

ЕВЛАХИШВИЛИ С.С. БЕСЕДЫ О РЕЖИССУРЕ

(Москва, 1997)

БЕСЕДЫ О РЕЖИССУРЕ. - М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания.

1997. Части 1 и 2. 76 с , 61 с.

О жизненном и творческом пути, о большом опыте работы на телевидении рассказывает профессор, заслуженный деятель искусств, режиссер С.С. Евлахишвили в своих книгах "Беседы о режиссуре". Автор вспоминает юность в Тбилиси, учителей, первые шаги в искусстве, рассказывает о друзьях и коллегах, о создании некоторых своих телевизионных работ - фильмов и спектаклей.

Вместо вступления	3
ЗАМЫСЕЛ. ОЧЕНЬ ЛИЧНОЕ.....	5
ЖЕЛАНИЕ И ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ.....	7
ИСТОКИ — ЭТО ВАЖНО.....	9
УЧИЛИЩЕ ИМ. Б. ЩУКИНА	11
ПЕРСПЕКТИВА РОЛИ.....	15
«ТАЙНА» В. КАЧАЛОВА	16
САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ ОТРЫВКИ	18
ВПЕРВЫЕ — АКТЕР ТЕАТРА	21
ЗРИТЕЛЬ	22
ХУДОЖНИК В ТЕАТРЕ.....	26
ЖАН ВИЛАР.....	28
ИТАК: ТЕЛЕВИДЕНИЕ.....	31
ВРЕМЯ ПОИСКОВ, ВРЕМЯ ОТКРЫТИЙ. ТЕЛЕСТУДИЯ В ТБИЛИСИ	35
РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ.....	40
МАРТИН ИДЕН	56
БЫВАЮТ И ПРОВАЛЫ	63
ПЕРЕНОС СПЕКТАКЛЯ НА МАЛЫЙ ЭКРАН	74
СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК.....	77
ТЕВЬЕ-МОЛОЧНИК	84
ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ	91
Н.В. ГОГОЛЬ.....	98
ГИМН ТЕЛЕТЕАТРУ	103
ВМЕСТО ЭПИЛОГА	107

Вместо вступления

Было бы абсолютной неправдой сказать, что в тот день вспомнил о тебе, долговязый, внешне нелепый рыцарь, несущийся через века на своем Россинанте отстаивать честь и честность, благородство, справедливость, любовь, красоту. Громогласно провозглашающий свои идеалы и остающийся верным им даже после самых неоправданных и грубых ударов судьбы. Так почему же образ твой возник перед глазами, когда я решил восстановить все те подробности, из которых сложился единственный в своем роде из типично неудачных дней режиссера телевидения? Не оттого ли, что на собственном опыте вновь ощутил всю безысходность от сражения с ветряными мельницами?

А поначалу, казалось, все складывалось как нельзя лучше: актеры явились на съемку эпизода фильма-спектакля «Портрет» по повести Н. Гоголя — вовремя. На месте были декорации, реквизит, телевизионная техника. Уже приступили к работе гримеры, костюмеры, осветители... Вся съемочная группа прекрасно знакома с режиссерским сценарием. Я старался подробно и точно описать содержание каждого кадра, сделать его маленькой путеводной звездой наших исканий. Насколько мне это удалось на сегодня, и должна была показать съемка.

Верно выстроить кадр — вовсе не означает создать красивую композицию. Пластика движений действующих лиц, их мимика, интонация — все подчиняется одной цели: зритель, глядя на экран, должен увидеть движение души человеческой. Должно возникнуть завораживающее ум и сердце некое третье измерение. И если оно возникает, значит, торжествует искусство. Если нет, то никакой последующий монтаж, способный самым причудливым образом соединять отснятые кадры, не в силах вдохнуть жизнь в ремесленную поделку.

Съемка на телевидении — сверхнапряженная работа. Позволю только одно сравнение: наши коллеги в кино за восьмичасовой рабочий день должны снять эпизод протяженностью в полторы минуты. Мы же за три съемочных часа обязаны снять пять минут. Какое же необходимо напряжение! Какая концентрация сил! Юрий Богатырев как-то говорил, что именно телевидение приучило его к сверхсобранности, благодаря которой даже на репетициях в театре, где дыхание куда более свободное, он себе не позволяет расслабляться.

И вот в тот день, когда все, казалось, было готово, чтобы творческое «я» каждого участника съемочной группы, проявив себя в полном созвучии с творческим «я» соседей, позволило родиться самым счастливым в нашей жизни мгновениям, неожиданно включились «ветряные мельницы».

Почему у Михаила Зонненштраля, исполнителя роли Чарткова, так изменилось выражение лица, когда он посмотрел на себя в зеркало? Его парик, к которому за время съемок он привык как к собственным волосам, изменил свою форму. Гример хватается за голову, куда-то бежит. Стараюсь быть спокойным. Срывать нельзя. Нельзя расплескать того всеобщего настроения, без которого невозможно рассчитывать на удачу. Но где там!.. Бытовые мелочи встают на пути разрушающими великанами.

Мы должны были снимать продолжение эпизода, во время которого к бедному художнику является требовать долги хозяин квартиры вместе с квартальным надзирателем. И неожиданно обнаружили, что угол комнаты, где протекала мизансцена, смонтирован иначе, чем это было вчера. Оказалось, что реквизит не соответствовал порядку письменной описи...

Когда же выяснилось, что рулон с пленкой совершенно пуст, стало окончательно понятным — все разлетелось вдребезги. Всеобщее раздражение прорвалось в повышенных до крика голосах, в воздухе запахло сердечными каплями... Душа актера хрупка и ранима. Пошла

цепная реакция. В этот день мы не сняли ничего. Самочувствие было отвратительным. О том, чтобы готовиться к завтрашней съемке, не хотелось даже думать. Да и нужно ли вообще прикладывать усилия, если пустячная чья-то халатность способна все перечеркнуть? Что стоит твоя работа, режиссер телевидения?.. А может быть, надо было не заметить странным образом изменившуюся шевелюру Чарткова и необъяснимое перемещение предметов в его бедной квартире? Конечно, дотошный зритель непременно увидел бы «брачок» и едко высказался о несоответствии некоторых мелких деталей. Но ведь мелких же.. Надо ли волноваться?.. Постой, а о чем твой спектакль, режиссер телевидения? Пожалуй, это уже становится интересно, если встал вопрос относительно замысла. Замысла, который жил в тебе не одно десятилетие...

ЗАМЫСЕЛ. ОЧЕНЬ ЛИЧНОЕ

Да, сорок лет назад студент Шукинского училища приехал на каникулы в родной Тбилиси и был приглашен в дом известного в Грузии художника. В свое время художник учился в Париже, исповедовал импрессионизм, и студент очень любил его первые картины. Из рассказов старших он также знал, что в двадцать шестом — двадцать седьмом годах за тот же импрессионизм художника здорово поклевывали, перестали покупать его прекрасные полотна, и для талантливого человека настали трудные дни. Но художник сумел отказаться от своей прежней манеры и новыми работами добился почета, уважения и богатства. Именно эти работы и предстояло увидеть студенту.

Вместе с другими гостями шел он по мастерской, слышал комплименты в адрес хозяина дома и недоумевал, как можно было хвалить бездушные, помпезные портреты. И когда настал его черед высказать свое мнение, заявил с прямого молодого максималиста: «Художником вы были раньше». На какую реакцию он рассчитывал? Скорее всего, об этом просто не думал. Но реакция последовала: хозяин выгнал студента с требованием никогда больше не переступать порога его дома.

Однако, когда молодой человек через два года вновь гостил в Тбилиси, мать передала ему просьбу художника прийти. Памятуя о своем изгнании, сын шумно протестовал, но мать напомнила ему законы Кавказа, провозглашающие уважение к старшим. Студент смирился и пошел.

- Ты был прав, — сказал ему художник, — я изменил себе, предал себя. И мне отомстили мои полотна. Но я вернусь к прежнему, гляди...

Он подвел молодого человека к холсту, на котором шла отчаянная борьба поиска прежней легкой манеры и вошедшего в привычку натуралистического письма.

- Приедешь через год, — продолжил художник, — и увидишь — я осилю себя и закончу это...

Но картина так и осталась неоконченной. Через полгода после описанной встречи художник умер.

Мать сказала студенту: «В его смерти повинен и ты. С правдой надо быть осторожным».

Из уважения к памяти об этом человеке не назову его имя, а тем молодым студентом был я. Никогда не смогу забыть слов матери и чувства собственной вины. Что мне могло и может служить оправданием? То, что и сегодня в музеях Грузии висят его первые импрессионистические полотна и именно они достойно вносят имя художника в каталоги? Или неоконченная картина, ставшая печальным символом невозможности возврата к прежнему?

