухи.

— Ой! Делай со мной, ха-ха, что хо-хочешь, — вопит Муха, — только перестань, ха-ха, щекотать! Перестань, слышишь?!

— Неси меня к маме!!!

— Летят! Летят! — кричит во все горло Дятел, прыгая по окну в домике зайцев.

Распахнув стеклянную дверь веранды, мама выбегает на улицу. Ушибленный дверью, крутит головой Дятел.

Тень от Мухи пронеслась по дорожке, и вот уже Зайчонок одной лапкой обнимает плачущую маму, а Муха, тяжело дыша, крутится рядом потому, что другой лапкой он все еще держит ее за ногу.

Скрывая слезы счастья, Дятел заводит граммофон.

— Во-первых, извинись перед мамой за все гадости, которые ты устроила, — строго говорит Зайчонок.

— Я сделаю всё, что ты хочешь! Я буду каждый день помогать твоей мамочке, только

не убивайте меня!!! — жалобным голосом произнесла как-то сразу осунувшаяся и похудевшая Муха.

— Теперь я сильный и сам буду помогать маме и Дятлу...

— Отпусти ее, — улыбаясь сквозь слезы, проговорила Зайчиха, — сегодня у нас такой счастливый день...

Зайчонок разжал лапку.

— Всего вам! — подхалимски улыбаясь и низко кланяясь, сказала Муха. — Пока... — И полетела.

Услыхав эти слова, Дятел тревожно посмотрел ей вслед, потом в зрительный зал и сел прямо на пластинку.

Хрипнув, замерла музыка.

В наступившей тишине послышалось легкое жужжание Мухи.

Во весь экран — немигающие настороженные глаза Дятла.

Еще идут последние кадры мультипликации, а за экраном уже возникает музыка и шумы следующего фильма, который переносит зрителя в современный реальный мир.

Пират

Бурля и вздымаясь, стремительно несется мутная весенняя вода. Обломки строений, корни вывернутых деревьев, куски талого льда крутятся, насакивая друг на друга у каменистого берега.

Возле самой кромки воды весело носится молодой, большеголовый, встрепанный пес. Он беспрестанно тьякает, бросаясь то к одному, то к другому мальчишке. Точно участвуя в игре, вместе с ватагой ребят он мчится мимо вытащенных на песок бревен, лодок, мостов.

На берегу повсюду копошатся люди, идет обычная для такой поры работа.

Постепенно вместе с движением этой группы открывается вся ширь могучей, разбухшей от паводка реки.

Из воды, как чудовища, медленно выползают обросшие водорослями бревна. Припав к земле, весело лает пес. Напряженно подрагивают вытянутые в нитку стальные тросы. Скребнут камень гусеницы тяжелого трактора. Сидящий верхом на лошади человек кричит что-то мужикам, которые подкладывают бревна под днище старой баржи.

В другое время баржа служит причалом, но теперь поднявшаяся вода наполовину затопила сходни, и люди спешат вытянуть эту громадину повыше на берег.

Мохнатый щенок с лаем прыгает у самых ног лошади. Лошадь переступает, крутится под седоком, мешая ему следить за работой.

— Уйди, черт, — замахнувшись на собаку веревкой, крикнул всадник... Но пес только развеселился. Он отскочил, припал к земле и снова с лаем бросился к морде лошади.

— Пират!.. Пират! Ко мне, Пират! — послышалось сразу несколько мальчишеских голосов.

Ребята с криком и свистом пронеслись мимо верхового, и Пират, в одно мгновение забыв про лошадь, еще неловко, по-щенячьи подпрыгивая, помчался за ними.

Из стороны в сторону летает драный резиновый мяч.

Мальчишки с остервенением гоняют его вокруг перевернутых лодок. Пират как угорелый мечется среди ребят. В невероятном прыжке, перевернувшись в воздухе, он перехватил мяч и принялся трепать его по земле. Кто-то из мальчишек бросился отнимать у него добычу.