Тогда я буквально не находил себе места. И первым, кто облегчил мои страдания, был Николай Васильевич Гоголь. Его изруганная критикой повесть «Портрет». Кто повинен в трагедии изменившего себе таланта? Сам талант.

Надо ли говорить, что, прочитав это произведение, я стал мечтать о постановке. Но между мечтой и ее осуществлением встали десятилетия. И примеры, которые за эти годы давала мне жизнь, лишь укрепляли замысел будущего спектакля.

И вот, при всей нелепице того, что бытовые мелкие неурядицы могут привести к повороту окрепшие в тебе мысли — это все-таки произошло. Тот типично неудачный день заставил спросить, о чем твой спектакль, режиссер телевидения? Только ли о трагедии художника, таланта писал Гоголь? А кто виноват в том, что веселый, открытый молодой человек превращается в замкнутого брюзгу, а неподдельный энтузиазм, порывистость, страстность — в холодное равнодушие и черствый расчет? И почему другие до старости

остаются молодыми душой? Кто виноват, что планы и надежды юности в ровно протекающей жизни оказываются неисполненными?.. Сам человек. Его предательство по отношению к себе чудовищно. И начинается оно чаще всего с попустительства мелочам, подавления в себе внутреннего протеста, надеждой на «авось», на то, что это только раз и никогда более не повторится, и он еще сможет, и он еще успеет все наверстать... А результаты печальны.

Не противоборствовать, не высовываться, не нервничать, пребывать в покое... Несут ли человеку счастье эти житейские «истины»?

Как же не вспомнить тебя, мой романтический рыцарь, мой правдолюбец, летящий через века на своем Россинанте в вечном стремлении к добру, справедливости, красоте, гармонии! Нет, недаром твои черты ищу я в героях всех своих постановок...

ЖЕЛАНИЕ И ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ

Так уж получилось, что два моих желания исполнились одновременно: съемки фильма-спектакля «Портрет» и начало преподавательской деятельности на факультете режиссерского и операторского мастерства. Чем вызвано это второе желание? В последние годы, встречаясь на Центральном телевидении с молодыми своими коллегами, не устаю поражаться тому, с каким упорством они повторяют творческие ошибки, через которые прошло наше поколение телевизионных первопроходцев. А ведь нам казалось, что мы научились их преодолевать. Настораживает и то легковесное отношение к профессии, с которым, уповая на технические возможности одиннадцатой музы, мои юные собратья порой двигаются по жизни, оставляя за собой вереницу спектаклей, фильмов, передач, не имеющих ни четких жанровых границ, ни своего эмоционального нерва.

До сих пор, если не считать заочного отделения Ленинградского института театра, музыки и кино, режиссеров телевидения специально не готовило ни одно высшее учебное заведение страны. К нам приходили выпускники ВГИКа, ГИТИСа, Институтов культуры и начинали постигать специфику ТВ, в результате этого их открытия имеют ту же значимость, что и, скажем, сегодня изобретение велосипеда.

Организация Институтом повышения квалификации работников радио и телевидения факультета режиссерского и операторского мастерства — первая серьезная попытка изменить создавшееся положение. Поговаривают о том, что факультету суждено перерасти в Высшие режиссерские и операторские курсы, где педагоги будут иметь свои мастерские. Хорошо бы. А пока веду занятия с первыми студентами. Их прислали на учебу региональные комитеты по телевидению и радиовещанию. Тем, кто придет вслед за ними, придется уже выдерживать конкурсный отбор, при котором решающее слово будет принадлежать преподавателю, набирающему группу. Какими же хочется видеть абитуриентов?

Присматриваюсь к сегодняшним слушателям. Все они родились и выросли в телевизионную эру, у всех высшее образование, опыт работы на местных студиях. Но как по-разному относятся к занятиям!

Одни стремятся снять свой отрывок как можно лучше, хотя прекрасно понимают, что он вряд ли пойдет в эфир. Пытаются своими силами восполнить и бедность декораций, и нехватку времени. Волнуются, искренне переживают малейшую неудачу.

Другие, кажется, только и помнят о том, что снимаемый отрывок — всего лишь учебный вариант. И по тому, как откровенно они халтурят в малом, чувствуется, что будут халтурить и в большом. А ведь среди них есть и такие, которые бесспорно владеют режиссерской изюминкой. Тем обиднее.

Уверен, телевидению, как впрочем, и любому другому делу, нужны первые. Мучительным поиском, непримиримым спором, стремлением довести до конца задуманное начинается постижение профессии и открытие в ней себя.

В моей юности не существовало даже слова «телевидение». Магнитом, властно притягивающим всех моих товарищей, был театр. И может быть потому, что трудно было представить себе более театральным город, чем довоенный Тбилиси. Театр имени Ш. Руставели возглавил тогда Д. Алексидзе. На сцене театра имени Марджанишвили блистали такие актеры, как В. Анджапаридзе, В. Годзишвили, П. Кобиахидзе, Г. Шавгулидзе, Ш. Гамбашидзе, С. Такашвили. В Русском драматическом театре имени Грибоедова, которым руководил сыгравший большую роль в судьбе многих ныне известных актеров и режиссеров К. Шах-Азизов, любовью зрителей владели А. Смиранин, В. Брагин, Е. Сатина, Н. Алексеева-Месхиева.

И, конечно же, кумиром молодежи был русский ТЮЗ, художественным руководителем

которого являлся Николай Маршак, где ставил свои постановки А. Гинзбург, где начинали свою творческую жизнь Георгий Товстоногов, Евгений Лебедев.

Мы, ученики 50-й школы, не только не пропускали ни одного спектакля ТЮЗа, не только жарко спорили о каждом из них, но и жадно читали историю театра, обсуждали работы Станиславского, Вахтангова, создали ЮТИ. Магические буквы имели красноречивую расшифровку: юные труженики искусства. Так мы назвали свой драматический кружок.

ИСТОКИ — ЭТО ВАЖНО

Между тем наш драматический кружок приобретал городскую известность.

Надо ли говорить, что в то время мы мечтали на сцене о «правде жизни» по К.С. Станиславскому, зачастую воспринимая лишь внешнюю сторону его учения. Взахлеб, например, обсуждался тот факт, что в одном из спектаклей была насыпана настоящая земля... Тогда нам было невдомек, что лишь театральная условность в сочетании с реальными деталями позволяет торжествовать правде искусства, рождая на сцене правду жизни. Позднее об этом мы прочли в записках Е. Вахтангова, а первый урок нам преподала сама Мельпомена, да еще как преподала.

В обновление репертуара было решено поставить пьесу, интересную для детей и взрослых. Выбор пал на «Шахматную партию» Добужинского. Мы несколько изменили текст, перенеся действие с Украины в Грузию. В результате шинкарка превратилась в духанщика Сандро, белогвардеец — в грузинского меньшевика.

Режиссерские функции мне пришлось выполнять в одиночестве. Распределяя главные роли, доверил Володе Арутюнову играть революционера, Жоре Чонишвили — духанщика Сандро. Ну, а над образом меньшевика стал работать сам. Кульминация и развязка действия пьесы происходили как раз в духане, где за шахматной партией встретились меньшевик и революционер, который должен был узнать у противника нужные сведения. Помогая этому, духанщик, не скупясь, подливал меньшевику смесь вина с коньяком. Но тот, раскрыв секреты, заподозрил неладное и попытался застрелить партнера по игре. Однако сам был сражен его метким выстрелом.

И вот, памятуя опыт Станиславского, мы решили, что у нас все тоже будет по-настоящему. Тайно из дома доставили вино и коньяк, и когда вместе с Володей я сел за шахматы, Жора, в облики Сандро, стал усердно потчевать меня самым что ни на есть натуральным «ершом». Володя пил только вино. Но для девятиклассника этого, видимо, тоже было достаточно, потому что шахматные фигурки вдруг повалились на пол, и мы полезли их подбирать под стол. Трезвый духанщик исправил положение, расставив все, как полагается. Но фигуры снова повалились, и мы вновь вынуждены были искать их, принимая самые невероятные позы. Зрители в зале (а наши спектакли шли с аншлагами) с недоумением взирали на ползающих героев и, к ужасу дирекции, вдыхали запах винных паров. Эпизод растянулся на лишних тридцать минут. Наконец, вспомнив о развязке, я выхватил пистолет. Духанщик, как то было условлено, выбил его из моих рук, но так сильно, что оружие полетело не к моему противнику, а в зрительный зал. Однако с меньшевиком надо было кончать. Взглянув друг на друга, Володя и Жора мысленно пришли к одному решению и бросились меня душить. Сюжет этого не предусматривал — я начал отбиваться. Не знаю, чем бы все закончилось, но за кулисами, не ведая о том, что приговор меньшевику осуществляется другими средствами, дали запланированный выстрел, которому подчинилось мое затуманенное сознание. Я обмяк, сраженный пулей, хотя взяться ей было неоткуда.

Так состоялся первый и, пожалуй, самый блистательный провал в моей жизни. Его последствия разбирались на следующий день в кабинете директора. Но никаких репрессивных мер к нам принято не было. Просто получился большой разговор и о системе Станиславского, и о натурализме.

Ощувив на себе морально и физически последствия данного течения, я раз и навсегда понял: натурализм — это очень плохо.

Оказалось, что драматический кружок стал для нас хорошим импульсом на всю жизнь.

Мечтам многих наших ютеисовцев суждено было осуществиться. Долгие годы в Омске

работал народный артист РСФСР Ножери Чонишвили, в Ереване работает народный артист Карп Хачвакян и я, профессор нашего Института. Уже более тридцати пяти лет я — режиссер телевидения. Но прежде в моей жизни тоже был театр.

УЧИЛИЩЕ ИМ. Б. ЩУКИНА

Шел первый послевоенный набор в театральные учебные заведения Москвы. И, наверное, никогда больше не было такого количества абитуриентов, награжденных орденами и медалями, вчерашних летчиков, танкистов, пехотинцев — тех, кто прошел войну, кто ее выиграл, ощутил на себе всю боль и сейчас стремился к искусству, веря в его очистительную силу, способность открыть людям глаза на правду жизни. И лучшие театральные учебные заведения столицы стремились принять как можно больше студентов, увеличивая число вакантных мест. Например, курс, который набирало Щукинское училище, должен был быть в два раза больше обычного и состоять из 36 студентов. Но что такое 36 вакантных мест, если число желающих приближалось к тысяче? Почти тридцать человек на одно место. Немудрено, что многие подавали заявления сразу в несколько вузов, действуя по принципу: где повезет. Не знаю, всегда ли и ко всем ли была справедлива фортуна, но со мной она обошлась более чем милостиво. Я тоже держал экзамены в два учебных заведения и, забегая вперед, скажу, что прошел в ГИТИС, к самому М. Тарханову. Но почему же так притягивало меня к себе Щукинское училище? Возможно, разгадку в себе таила книга в скромном сереньком переплете, которую я приобрел в сороковом году и с которой не расставался. Это были «Записки, письма и статьи» Евгения Багратионовича Вахтангова.

Как же складывались для меня испытания в стенах, освященных именем моего кумира? Если говорить о некоей составляющей внутренних эмоций, то, наверное, это был тайфун волнений. Внешне же все выглядело гораздо спокойнее. На четвертом этаже, перед гимнастическим залом, где заседала приемная комиссия, на подоконнике сидели двое молодых людей и занимались тем, что попеременно дымили в приоткрытую раму только что состряпанной из окурков самокруткой. Одним из них был Ваня Бобылев, другим Сергей Евлахишвили. Не помню, удалось нам докурить до того момента, как на экзамен была вызвана наша десятка, но далее все помнится отчетливо. В то время, как один из десяти демонстрировал комиссии свои способности, остальные превращались в зрителей. Прочитав «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины» Константина Симонова, я перешел к басне Ивана Андреевича Крылова «Квартет». После первой же фразы в зале раздался взрыв безуспешно сдерживаемого смеха моих товарищей. Вдохновленный подобной реакцией, я уверенно продолжал и видел, как еле справляются с улыбкой члены комиссии. Подумал: «Значит, хорошо читаю», — и совершенно успокоился. Объяснение всеобщего веселья пришло позднее. Меня подвел, или, может быть, спас, грузинский акцент. Письменно это вряд ли передашь, но читал я строки бессмертной русской классики приблизительно так: «Ось-ел, Козь-ел, Марть-ишка и косолапый Мьишка» — ну, и так далее. Борьба со своим кавказским прононсом мне пришлось потом почти полтора года, выдерживая язвительные поддразнивания педагога по речи. Но коль скоро стало возможным это «потом», значит, вступительные экзамены я выдержал.

Вскоре начались занятия. Поскольку курс наш был слишком большим, его разделили на два потока. Один вела Елизавета Георгиевна Алексеева, другой — Вера Константиновна Львова и Леонид Моисеевич Шихматов. Понимая, что каждый выпускник, вспоминая годы учебы, совершенно уверен в уникальности своего курса, не побоюсь сказать, что наш поток был совершенно особенным. У Веры Константиновны и Леонида Моисеевича учились: актер театра на Малой Бронной, профессор, заведующий кафедрой училища им. Щукина, народный артист Ю. Катин-Ярцев; заслуженный артист РСФСР, актер театра имени Е. Вахтангова М. Дадыко; народный артист республики, возглавивший Пермский драматический театр, И. Бобылев; народный артист, художественный руководитель Иркутского драматического театра В.

Вейнгер; В. Русланов, который после нашего училища окончил Гнесинское и стал народным артистом РСФСР; М. Ульянов, народный артист СССР, художественный руководитель театра имени Е. Вахтангова...

Надо сказать, что годы нашей учебы складывались как бы из двух течений. Одно было продиктовано временем, и я не хотел бы, чтобы представители новых поколений испытывали подобное. Второе же, по-моему, и составляет тот ранг вечных понятий, без которых нельзя воспитать подлинных актеров. Но сначала о том, что было продиктовано временем. А это прежде всего продуктовая карточка Р-4. По ней в столовой театра имени Е. Вахтангова мы могли получать обед: порцию отварной капусты с кусочком масла и немного каши. И, конечно же, театральное общежитие для иногородних студентов: небольшие двухэтажные коттеджи на Трифоновке с окнами, лишенными стекол и наскоро забитыми фанерой, с комнатами, где холода было больше, чем тепла. В каждой жило по три человека.

Я буду рассказывать о нашей тройке, но думаю, что подобным образом жили многие. А народ подобрался интереснейший. В первом корпусе поселился будущий известный кинодраматург Толя Гребнев, здесь же появился на свет его сын, также известный сегодня кинодраматург, взявший фамилию матери — Миндадзе. Моими же соседями стали Коля Тимофеев — он учился на потоке Алексеевой — и Миша Ульянов. Весь день мы обычно проводили в училище, а вечером, собравшись вместе, желали одному из нас доброй ночи. Одному — потому что двое других шли разгружать машины с хлебом. За эту работу мы получали два батона и пятьдесят рублей старыми деньгами. Один батон втроем съедали за завтраком, другой несли на Тишинский рынок, где без стеснения продавали по спекулятивной цене, чтобы по той же спекулятивной цене купить что-нибудь в добавление к Р-4.

Знала наша компания и праздники, когда из Сибири или из Грузии, одним словом из дома, приходила посылка. Все выставлялось на общий стол, все делилось по-братски. Но будней всегда больше, чем праздников. Вот почему мы частенько ездили в Химки разгружать баржи, а по вечерам играли в мимансе. Тут-то, пожалуй, и начиналась иная сторона нашей жизни. Так как, хотя мы и превращались в статистов ради денег, но играли на одной сцене вместе с Мансуровой, Толчановым, Балихиным... И это была прекрасная школа, которая продолжалась на занятиях в училище. По сути нам преподавали все актеры вахтанговского театра. Ну а о тех, кто вел постоянные занятия, надо сказать особо. Невозможно забыть их глаза, требовательные, все понимающие. Наши педагоги... Они не давали ни малейшей поблажки в деле профессионального мастерства. Ни внешне спокойный Шихматов, ни более горячая Львова, готовая, что называется, «три шкуры снять» за невыполненный этюд. Но они жили нами, знали о нас все, тонко направляя на путь истинный. Без сомнения, исповедуя принцип «не хлебом единым сыт человек», они, взвесив питательные возможности карточки Р-4, во время домашних репетиций (аудиторий часто не хватало) незаметно, не задевая нашей гордости, вдруг вспоминали о том, что пора выпить чай или поужинать. Отказаться от общего застолья было, естественно, невозможно, и за духовным разговором осуществлялось прямое подкармливание.