— Пусти его! — крикнул другой. — Не трогай! Не твоя собака, и не трогай, — сказал он, отталкивая приятеля и стараясь ухватить Пирата за ошейник,

— Подумаешь, хозяин нашелся, — обиделся первый и, отряхивая куртку, присел на край лодки.

Игра явно захлебнулась в этой размолвке. Другие ребята тоже бросили возиться и подошли поближе.

— Если каждый ее будет хватать, потом ничему не научишь! Она и на охоте гавкать будет, — уже для всех собравшихся сказал хозяин щенка.

— Видал, охотник какой!

— С такими собаками никто и не охотится.

— Да. Да. Много вы знаете, да у меня отец всю жизнь с такими собаками только и ходил.

— Ладно, заткнись, знаем, как твой отец на охоту ходит, — с презрительной усмешкой проговорил мальчишка в ушанке.

Хозяин Пирата подскочил, не дав ему договорить.

— Что ты знаешь? Ну что? Говори!

Пират, видимо, уловив недобрую интонацию разговора, твякнул во все горло.

— Иди отсюда, дрессируй свою дворняжку, — успел еще сказать мальчишка в ушанке, и тут сразу, точно по команде, вспыхнула драка. Ребята закрутились клубком, и только Пират носился вокруг и беспрестанно лаял сразу на всех.

— Колька, дай ему! Дай, пусть не лезет...

— А ты не цепляйся!

— Пусти, говорю...

На разные голоса галдят ребята, катаясь по земле.

Эта мальчишеская драка кончилась так же внезапно, как началась. Кто-то поднял шапку, кто-то вытер нос, а враги разошлись к концам лодки.

Все молчали. Один из зачинщиков, сопя, застегивал куртку, другой поправлял ошейник на своей собаке.

— Коль, а ты из ружья-то умеешь стрелять? — нарушив молчание, спросил самый маленький из всей компании.

— Осенью посмотришь, — ответил ему хозяин Пирата. — Идем, — сказал он щенку, и тот неожиданно послушно и серьезно пошел за своим повелителем.

— «Осенью», — пробурчал парень в ушанке, — врет он все. Я правда знаю, нет у них никакого ружья, продали...

— Да брось ты, Вовка! Что же он, виноват, если отец пропил?

— Не виноват, а пусть не врет! Очень я испугался...

— А ты сам не нарывайся, ну что ты все время к его собаке пристаешь?

Вовка промолчал, потому что это была чистая правда.

— А ты найди себе какую-нибудь бродячую собаку и приучи ее, — неожиданно посоветовал самый маленький парнишка.

— Дураков нет таких собак из дома выгонять, — мрачно отозвался Вовка.

И тут ребята услышали истошный лай Пирата, потом какие-то крики, ругань и голос своего приятеля...

— Пират, Пират! — кричал на всю улицу Колька. Ребята, не сговариваясь, разом побежали вверх по бе регу.

Злая, оскаленная, как у взрослой собаки, пасть Пирата. Задыхаясь от ярости, он бросается на человека, который, стоя у забора, неловко отбивается от него палкой.

— Пират, ко мне! Ко мне! — истошно кричит Колька, выворачиваясь из рук матери, которая тянет его к дому.

— Коля, Коля, уйди ты, ради бога. А то и тебе попадет...

— Он пьяный...

— Молчи, не твое дело. Говорила же тебе, привяжи.

Мать затащила сына во двор.

Встревоженные лаем и руганью, из соседних домов стали появляться люди.

Переговариваясь и посмеиваясь, они широким кругом обступили то место, где

подвыпивший хозяин воюет со своей собакой.

Снабженная огромной ржавой пружиной калитка и так-то серьезное препятствие для пьяного человека, а когда у него под ногами еще путается лающий пес, попасть во двор совсем трудно.

— Ах ты предатель! Предатель! Ты на кого, на своих! А?! Я тебя...

К радости всех собравшихся, Пират, несмотря на все угрозы, только пуше бросается на своего хозяина, которому никак не удается справиться сразу и с палкой, и с собакой, и с калиткой.