Очень большое значение в нашем училище, а возглавлял его тогда Борис Евгеньевич Захава, придавалось общеобразовательным предметам. Русскую и советскую литературу читал Павел Иванович Новицкий. Не знаю, правомерно ли такое сравнение, но творчество некоторых писателей или поэтов можно уподобить прекрасной, чистой, но какой-то одной ноте. У других можно найти сочетание двух или трех нот. И только очень немногим подвластна вся звуковая гамма. Вот на этих литературных китах и строил свой курс Новицкий, буквально открывая для многих из нас А. Блока, В. Маяковского, М. Горького. Таких поэтов, как С. Есенин, А. Ахматова

он доверял нам осваивать самим, хотя на экзаменах спрашивал абсолютно все. А еще Павел Иванович организовал у нас своеобразное научное общество, где студенты выступали с глубокими, серьезными докладами, темы которых касались самых разных сторон культурной жизни России.

Зарубежную литературу, как впрочем во МХАТе и ГИТИСе, преподавал Александр Сергеевич Польш. И часто можно было видеть: по дороге от Щукинского училища к ГИТИСу студент на ходу сдавал ему экзамен. Александр Сергеевич многое мог простить, но только не незнание крупнейших художников Запада, таких как Данте, Рабле, Ибсен. Тому, кто начинал блудить в первом же круге «Божественной комедии», приходилось выдерживать все «девять кругов ада» прежде, чем экзамен был, наконец, принят. Безудержная неукротимость Поля выплескивалась наружу, и как-то вдруг становилась понятна вся символичность того, что дома Александр Сергеевич воспитывал львенка.

Многих моих сегодняшних слушателей поставило в тупик вот такое задание: я показывал известное полотно одного из выдающихся художников и предлагал додумать, что было до застывшего на холсте момента и что могло произойти потом. Начиная работать с явным недоумением, мои подопечные постепенно так увлеклись, что создали 17 интереснейших этюдов. А подсказал мне эту форму занятий Борис Николаевич Симолин, который преподавал у нас в училище изобразительное искусство. Для него имело весьма второстепенное значение точное знание даты написания картины. Его интересовали те мысли и чувства, которые она у нас вызывала. Он учил не просто знать, а чувствовать и понимать живопись.

Самостоятельность нашего мышления, бесспорно, воспитывало и создание этюдов. Но уже в конце первого курса ребятам нашего потока этого было недостаточно, и мы решили поставить спектакль. Выбор пал на книгу В. Каверина «Два капитана». Инсценировку поручили сделать старосте нашего курса Ю. Катину-Ярцеву, И. Бобылеву и мне. Тот, кто работал над инсценировками, знает, какое это непростое дело. И все наши попытки создать сценарий во время напряженного учебного семестра были тщетны. А потом наступило лето. Родители (мои и Юрины) сделали нам грандиозный подарок: поездку на юг, к Черному морю, в Гудауты. Мы, разумеется, не думали о работе, но, возвращаясь на ночной отдых в снятую у железнодорожной станции квартиру, всякий раз убеждались, что спать в ней совершенно невозможно. Мешали гудки поездов, лязг сцепляемых вагонов, свет из окон проходящих составов. В эти самые бессонные ночи Юра, которого все ребята на курсе величали отцом родным (не столько потому, что он был на несколько лет старше нас, сколько за знания, рассудительность, умение мобилизовать свои и чужие силы), начал писать сценарий. И к первому сентября он был у нас почти готов.

За постановку все взялись с большим желанием. Мне казалось, что у меня большое преимущество перед другими исполнителями, так как за плечами была уже и киноактерская школа, и опыт работы в военном ансамбле. Поэтому относился я к репетициям несколько легкомысленно. И был весьма удивлен тем, что все хвалили не меня, а Мишу Ульянова, который, как и другие мои товарищи, работал с полной отдачей. Почти все свое свободное время уделяла нам и Марина Адамия. Студентка консерватории, она так увлеклась идеей спектакля, что, и как в добрые ютеисовские времена, взялась за его музыкальное оформление. «Два капитана» шли под исполняемую Мариной музыку С. Рахманинова.

Спектакль имел настолько большой успех, что Борис Евгеньевич Захава сам решил взяться за его огранку. Но по привычке он рассчитывал на зрелое мастерство актеров, а мы держались на молодом задоре, страстном желании играть на энтузиазме. Когда же начались классически строгие репетиции, то энтузиазм наш увял, а мастерство второкурсников показало свою

беспомощность. В итоге спектакль погиб. Но мы были первыми студентами Щукинского училища, которые самостоятельно сделали столь сложную инсценировку. Потом, насколько я знаю, у нас было много последователей.

А для себя мы сделали тогда два открытия. Первое касалось того, насколько бережно надо относиться к стилистике литературного произведения. Дело было в том, что для одной нашей студентки не хватило роли, и мы решили написать ее сами, введя несколько эпизодов в каверинское повествование. Целую ночь, смеясь до упаду, мы сочиняли комическую Нюточку, чем-то близкую Людоедке-Элочке. Но у зрителей этот образ вызвал лишь недоумение. Он шел вразрез с духом повествования. Второе же открытие подарили репетиции с большим режиссером, которые, как я уже говорил, указали нам на недостаток мастерства. И мы продолжали добывать его с жадностью.

Научное общество, организованное Павлом Ивановичем Новицким, устраивало вечера интересных встреч. Помню, какое волнение охватило меня, когда я узнал, что к нам вместе с Иваном Семеновичем Козловским должен приехать Василий Иванович Качалов, что за ним уже отправился в Барвиху Вадим Русланов. Игра Качалова стала для меня первым настоящим потрясением. Я видел его в Тбилиси в 42-м году, когда учился в киноактерской школе. Он приехал к нам на гастроли вместе с Немировичем-Данченко, Тархановым и буквально перевернул все мои представления о пределе актерских возможностей.

Уже тогда красота голоса Качалова, его необыкновенная внешность были почти легендарными. Но мне впервые довелось увидеть его в «Анатэме» Л. Андреева. Выпяченная вперед челюсть, адский блеск глаз — сам сатана или человек, разьедающими вопросами, неукротимостью духа доведший себя до демонического состояния. А несколькими днями позже он предстал передо мной в образе Ричарда Третьего. Анну играла В. Анджапаридзе. В памяти жива мелодия их голосов. С чем ее можно сравнить? С музыкой Бетховена, со звучанием органа, с волшебным оркестром, состоящим из одних виолончелей...

И вот Василий Иванович должен был приехать к нам, студентам, чтобы говорить о тайнах актерской формы.

Талант и ремесло актера. Как сочетаются эти понятия? Вопрос вечный и неисчерпаемый. В связи с ним не могу не вспомнить о потрясении, которое позволил мне пережить А. Хорава исполнением роли Отелло.

ПЕРСПЕКТИВА РОЛИ

Театр имени Шота Руставели был на гастролях в Москве. Великая трагедия Шекспира исполнялась на сцене театра Моссовета. Занятые в массовке вместе с М. Ульяновым, мы не могли отвести глаз от Хоравы и тогда, когда стояли рядом с ним на сцене, и тогда, когда находились за кулисами. Что может делать ревность с человеком, если из груди его исторгается крик, подобный рыку раненого тигра, от которого стынет кровь и мурашки бегут по коже? Каким темпераментом должен обладать актер, чтобы вот так играть, нет, жить на сцене? Дрожа за кулисами, я не знал, что получу ответ от самого Хоравы. Хотя произойдет это много лет спустя в Тбилиси, где я работал главным режиссером грузинского телевидения и вместе с Акакием Акакиевичем преподавал в театральном институте. Как-то речь зашла о природном даровании актера и Хорава сказал: «Все говорят о моем каком-то необыкновенном темпераменте. Это ерунда. Нет у меня никакого особого темперамента. Все дело в мастерстве, в умении увидеть и верно выстроить перспективу роли». Я возразил, напомнив ему о том зрительском впечатлении, которое оставлял его Отелло. Хорава усмехнулся и на глазах всех присутствующих стал превращаться в великого ревнивца, шаг за шагом выстраивая роль и комментируя создание образа. Не углубляясь в философию и психологию, он лишь показывал нам внешние черты, благодаря которым доносил до зрителей переживания Отелло, заставляя их верить в неукротимый темперамент мавра.

В начале действия душа Отелло открыта любви и радостно спокойна. Его походка, движения тела легки, игривы, как у домашнего котенка. Но уже здесь, впервые, рождается взрывающийся изнутри грудной рык при одной лишь мысли о возможной неверности любимой женщины. Но рык подавлен — мысль, как нелепая, отброшена. По мере закручивания интриги походка, движения Отелло меняются. Умело подброшенный платок — и нет больше игривого котенка. Это уже осторожная, коварная рысь, рык которой обнажает суть ее дикой кровожадной природы. Ну, а в финальных сценах перед нами человек, чья походка, пружинистое тело могут быть сравнимы лишь с движениями барса, тигра, готовых к прыжку. Его рык страшен. В нем — вызов и смертный приговор.