— Так его, давай, давай! Лови его, предателя! — подзадоривают соседи, большинство которых явно на стороне Пирата.

От этого мужик только больше распаляется, пыхтит и уж совсем смешно и бестолково вертится между непослушной калиткой и позорящей его собакой.

Расталкивая взрослых, к месту происшествия спешат Колькины приятели.

— Брось палку! — еще издали кричит Вовка.

— Тебя тут не спросили, — строго сказал один из соседей, поймав Вовку за рукав куртки.

— Пусти! Он же щенок, он зубы переломает!

— Не лезь. Тоже мал еще гавкать, — не выпуская Вовкин рукав, проговорил сосед.

— Пусти меня! — крикнул Вовка и ловко, повернувшись на месте, выскользнул из своей широкой куртки.

В это время на улице появилась хозяйка дома. Она бросилась к щенку и, схватив его, прижала к земле.

— Иди домой, оставь его. Иди... Слышишь? — говорила она мужу, изо всех сил удерживая разъяренную собаку.

— Собрались, интересно!.. Цирк устроили! — теперь уже обращаясь к собравшимся, пробурчал хозяин.

Кто-то из мужчин подошел к нему и, успокаивая, помог пройти в калитку.

— Надо же, щенок, а какой злой...

— Он пьяных страсть как ненавидит... Он тут на участкового бросился. Вот шуму было!

— А чего их любить? Радость-то какая. И правильно, горе одно... — рассуждали соседи, пока хозяйка молча, не поднимая глаз, привязывала обрывок веревки к ошейнику пса.

Она увела его во двор, и только тогда, нехотя и продолжая обсуждать случившееся, стала расходиться публика.

— Эй, возьми свою куртку! — крикнул тот, кто поймал Вовку.

Куртка до сих пор была у него в руках.

— Сам носи, — огрызнулся Вовка, стоящий поодаль, в окружении друзей.

— Смотри какой сердитый!

— А ты говоришь, щенок.

Тут вмешалась в разговор стоящая рядом женщина:

— Вон дети-то какие растут — звери.

— Да. Хуже еще. Те-то хоть мать признают, — подхватила молчавшая до сих пор старуха.

— Бери, а то в контору за ней придешь, — улыбнулся сосед.

Но Вовка остался на месте, а самый маленький из всей Вовкиной компании молча подошел к взрослому и забрал куртку.

— Вот без отца растет, и управы на него нет, — не унималась женщина, но ее уже никто не слушал.

Колька изо всех сил трясет запертую снаружи дверь сарайчика. Сквозь щели видно, как подошла мать, отложила засов, и притихший пес с виновато опущенной головой предстал

перед своим повелителем.

На глазах у матери слезы. Колька, шмыгая носом, принялся гладить собаку.

— Ну отдай ты его куда-нибудь, Коль, ну ведь каждый раз из-за него стыд такой.

— А пусть не пьет, — буркнул Колька.

— Да ты-то что понимаешь? «Не пьет». Он отец твой... Он...

— Не надо мне такого отца.

— Что? Ты что говоришь?... Да ты сам-то какую радость ему сделал? Ведь...

— Он и без меня всю улицу собрал. Вон Симка радуется.

— Замолчи, говорю. Не дразни ты его, ведь только хуже, Коля. Нет у меня сил...

Но вместо того чтобы обрушиться на сына, мать отвернулась, уткнувшись в платок.

Колька исподлобья смотрит на нее, крутит поводок и вот-вот заплачет, но с места не двигается.

— Иди есть, — сказала мать.

Она, не оборачиваясь, пересекла двор.

Колька усадил собаку в угол сарайчика и, выйдя во двор, аккуратно заложил дверь засовом.

Издали, в полуоткрытую калитку, за Колькой молча наблюдали ребята.

Он заметил их, но тут же отвернулся и пошел к дому.

Ребята двинулись обратно к реке.

— Дура это, а не собака, если она на хозяина бросается...

— А может, он ее пьяный стукнул, а она запомнила и теперь мстит!

— Пират вырастет, больше волка будет, тогда он узнает. Эти собаки никого не боятся, по телевизору показывали, как они в горах там охраняют. Знаешь, какие умные?

— Если такая собака ученая, за нее сколько хочешь денег дадут... — с видом знатока сказал Вовка.

Колька медленно идет по двору, искоса поглядывая в окна своего дома. Оттуда доносятся резкие голоса взрослых.

Сквозь стекла веранды ему видно, как, размахивая руками, отец что-то горячо доказывает матери, а мужик, который уводил отца с улицы, стоит между ними и успокаивает обоих.

Колька прошел мимо двери и, подставив самодельную лестницу, залез на чердак. Там, в темном углу, среди пыльного хлама, он отыскал обрывок тяжелой лодочной цепи и принялся отбивать скобу, которая болталась на последнем ее звене. Вдруг послышался лай. Колька замер, насторожился, но больше ничего не было слышно, и он снова принялся за дело.

В это время Колькина мать уже выводила из сарайчика веселого, ничего не подозревавшего Пирата. Он прыгает, хватая зубами веревку, а она с заплаканным лицом, точно не замечая его радости, быстро идет к калитке, где с куском хлеба стоит человек, который только что был в доме. Мать подошла, виновато сунула конец веревки за калитку и, не оборачиваясь, побежала к дому.

Скоба уже отбита. Теперь на ее месте — кусок старого ремня, который Колька примеряет на свою собственную шею. Ржавая цепь висит посередине его груди и длинным хвостом вьется по полу чердака...

Убедившись, что все в порядке, Колька собрал цепь и спустился на землю. Он сразу увидел открытую дверь сарайчика, но, точно ожидая, что из этой двери сейчас кто-то появится, еще несколько секунд стоял совершенно неподвижно.

Дальше все произошло в одно мгновение. Колька сорвался с места и помчался, как гончая, по снежному следу, точно повернув в сторону, куда повели Пирата.

Он бежал молча, обгоняя людей, и не обращал внимания на гудки вывернувшегося из-

за угла газика.

Мужик, который вел собаку, почувствовал, что кто-то резко дернул веревку. Он обернулся и увидел бледного, дрожащего всем телом парнишку.

— Отдай!

— Да ты что?

— Отдай, он мой, — повторил срывающимся голосом Колька и снова дернул веревку.

— Вот глупый. Ты пойми, отец все равно прибьет его не сегодня, так завтра. Жалко же.

Пес-то правда хороший... Ну...

— Я его кормил! Отдай!

— Ух ты какой! А я, если хочешь знать, я вам деньги за него заплатил! Так что теперь он мой! Беги отсюда по-хорошему, а то сейчас...

Но он не успел договорить, что «сейчас», потому что вдруг Колька изо всех сил вцепился зубами в руку, державшую на веревке Пирата.

Мужик пискливо вскрикнул, скорчился от боли и отбросил Кольку на дорогу. В эту секунду Пират был уже на свободе и мчался к берегу реки.

Колька вскочил на ноги и бросился вслед за собакой. Но он никак не мог схватить веревку. Играя, Пират пробежал по мосткам и теперь прыгал среди прибившихся к берегу бревен. Колька, проваливаясь по колени в воду, отчаянно звал его к себе.

Когда мужик подошел к берегу, Колька, отступив от него, тоже влез на затонувшие доски, так что теперь он и Пират очутились на хлипком качающемся острове.

— Уйди оттуда! Уходи, слышишь? Унесет.

Чтобы достать Кольку, мужик, ругаясь, шагнул на доски, но они сразу пошли под воду, и ему пришлось прыгнуть обратно на берег...

— Уходи, говорю тебе. Не нужна мне твоя собака. Слышь, уходи!

На шум прибежали ребята. Сразу сообразив, в чем дело, уже на бегу они стали галдеть и базарить, стараясь отгородить своего приятеля. Маленькие, в расстегнутых куртках и пальтишках, сейчас они походили на встревоженную стайку птиц, отчаянно защищающую свое гнездовье.