Неужели в шутовском ответе Тарханова на вопрос студентов киноактерской школы о том, что такое талант, заключалась правда? "Мне известно, — говорил Тарханов, — более восьмиста штампов актерской игры; мой брат знает на триста меньше. Чем больше штампов знает актер, тем он талантливее".

Нет, конечно, дело не в штампах. Да и можно ли назвать штампом те приемы, которые открываются актеру в работе над ролью. Не штампы, а арсенал выразительных средств, материал, с помощью которого лепится образ. Да и Хорава, конечно же, обладал огромным темпераментом. Но во время работы с актерами я убедился насколько был прав Акакий Акакиевич, когда говорил о перспективе роли. Верно определить ее — значит точно рассчитать свои силы, возможности, суметь добиться желаемого эффекта. Задача трудная и не всегда решаемая. Вот, казалось бы, и ответ на вопрос о соотношении таланта и актерского ремесла. Но как быть с такими феноменами, как, скажем, Николай Гриценко, который сколько бы раз ни играл спектакль, каждый раз находил новые краски, был непредсказуем. Нет, вопрос остается нерешенным — вечным вопросом. Я спокойно признаюсь себе в этом сейчас.

«ТАЙНА» В. КАЧАЛОВА

Но в день, когда в училище должен был приехать Качалов, мне казалось, что он сможет открыть великую тайну. Однако Василий Иванович говорил об актерском ремесле, о честном служении искусству так просто, что само слово «тайна» стыдно было вспоминать. Его мысли были так естественны, органичны, что не вызывало сомнений — все это необходимо как хлеб насущный, как воздух, без которого нельзя дышать.

Он не призывал нас неустанно работать, а рассказывал, как строит свой день. Утро его, например, в те годы начиналось с того, что он учил наизусть одно стихотворение А.С. Пушкина. Это была его зарядка, его непременная умственная гимнастика.

Больше всего меня поразило в Качалове то, что в свои семьдесят три года он казался моложе нас всех. Свежесть восприятия, умение радоваться жизни, задор в глазах. Может быть, это привилегия большого таланта — оставаться молодым, невзирая на возраст?

В тот вечер он много читал со сцены, а мы просили еще и еще. И он продолжал, радуясь нашим просьбам, как бы следуя строчкам Шота Руставели:

«Все, что спрятал, то пропало,

Все, что отдал, то твое».

Я не узнал каких-то особых секретов мастерства от великого актера, но был потрясен Качаловым-человеком.

И все-таки ключ к работе над ролью, к репетиционному процессу, к верному соотношению таланта и актерского ремесла я получил в стенах моего училища. И вручил его мне Владимир Иванович Москвин.

Сын прославленного Ивана Москвина, начинавший актером в театре имени Вахтангова, успешно игравший многие роли вместе со своим братом Федором Москвиным, запомнившийся Незвановым в пьесе А. Островского «Без вины виноватые», Владимир Иванович неожиданно оставил подмостки и занялся педагогической деятельностью. Отрывки «на образ», которые ставил со студентами Москвин, всегда собирали большую зрительскую аудиторию. Профессионалы приходили посмотреть не на то, как поставлен отрывок, а как у Москвина заиграет студент, потому что все знали, что «взрывная сила» Владимира Ивановича способна заставить заиграть любого мало-мальски способного человека. Не было случая, чтобы, начав работу со студентом, он не довел ее до конца.

Не секрет, что педагоги своими учениками считают далеко не всех тех, кому преподают. Возможно потому, что синонимом слова «ученик» должно признавать лишь слово «последователь». Но, исходя из этого, и учителями своими мы считаем лишь тех, кто сумел открыть нам глаза и заставил увидеть незаметные прежде явления, увлек мыслью, доказал верность избранной им дороги. И если это так, то в моей жизни было три учителя: Владимир Иванович Москвин, Георгий Александрович Товстоногов и Жан Вилар. Ибо, независимо от того, считали ли они меня своим учеником, именно им обязан многим из того, что умею в своей профессии.

В училище я не был образцовым студентом и почти не вел конспектов, но записи репетиций с Москвиным храню по сей день, и по сей день во время творческих затруднений они подсказывают мне верное решение.

О режиссерском педагогическом таланте Владимира Ивановича красноречиво может свидетельствовать такой, например, факт. Во время моей учебы на режиссерском факультете в Ленинградском театральном институте в 1956 году к нам приезжал прямой последователь учения Станиславского Кедров. В своих лекциях он проповедовал систему физических действий. Это воспринималось как открытие не только молодежью, но и людьми,

умудренными опытом. А я, благодаря Москвину, все это уже знал. Конечно, Владимир Иванович не давал теоретических обобщений, не стремился систематизировать. Просто все, о чем говорил Кедров, органично жило в Москвине.

Помню, как мы ставили отрывок из романа А. Толстого «Петр 1». Мне досталась роль царевича Алексея, Ефросинью играла Лида Скворцова, Толстого — Михаил Дадыко.

Несмотря на то, что мысленно я прочувствовал сцену, в которой писал письмо батюшке Петру Первому, поначалу у меня ничего не получалось.

- Беда в том, — наблюдая за моими страданиями, сказал Владимир Иванович, — что ты ищешь переживания внутри себя, а объект, который волнует актера, всегда лежит вне его. Попробуй представить себе, как далеко от тебя твой адресат. Ты — в Италии, он — в Москве. Обмокни перо в чернила, подумай, с чего письмо начнешь, какую первую фразу напишешь. Прервись, возьми яблоко, начни грызть...

Так шаг за шагом выстраивал он цепь физических действий, которые как бы нанизывались на мое внутреннее ощущение роли и, следовательно, уже становились психофизическими — рождалась поразительная линия смен настроения.

А с Мишей Дадыко Владимир Иванович почти не репетировал и тем самым не только преподносил мне уроки, как строить репетицию, роль, столкновение характеров, но и как работать с актерами. Понял я это позднее, когда уже повидал разных педагогов. К сожалению, очень немногим из них было дано не себя показать в студенте, а открыть его возможности. Владимир Иванович легко мог подавить нас своим профессионализмом, внутренней силой. Но он терпеливо следил за нами. И если видел, что роль получается, как у Миши, то не мешал. Подсказывал, когда это было необходимо, причем точно определял причину неудачи. В своей работе с актерами я всегда стремился следовать моему учителю. Не навязывать своего решения роли, а исходить из возможностей артиста, незаметно направлять, стараясь, чтобы близкая тебе мысль стала и его убеждением.

Отрывок наш понравился, и, что было особенно приятно, отмечалось своеобразное решение роли царевича Алексея. А ведь на экранах страны в то время шел фильм «Петр 1», и было весьма соблазнительно последовать за Н. Черкасовым.

САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ ОТРЫВКИ

Не могу не сказать и о наших самостоятельных отрывках. Эту форму работы, как известно, ввел Евгений Багратионович Вахтангов для актеров своей студии. Эта форма работы по сей день пользуется любовью и уважением студентов и педагогов Щукинского училища. Актеру необходимо много играть. Профессионализм приходит вместе с ежедневной работой, а студенты играют мало, потому что за четыре года они должны освоить много разных предметов, и времени почти не остается. Поэтому, когда они сами выбирают для себя отрывок, ставят его и исполняют, то нередко становятся открытием для собственных педагогов.

Ульянов сыграл Иудушку Головлева, и в небольшом отрывке обнаружилась его удивительная пластичность, мягкость интонаций. Это настолько врезалось в память, что когда я искал актера на роль, казалось бы, диаметрально противоположную Головлеву – Тевье-молочника, подумал прежде всего об Ульянове. А ведь тогда на Мишу я смотрел неопытными глазами сокурсника. Насколько же больше могли увидеть пристальные глаза педагогов!

Жажда творчества и томящаяся энергия в студентах так велики, что берутся они, как правило, за сложные вещи. Я помню много Гамлетов, Лиров, Дон Жуанов. Сам играл Ролана в непростом водевиле Кони «Девушка-гусар» и Освальда в «Привидениях» Ибсена. Показы отрывков — всегда праздник. По традиции неудачи педагогами не учитываются, не замечаются. А за хорошие работы ставятся плюсы, которые вспоминаются в конце года при выведении оценки за актерское мастерство. Гордостью всего нашего потока стала работа М. Дадько и И. Бобылева. Они играли чеховский отрывок, за который первый и единственный раз в истории Щукинского училища Миша получил сразу три плюса.

Да, у нас был удивительно дружный курс. И не только в плане человеческих отношений. Мы исповедовали одни и те же эстетические взгляды, ощущали себя единомышленниками.