То ли оттого, что качнулись доски мостков, то ли потому, что проплывшая коряга зацепила прибившиеся обломки, но, когда Колька обернулся, он заметил, что горбыли, на которых стоял, виляя хвостом, Пират, медленно поворачивают по течению реки.

— Пират, ко мне! Пират!

Не помня себя, Колька шагнул к краю и едва не потерял равновесие.

Мужик бросился к нему и, провалившись в воду почти по пояс, вытащил брыкающегося Кольку на берег. Ребята стали толкать бревна, пытаясь добраться до собаки.

— Дяденька, достаньте его! Достаньте! — уже начиная реветь, просил Колька.

— Теперь «дяденька», — выливая воду из сапога, пробурчал мужик. — Вон беги туда, к причалу, там чем-нибудь зацепят.

Колька вместе с двумя пацанами бросился вдоль берега.

Когда мужик ушел, возле мостков остались только Вовка и самый маленький парнишка. Встав на колени, Вовка длинной доской прицепился к уходящему плотнику Пирата.

— Иди сюда! Ну! Иди, иди, Пират! Ну! — звал он собаку, изо всех сил стараясь удержать ускользящие по течению бревна. Но пес никак не мог решиться ступить на этот узенький мост.

— погоди, его подтолкнуть надо... Я сейчас! — кричал второй парнишка, вытягивая на камни здоровенную мокрую палку. Но он не успел.

Конец Вовкиной доски плюхнулся в воду. Потеряв опору, Вовка едва удержался на берегу, а плот, легонько качнувшись на волне, отошел еще дальше.

Пират тыкался в разные стороны на своем маленьком острове, нюхал воду, пробовал ее

ногой, а течение медленно уносило его к середине реки.

— Все, теперь не достанешь! — крикнул Вовке второй парнишка. Но тот даже не обернулся. Он быстро поднялся на ноги и, к ужасу своего приятеля, прыгнул в воду. Вовка сразу ушел по грудь, но, видно, достал ногами дно, оттолкнулся и вцепился руками в бревна, которые были ближе всего к Пирату. Потом, дернувшись всем телом вперед, он лег поперек стволов.

Теперь по реке совсем рядом, почти с одинаковой скоростью двигалось два живых существа. С берега казалось, что они плывут на одном почти невидимом островке, но на самом деле Пирата отделяла от Вовкиных бревен черная полоса грязной воды и его плотик шел чуть-чуть быстрее.

Бросив работу, люди, среди которых мечется Колька, тащат к берегу жерди, веревки, багры. Тот, который командовал с лошади, ругается и кричит больше всех.

— Лодку! Лодку! Стаскивайте, черт бы вас побрал!..

— Чей мальчишка-то там? Господи, да скажите кто, — причитает плачущим голосом какая-то баба, толкаясь у самых перил баржи.

Сняв с себя ремни, мужики быстро связывают из жердей длинный шест с багром на конце.

Вовка никак не может зацепить плотик с собакой. Он подобрал обломок деревяшки и теперь, стоя на коленях, гребет им изо всех сил...

Как только бревна приближаются к Пирату, пес подходит к краю досок, а они, не выдержав его веса, погружаются в воду, и Пират шарахается назад.

Несколько человек поднимают привязанный к шестам багор. Гигантской удочкой он, раскачиваясь, нависает над водой.

Бревна поравнялись с пристанью. Багор действительно почти достает до того места, где должны пройти плоты. Его еще немного выдвигают вперед, и он, качнувшись, с треском ломается посередине прогиба.

Вовка на своих бревнах проплывает то место, где плюхнулся обломок багра. С отчаянием он смотрит на берег, на людей, беспомощно стоящих вдоль перил причала.

У телефона в конторе несколько мужчин, среди них и покупатель Пирата. Через окно видно, как к крыльцу подъехал верховой и, бросив повод на руль мотоцикла, скрылся в дверях.

— Алё!.. Алё!.. Станция! Алё! — надрывается старичок, у которого в руках трубка.

— Да они здесь, против поселка. А? Какой катер? Сейчас все на берегу... Лед кругом... Слышишь? Алё!..

— Какой, к черту, катер! Звони воякам или в пожарную, там вертолеты... — кричит, входя, тот, кто приехал на лошади.

— И то, с берега теперь не поймать.

— Звони. Звони скорей, замрзнет.

В толпе у причала мать отыскала Кольку. Крепко обняв сына, она не то плачет, не то смеется.

— Колька! Господи, ты. А я же подумала, ты там... Все говорят, парнишку с собакой унесло... Мы с отцом чуть...

— Пусти меня!

— Куда? Коленька, да брось ты эту собаку. Мокрый-то весь! Коля!

— Там Вовка, Вовка за Пиратом прыгнул. Пусти! Вырвавшись из рук матери, Колька исчез между людьми.

У самого берега несколько человек быстро раскладывают длинную веревку, на одном

конце которой привязана ржавая шестерня. Потом коренастый парень в форменной фуражке речника, сбросив кожанку, становится впереди, посторонив людей. Раскрутив ровным широким движением тяжелый груз, он с силой посылает его к середине реки. Веревка змеей летит в воздухе.

подавшись всем телом вперед, Вовка приготовился своим веслом зацепить веревку, но шестерня шлепнулась в воду далеко позади бревен.

Парень перебегает на новое место вниз по течению. Люди и Колька помогают ему заново собрать веревку.

Съжившись и дрожа всем телом, Вовка со своего плотика жадно следит за тем, что происходит на берегу, и снова готовится ловить канат.

И опять гудит в воздухе груз и, извиваясь, летит веревка. На этот раз она легла поперек стволов. Вовка иззябшими руками закрутил ее вокруг конца одного бревна, потом зацепил за сук, и плот послушно повернулся. Постепенно поднимаясь из воды, мокрая сверкающая нитка протянулась в сторону берега.

И тут Вовка вдруг услышал жалобный вой Пирата. Он оглянулся и увидел, что островок, на котором стоял пес, заметно ушел вперед.

— Стой! Стой! — замахав руками, закричал Вовка, но люди на берегу поняли его сигнал по-своему. Плот развернулся строго по нитке. Снова не то завыл, не то залаял Пират, и тогда Вовка, преодолевая натяжение веревки, снял ее с сучка, поднял из воды мокрую, привязанную вместо груза шестеренку и бросил ее позади своих бревен.

Люди на берегу растерянно смотрели в сторону реки, все еще держа в руках мокрый конец отпущенной веревки. А Вовка изо всех сил греб обломком доски к Пирату.

С вертолета далеко видна сверкающая лента разлившейся реки.

— Где-то здесь. Вот из этого поселка звонили. Вертолет снижается, теперь все четче видны на воде бревна, обломки, мусор. Вот и Вовкин плотик. С ужасом прижав уши, смотрит на вертолет Пират. Он, как и прежде, на своей доске, но теперь она плотно прижата к Вовкиным бревнам.

— Слушай, я ведь собак до смерти боюсь! — кричит в ухо пилоту здоровенный парень-спасатель. Пилот хохочет.

— Возьми пистолет и маску надень — нос откусит...

Открылся люк вертолета. Внизу вода, Вовка и Пират. С вертолета ползет трос, потом лесенка. Грохот мотора. Поток ветра от винта рябит воду. Кажется, что Вовкин плотик вдруг оказался посреди кипящего котла.

По веревочной лестнице неторопливо спускается спасатель. Вовка жестами показывает висящему над ним человеку, чтобы тот брал собаку. Пират и Вовка, захваченные широкими ременными петлями, болтаются вместе со спасателем на лестнице под брюхом вертолета, который бережно несет их на берег. Как только Пират оказался на свободе, он отряхнул шерсть и, точно сбросив с себя этим собачьим способом ужас всего случившегося, весело бросился к смущенному Кольке, Пират прыгал ему на плечи, вилял задом, скулил, облизывал его руки. А Вовка, уже накрытый чьим-то полушубком, в сопровождении спасателя и всей компании мальчишек, не оглядываясь, уходил домой.