А ведь это было очень не простое время. В 1946 году в «Правде» появилась статья «Театр, отставший от жизни», затем в журнале «Звезда» резкое выступление против ряда композиторов, наконец, в 1949 году имевшая большой резонанс статья о группе критиков-космополитов.

Вместо объективного разбора экономических трудностей, которые переживала страна, вскрытия их причин, народу предлагались красноречивые обвинения против лучших представителей интеллигенции — «виновников многих бед». Причем делалось это весьма убедительно, настраивая умы на определенный лад.

Хорошо помню, например, самостоятельный этюд, который мы выбрали и разыграли с Вадимом Руслановым. Я представлял профессора, эдакого морганиста-вейсмониста, Вадим — партийного работника. Нам казалось, что мы очень точно раскрыли злостную сущность ученого и бесконечную правоту разоблачавшего его партийца.

Заставить молодежь видеть истинное положение вещей и вместе с тем уберечь ее от гонений, репрессий, душевных драм была невероятно трудная задача. И надо сказать, что педагоги училища, гости наших студенческих вечеров справлялись с ней удивительно естественно и тактично. Они не говорили с нами о политике. Они касались лишь тем творчества и искусства, но были так честны, так бесконечно чисты и так смелы, что на их фоне малейшая фальшь, умолчание ярко бросались в глаза, вызывали возмущение. Верный взгляд на искусство позволял нам верно оценивать и жизненные явления.

Учиться нравственным принципам Новицкий советовал у запрещенного тогда Достоевского. Приезжавший на студенческие вечера Илья Эренбург, который, как мы теперь знаем, был на волоске от зачисления в стан «врагов народа», своими рассказами раздвигал створки железного занавеса, отделявшего страну от государств Европы и Америки, и открывал перед нами театральную жизнь Франции, упоительную красоту живописи импрессионистов,

показывал буклеты критикуемых у нас художников и ставил их искусство выше некоторых признанных отечественных мастеров кисти, называя работы последних лишь фотографиями, тогда как живопись — это прежде всего игра красок...

А что стоили те же домашние репетиции и чаепития у наших педагогов, о которых я говорил несколько выше. Мы испытывали совершенно особое чувство, когда подходили к дому, который и сегодня стоит на улице Щукина под номером 8-«А». Здесь жили Б. Захава, Р. Симонов, Ц. Мансурова, З. Бажанова, П. Антокольский... — ученики, соратники Вахтангова, Мейерхольда, фотографии которых с дарственными надписями смотрели на нас со стен квартир, где продолжала царить атмосфера, порожденная великими реформаторами театра, где жили принципы чести и человечности.

Помню, как ученица Евгения Багратионовича Зоя Константиновна Бажанова, удивительно сочетавшая в себе и педагога, и актрису, и радушную хозяйку, репетировала с нами отрывок из поэмы Некрасова «Русские женщины». Некрасовский стих труден для воспроизведения. А тут еще рядом был Павел Григорьевич Антокольский, муж Зои Константиновны. Мы с Мариной Берковой — генерал и Трубецкая — оробели окончательно. И потому, что восхищались поэзией Павла Григорьевича, и потому, что знали: он начинал режиссером у Вахтангова, работал и писал пьесы для студии Мансуровой, и потому еще, что казался нам человеком суровым, резким и вспыльчивым. Тот факт, что он не вмешивался в репетиционный процесс, исчезновению робости не содействовал. Натянутость обстановки разрядилась неожиданно. Зоя Константиновна назвала парализующего нас человека просто Павлик и продолжила: «Как ты думаешь надо читать эти стихи?» И резкий, порывистый Павлик превратился в удивительно мягкого и доброго человека. Он читал плавно, элегантно, раскрывая нам красоту некрасовских строк. А затем вдруг свирепо заявил, что пора прекратить занятия потому, как голоден и намерен питаться вместе с «генералом и Трубецкой». Сидя за столом, мы уже не стеснялись и свободно говорили на разные темы.

Педагоги умело поворачивали нас к творчеству, к подлинным радостям и ценностям жизни. И когда после художественного совета спектакль Л. Шихматова «Соперники» Шеридана был объявлен, как «содержащий элементы формализма», мы не могли с этим согласиться и это принять. А когда того же Шихматова вместе с Новицким и Захавой обвинили в космополитизме и отстранили от работы в Щукинском училище, мы, комсомольцы, решили выступить в их защиту. Написали письмо в парторганизацию театра им. Вахтангова о том, что наш директор и учителя — настоящие художники, честные, принципиальные люди. Прежде чем передать письмо по назначению, его надо было завизировать у парторга театра имени Вахтангова. Анатолий Иванович Борисов вернул нам наше послание со словами: «Вы только усугубите дело».

Но видимо нашлись «силы», которым удалось «закрыть дело» и вернуть наших педагогов. Сначала не директором уже, но замом по художественной части Захаву, затем Шихматова и много позднее Новицкого. И как прежде они говорили со студентами об искусстве, призывая к творчеству.

Наверное мы до какой-то степени оправдывали их призывы. После нашего спектакля «Два капитана» руководитель открывшейся в 1947 году студии Воинов пригласил Катина-Ярцева и предложил всему нашему курсу по окончании училища прийти к нему работать. Несколько позднее аналогичное предложение мы получили и от руководителя другой студии — ученика Завадского С. Туманова, с которым сотрудничал драматург Анатолий Гребнев. Но и в первом, и во втором случае мы ответили отказом. Почему?

Хорошо зная, что из студий Московского Художественного в свое время родился и театр

Вахтангова, и реалистический театр, и музыкальный, помня о студиях Завадского, Хмелева, Симонова, Малого театра и многих других, мы свято верили, что всему новому присуще студийное начало. И на третьем курсе решили создать свою студию, чтобы по окончании училища всем вместе уехать в один из городов и получить там статус театра. До сих пор жалею, что этого не произошло. Не знаю, лучше это было бы или хуже для каждого из нас, но коллектив мог получиться очень интересным.

Вспоминаю об этом и смотрю на своего сына, молодого актера, режиссера, на его товарищей, которые сегодня тоже стремятся найти себя через студии. Это естественно, ведь не секрет, что большинство сложившихся театральных коллективов отстают от времени, удручают своей обыденностью. Их работа требует революционных изменений. И вполне понятно, почему молодежь, стремясь избежать рутины, ищет своих единомышленников. Но при этом они порой забывают дословный перевод пленившего их итальянского слова. «Усердно работать» — вот, что означает «студио». А я бы сказал: не просто усердно, а фанатично, без компромиссов, как это делали Олег Ефремов и его сотоварищи. Иначе успех не придет. Только когда идеи студии становятся твоей жизнью, как и для твоих коллег, может родиться новый театр.

ВПЕРВЫЕ — АКТЕР ТЕАТРА

Я получил приглашение от А. Гинзбурга, специально приехавшего из Ленинградского театра Ленинского комсомола за молодыми актерами, показаться Г.А. Товстоногову. И я поехал в Ленинград.