— Ну что вы плачете? Всё хорошо. Он жив, здоров. Я растер его спиртом, только и всего.

Это говорит, собирая свой чемоданчик, спасатель. Рядом с ним мать Вовки, она изо всех сил старается улыбнуться, но слезы неудержимо катятся по ее щекам, а плечи вздрагивают.

— Ну вот, возьмите таблетку. Выпейте, сразу успокоит.

— Нет... Нет, это так, я уже... Хорошо. Отец у нас утонул тут на реке. Вот я всего и боюсь, а Вовка-то нарочно всё лезет, говорит: «Мама, я спасти всех буду, чтобы больше никто не тонул». И за собакой полез.

— Вон как!

— Ну мальчишка он еще, глупость одна.

Спасатель улыбнулся.

— Вот. Потом отдайте ему на память. — И он протянул Вовкиной матери свой обтянутый резиной непромокаемый фонарик.

Вокруг вертолета толпа оживленных людей. Среди них и мать Кольки. Видно, она ищет кого-то.

Мужик, который покупал Пирата, разговаривает с летчиком. Она заметила его, подошла.

— Степан Кузьмич, уж вы, пожалуйста, возьмите Пирата-то, хватит нам от него горя.

— Так это всё из-за твоей псины сыр-бор, — засмеялся летчик.

— Черт меня дернул связаться с этой собакой, вздохнул Степан Кузьмич.

— Нет, Кузьмич, забери. Ей-богу, нет моих сил. И Колька обещал, что отдаст. Честное слово дал... Подожди, я сейчас их найду...

Через двор в сопровождении Вовкиной матери идет спасатель во всем своем облачении. Только он повернул к калитке, как на него из-за будки с лаем бросился Пирит. Спасатель шархнулся и прыгнул в кусты. Хозяйки, ничего не понимая, остановилась посреди дороги, и тут появился Колька, обеими руками вцепившийся в веревку, привязанную к ошейнику собаки.

— Пират, куда ты?.. Назад... Назад...

— Да что же он на людей-то бросается?! — вступилась мать Вовки.

— Вот злой, — криво улыбаясь, из-за куста пробормотал спасатель.

— От вас водкой пахнет, — оттаскивая собаку, сказал Колька.

— Да ты что болтаешь?! Ты кому говоришь! — возмутилась мать.

— А ведь верно, — засмеялся спасатель. — Только это не водка, а спирт... которым я растирал... Ну и нюх!

На шум из окна высунулся закутанный в меховую шубу Вовка.

— Ты чего? — спросил он приближающегося к окну Кольку.

Колька молча подошел к нему, достал из-за пазухи картонную коробочку от сигарет и положил ее на подоконник.

— Что это? — спросил Вовка.

— Деньги. Я на ружье копил.

— А мне зачем?

— Мужик за Пирата платил. Если придет, отдай ему... А собака пусть у тебя живет.

— У меня?

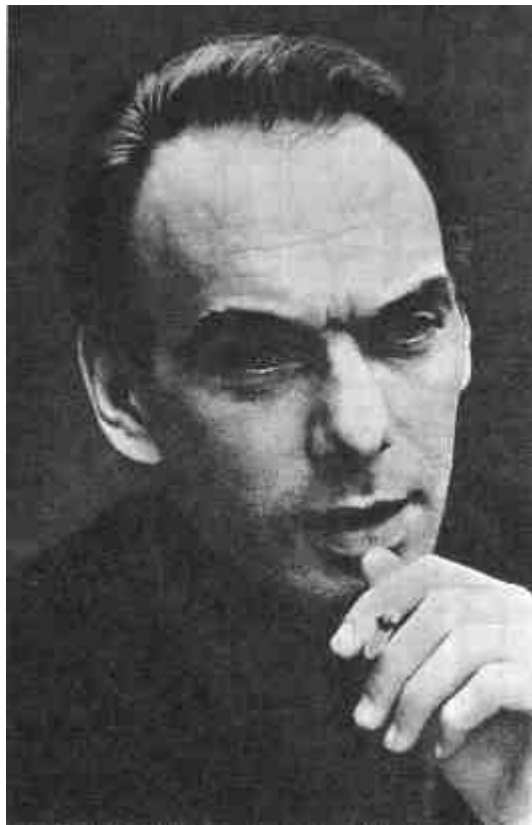
— Я там к будке привязал его.

— Колька, постой...

Но Колька, ничего не слушая, уже бежал по двору. Он свернул с дорожки и, взявшись за сук, ловко перемахнул через забор так, что Пират и не видел, как он ушел...

Сквозь сучья дерева, там, где исчез Колька, было видно, как начал подниматься вертолет. Сперва он повис, точно стрекоза, на одном месте, потом боком поплыл в сторону и, быстро набирая высоту, пропал за рекой.

Фотографии





Алёша. 1934 г.



Дома с дядей Н. Баталовым



В Бугульме



На съёмках фильма «Зоя»



В Театральном училище



В молодые годы



С мамой и А. Ахматовой



После войны



В доме В. Ардова



«Шинель»



«Шинель»



«Идиот»



«Берегись автомобиля»



«Девять дней одного года»



«Гамлет»



«Дама с собачкой»



Перед съёмками у И. Хейфица



«Три толстяка» по сказке Ю. Олеси



На съёмках



«Живой труп» по пьесе Л. Толстого



«Игрок» по роману Ф. Достоевского



«Бег» по мотивам произведений М. Булгакова



«Мать» по повести М. Горького



«Поздняя встреча» по рассказу Ю. Нагибина



«Чисто английское убийство» по роману Сирила Хэйра



Ниловна — В. Марецкая



С. Урусевский на этюдах





«Летят журавли»



«Летят журавли»



На съёмке С. Урусевский и А. Баталов



У микрофона



В студии



Репетиция



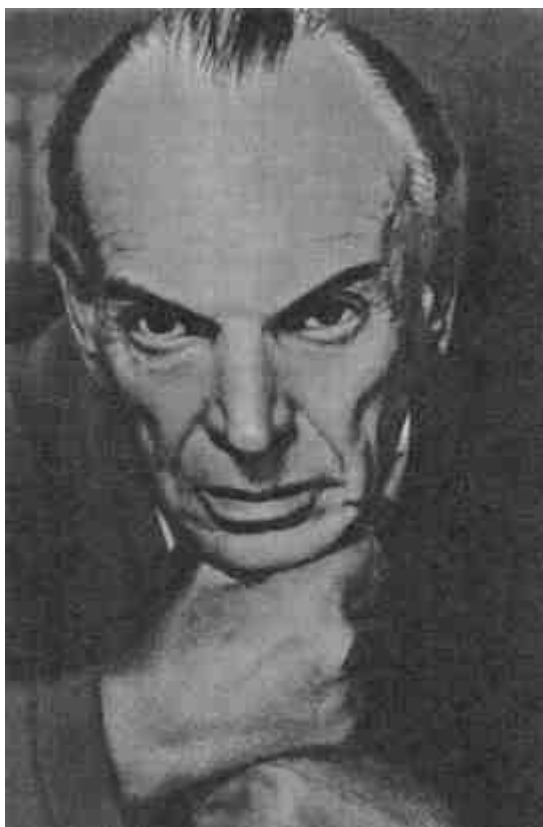
Идёт запись



Выбор варианта



С. Прокофьев



К. Г. Паустовский



Марсель Марсо. Автопортрет



На сцене



За кулисами



«Семеро смелых»



«Живые и мёртвые»



«Председатель»



«Дело Румянцева»



«Москва слезам не верит»



«Летят журавли»



«Баллада о солдате»



«Дорогой мой человек»



В. М. Шукшин



На съёмках фильма «Калина красная»



«Они сражались за Родину»