Первое мое впечатление от театра было восхищение его огромной сценой и зрительным залом. Понимание того, что попал (а пробы прошли успешно) в чудесный коллектив, пришло позднее: в городе был объявлен конкурс на лучшую роль среди молодых актеров, я выбрал Леандро в «Испанском священнике» Флетчера, и в труппе буквально не было человека, который бы не согласился мне помочь. Исключительная доброжелательность, подлинно творческая атмосфера, создателем которой, безусловно, был и главный режиссер Г.А. Товстоногов. Я помнил его с детских лет по спектаклям в тбилисском ТЮЗе, театре имени Грибоедова, был наслышан, что Ленинград заговорил о нем после первых же поставленных в Ленкоме спектаклей «Где-то в Сибири», «Из искры». И вот теперь я работал под его руководством. Князь Дато дался мне легко. С автором «Из искры» Ш. Дадиани был лично знаком. Идеи его произведений хорошо понимал. Да и быт Грузии, романсы, которые исполнял мой герой, — все воспринималось как родное. А потом Георгий Александрович вместе с Владимиром Брагиным написали пьесу по книге Ю. Фучика «Репортаж с петлей на шее», и театр приступил к репетициям «Дороги бессмертия». Мне досталась роль жениха Лиды Плахи, предателя Мирека. И, прямо скажем, поначалу ниточку к образу найти не мог. Именно тогда мне впервые открылся удивительный талант Товстоногова — не только режиссера-постановщика, но и педагога. Помню сцену очной ставки и свой внутренний протест, вызванный тем, что Георгий Александрович заставлял меня все ниже сгибаться в страшно неудобной, вывороченной позе: выдвинутое вперед плечо, склоненная голова... и вдруг, когда режиссер, наконец, остался доволен принятым мною положением, я неожиданно почувствовал, что это значит предать людей, понял, что ниточка к верному решению образа у меня в руках. Умение безошибочно подсказать актеру верный пластический рисунок роли, буквально впрячь его в продуманно выстроенную систему физических действий и тем самым заставить заиграть — уникальный дар Георгия Александровича. И меня поражает, что критика именно этому моменту в творчестве Товстоногова уделяет мало внимания. Может быть потому, что долгое время в педагогическом мастерстве Георгию Александровичу отказывали. Было мнение, что он прекрасный режиссер-постановщик... и только. Помню, как после премьеры «Идиота» в БДТ, говорили о великолепной режиссуре Товстоногова и игре И. Смоктуновского, которому правильно решить образ князя Мышкина помогла репетитор Р.А. Сирота. На каком основании делались подобные выводы? Возможно, на собственных представлениях о том, каким должен быть педагог. Роза Абрамовна, например, как и подобает хорошему режиссеру-репетитору, подолгу разговаривала с актером, давая ему возможность как можно больше узнать о времени, в котором жил его персонаж и так далее. Но ведь все знать о персонаже и воплотить его на сцене далеко не одно и то же. А Георгий Александрович на репетициях немногословен. Несколько замечаний, пронизанных искрометным юмором или звучащие почти формально команды: «повернись», «согнись», «присядь», «пройди». И, видимо, немногим дано понять, что на их глазах так просто лепится образ.

ЗРИТЕЛЬ

Сегодня часто задают вопрос: почему многие годы театр Товстоногова был постоянно на подъеме? Прекрасный ответ можно найти в высказываниях самого Георгия Александровича о том, что его соавтором в работе над спектаклем является зритель.

Товстоногов всегда знал, что волнует людей, над чем они задумываются, чего им не хватает. И он ищет для них подсказки в произведениях, которые берется ставить. Поэтому его театр всегда современен, поэтому он с математической точностью знает, чего хочет от актера. Поэтому, наверное, так немногословны его замечания на репетициях, которые тем не менее помогают актеру заиграть. А способность разглядеть талант у Товстоногова поразительная. Только он мог увидеть в сладковатом красавце, которого все прочили лишь в героиню-любовники, удивительно интересного, психологичного актера, каким и стал О. Стрельчик. Только он мог угадать в грубоватом пареньке будущего знаменитого К. Лаврова. Благодаря его открытиям, его удивительным постановкам страна узнавала замечательных актрис и актеров: Ковель, Шарко, Доронину, Лебедева, Смоктуновского, Борисова, Басилашвили, Юрского... Исходя из тех же зрительских интересов он постоянно ищет новую форму при постановке спектаклей. Ведь «Смерть Тарелкина» Сухова-Кобылина поставлена как рок-опера.

И вполне естественно, что из актеров, которые работали с Георгием Александровичем, прошли его репетиции, выросли и режиссеры, такие как И. Владимиров и Р. Агамирзян.

Товстоногов нам не преподавал, он нас специально ничему не учил, но он не мог не стать для нас учителем. И именно Георгий Александрович, сам того не подозревая, в определенный момент не просто вернул меня моей мечте, но и заставил действовать.

Режиссером я хотел стать с детства. Постановкой спектаклей, скетчей, отдельных сцен занимался и в школьном драматическом кружке, и в армии, и в Щукинском училище. Да и на актерский факультет пошел потому, что верил, не познав труда актера, нельзя стать хорошим режиссером. Но когда в театре Ленинского комсомола после первых ролей узнал успех, а Дато и Леандро были восприняты действительно очень хорошо, то мои прежние устремления несколько померкли и чуть отодвинулись в сторону. Вновь думать над постановочными моментами начал во время репетиций Георгия Александровича. Видя, как он работает, я ловил себя на мысли о том, как бы сам сделал этот эпизод и даже, поскольку сие не каралось, отваживался на робкие советы, обычно начинавшиеся оборотом: «а что, если...». Порой то, что заменяло многоточие, принималось благосклонно, так была одобрена закулисная песня в спектакле «Остров надежды», для исполнения которой я мобилизовал все музыкальные и вокальные способности нашего театра.

И вот как-то в одном из разговоров Георгий Александрович неожиданно спросил: «А почему бы тебе не пойти в театральный на режиссерский факультет?»

- Но для этого надо бросить работу...

- Зачем? Будешь играть как прежде и одновременно учиться. Может быть и сумеешь стать режиссером.

За эти, как бы невзначай брошенные слова, я бесконечно признателен Товстоногову. Потому, что они-то и заставили меня отправиться в театральный институт имени Островского.

Поскольку я недавно закончил Щукинское училище, то был зачислен сразу на второй курс режиссерского факультета, освобожден от ряда предметов и был обязан посещать только уроки режиссуры и актерского мастерства. Таким образом моя жизнь имела следующее расписание: после утренней репетиции в Ленкоме отправлялся в институт, где с трех до шести занимался сначала режиссурой с Александром Александровичем Музилом, родословная которого самым тесным образом сплеталась с историей Александринского театра и который

был известен своими постановками в театре имени Пушкина, а затем шел к Николаю Николаевичу Галину на актерское мастерство, вечером возвращался в Ленком играть спектакль.

И вот однажды один из сокурсников, который был родом из Болгарии, пригласил меня попробовать сливянку, присланную ему из дома. Было бы полным фарисейством сказать, что мы, молодые актеры, исповедовали сухой закон, но мне предстояло играть в вечернем спектакле, поэтому я отказывался. Однако товарищ оказался настойчивым и сумел уговорить.

То, что со мной творится нечто странное, коллеги в Ленкоме поняли, когда я начал накладывать грим и вместо третьего тона положил первый, то есть превратился в некоего Пьеро с мучнисто-белым лицом, и это в спектакле, имевшем героико-патриотическое звучание. Коллеги хотели меня остановить, но по тому, как спокойно я все это проделывал, заколебались и решили не вмешиваться: может быть эксперимент? Дальше действие развивалось следующим образом. На сцене во время монолога героини я, стоя за ее спиной, старательно изображал все, о чем она говорила. Шли слова, посвященные птицам, и я взмахивал крыльями, то бишь своими руками. Зал грохотал от смеха. Занавес не опускали, и я продолжал «экспериментировать». В антракте окружившие меня доброжелатели, с ужасом вспоминая мною содеянное, сказали: «Тебя выгонят из театра, актриса, исполняющая героиню, тебе этого не простит». Я не хотел уходить из театра, и когда в следующем действии на мой вопрос: «Кто идет?» героиня ответила положенной фразой, я вместо того, чтобы пропустить ее, вытянул вперед руки и громко крикнул: «Пых», думая, что тем самым уничтожаю предмет моих грядущих злоключений. У партнерши началась истерика. Занавес закрыли.

Георгия Александровича вызывали в разные инстанции. Я ждал своей участи. Наконец меня пригласили к главрежу. И Товстоногов сказал прямым текстом все, что он обо мне думает, но в театре оставил. Когда же спустя некоторое время я принял предложение Галина уйти к нему в Ленинградский драматический театр играющим режиссером, Георгий Александрович не сказал мне ни слова и не говорил со мной еще много лет, до тех пор, пока я не поставил на Центральном телевидении спектакль по роману Джека Лондона «Мартин Иден».

Но после истории со злополучной сливянкой до репетиций и во время репетиций, до спектакля и во время спектакля я исповедую сухой закон. А на телевидении, если вижу, что актер нетрезв, отменяю съемки, потому что все безобразно, какое алкоголь творит с человеком, экран обнажает как под увеличительным стеклом. Только один раз я видел перед собой актера, перед талантом которого алкоголь был бессилен. Николаю Гриценко, уникальному артисту, я должен посвятить отдельную главу. А сейчас скажу лишь, что алкоголь, оказавшийся бессильным перед его могучим даром, отомстил жестоко, отняв у Николая Олимпьевича жизнь.

Итак, на четвертом курсе, после того, как я сыграл у Галина Актера в спектакле «На дне», Николай Николаевич предложил мне перейти к нему в театр. Быть играющим режиссером мне было очень не просто. Как актер я обязан был не дать повода коллегам сказать о себе как о режиссере: «требует от нас, а сам-то сыграть не сумел». А как постановщику мне никто не делал скидки на возраст, неопытность — коли ты взялся за это дело, должен владеть профессией.

Поначалу я в основном готовил вводы. Не знаю, как долго бы это продолжалось, если бы не воля обстоятельств.

К нам в театр был приглашен режиссер Иван Ефремов, прекрасно зарекомендовавший себя постановками в провинции. Он взялся за спорную, до сих пор не утвердившуюся на подмостках, пьесу М. Горького «Сомов и другие». Но в самом начале работы над спектаклем неожиданно заболел. Репетиционный процесс лег на меня. Предстояло решить очень сложную задачу: осуществить чужой замысел и, фактически, не имея опыта, руководить актерами, чьи

имена и по сей день чтит страна, — В.И. Честноков, Ф.М. Никитин, К.В. Куракина. Очень важно было сразу найти верную тональность в отношениях. И подсказала мне ее заветная тетрадка с записями репетиций В.И. Москвина. Впервые на практике я решил осуществить советы учителя: «Иди от актера, посмотри, что он предложит тебе, согласуй это с замыслом постановки. Если увидишь, что его предложения противоречат твоим убеждениям, постарайся внушить актеру, чтобы он сам пересмотрел свои взгляды и пришел к подлинному открытию».

Несмотря на мою молодость, никто из участников спектакля во время репетиций не позволил себе ни одного замечания в мой адрес. Шло это от актерской мудрости, от незыблемого правила, продиктованного жизнью: каким бы ни был режиссер, он всегда знает больше актера, потому что видит спектакль в целом и, исходя из этого, судит каждую роль. Если артист забывает об этом, он не может рассчитывать на успех. Конфликт с режиссером невозможен. Надо либо следовать постановщику, либо уходить.

Если мои действия вызывали у участников спектакля несогласие, то они либо, как это делал Никитин, начинали бескомпромиссный спор после репетиций, либо очень мягко, как это делал Честноков, интересовались моим мнением по поводу собственных заготовок. А поскольку всему этому я был открыт, то и работа пошла. И я понял, как обогащает эта взаимная открытость и доверие друг к другу. Как много может дать актер режиссеру. Одним словом, как бесконечно прав Владимир Иванович Москвин.

Ленинградский драматический театр подарил мне массу «открытий для себя». Если в отношении качества работы скидки на возраст мне не делали, то при распределении нагрузки моя молодость помнилась отчетливо, и я крутился «как белка в колесе», выполняя порой не только свои прямые обязанности, но и ассистента режиссера, помрежа, рабочего сцены...

На телевидении сегодня постоянно сталкиваешься с возражениями молодых режиссеров: «Почему я должен делать эту работу? Я не обязан этим заниматься». В таких случаях мне всегда вспоминается блистательный постановщик, создатель знаменитого спектакля «Власть тьмы» Борис Иванович Ровенских, который, уже имея звание режиссера, освоил все театральные профессии, от помрежа до осветителя, механика и рабочего сцены. Потому что считал: стиль спектакля, его ритм, нерв складывается из множества компонентов. И чтобы безошибочно управлять всем этим многообразием, собирать его в некое единство, нужно до малейших нюансов знать каждую из составных частей.

Природа же телевидения такова, что без знания различных технических особенностей зачастую просто нельзя говорить о режиссуре. Но вот, поди же, говорят, и весьма настойчиво...

Итак, в Ленинградском драматическом я выполнял разную работу. Помню, как во время гастролей мы с прекрасным актером, Сергеем Боярским, отцом Михаила Боярского, не раз разгружали вагоны с декорациями — надо было выручать театр! И должен сказать, что мой, столь разнообразный труд был вознагражден — механика сцены становилась все понятнее. Я пришел к выводу, что так поразившие некогда мое воображение огромный зрительный зал и сценическая площадка Ленкома, требующие от исполнителей форсирования голоса, дабы и на галерке были слышны реплики, гораздо в меньшей степени соответствуют идеалу театра, чем помещение Ленинградского драматического. Потому что небольшой зрительный зал и небольшая сцена способствуют рождению доверительной интонации. Актер обращается не к публике вообще, а к каждому пришедшему на спектакль, независимо, занимает ли он место в первом или последнем ряду.

Это «открытие» было весьма важным для будущего, так как телевидение еще больше, чем камерный театр, нуждается именно в доверительной интонации.

Я проводил репетиции, играл в спектаклях, помогал другим режиссерам, а время шло,

близился диплом. «Поздняя любовь» А. Островского стала первым самостоятельным спектаклем в Ленинградском драматическом театре и одновременно дипломным. Но, хотя я и получил «отлично», эта работа не затронула меня, осталась как-то в стороне. И вспомнить хочется не о ней, а о двух других постановках, которые я пытался решить в духе подлинно ваханговской театральности.

«...Праздничность и конкретность, высокое напряжение чувств и мыслей, не забыто-венно-пасмурное, а кипуче-раскованное сценическое действие. Не поучать зрителя, а воспламенить его...» Эти строки из недавно вышедшей книги М. Ульянова «Работаю актером» удивительно точно выражают настроение, с коим около тридцати лет назад я начинал постановку мюзикла для детей «Димка-невидимка» и сказки для взрослых старого К. Гоцци «Счастливые нищие».

ХУДОЖНИК В ТЕАТРЕ

Не знаю, насколько мне бы удалось осуществить свои замыслы, если бы в работе над этими спектаклями я не встретился с замечательным художником Михаилом Александровичем Григорьевым, удивительным и подлинно театральным человеком. Он разбирался во всех тонкостях сценической «кухни». Изучил электротехнику и электроаппаратуру, портновское, бутафорское, мебельное и парикмахерское дело. И возможно благодаря этому каждый мазок гуаши видел перенесенным на сцену, превращенным в пятно света, в живописное панно, в картину природы. Специфическое понимание масштабного пространства отличало все его работы. Актриса А. Дельвин, игравшая Димку, очень подходила для роли мальчика. Единственно хотелось, чтобы она была меньше ростом. Сделать это, естественно, было невозможно. И тогда, чтобы Димка из зала казался маленьким, Михаил Александрович увеличил все окружавшие его на сцене предметы на одну четверть, даже тетради и карандаши. А сколько интересных и вместе с тем простых приспособлений для трюков изобрел Григорьев! С их помощью в нашем спектакле не только было много музыки, песен, но и веселых превращений прямо на глазах у зрителей. Публика любила «Димку-невидимку», и я, если честно, тоже.

Но когда мы приступили к постановке «Счастливых нищих» и Михаил Александрович показал эскизы декораций, к моему удивлению, понравился мне только занавес и оформление пролога. Сказка Гоцци не заинтересовала Григорьева. По его мнению, сюжет был слишком банальным... После нескольких лет странствий султан возвращается в свою страну. Он переодевается нищим, чтобы узнать, как в его отсутствие государством управлял визирь. И от городских бедняков узнает о всех безобразиях. Необычный человек в лохмотьях привлекает внимание визиря, и он, не распознав султана, решает при помощи последнего отомстить своему недругу — знатному вельможе. Разодев оборванца, выдает его... за султана, невестой которого становится дочь вельможи. Во время свадьбы визирь громогласно объявляет, что жених — нищий. Все потрясены, но тут нищий открывает свою тайну. Зло наказано. Добродетель торжествует. Михаил Александрович сказал, что не представляет, какой должна быть драматургия спектакля, чтобы он смотрелся с интересом.

И тогда я раскрыл все свои замыслы: текст будет, с одной стороны, сокращен, с другой стороны, к нему добавятся специально написанные сцены и отрывки из иных сказок Гоцци. А поскольку тема добра и зла всегда современна, то наш спектакль будет острой злободневной комедией.

Несмотря на то, что Михаил Александрович был главным художником нашего театра и за плечами имел интереснейшие оформления спектаклей лучших театров Ленинграда да и других городов, а я был только начинающим режиссером, он никогда мне не давал этого почувствовать. В своей работе следовал за постановочным замыслом, но при этом оставался удивительно самобытным. «Смысл театральности не в том, чтобы показать на сцене такие вещи, каких в жизни не бывает, а в том, чтобы показать их в той характеристике, которая обусловлена общим замыслом спектакля. Однако настоящие вещи, взятые прямо из жизни, будут выглядеть особенно чужеродными, если образное решение спектакля ярко и своеобразно», — считал Григорьев.

Забегая вперед, скажу, что «Счастливые нищие» были его сто пятидесятым, последним спектаклем, после которого на все просьбы и предложения художник отвечал отказом, ибо следовал словам старого мудреца: «Остричь, занимать деньги и уходить надо вовремя».

Думая над декорациями «Счастливых нищих», он, вероятно, уже знал, что ими прощается с театром. А то, что делается в последний раз, делается так же трепетно, как и в первый, но уже

опытной рукой. И хотя по завершению работ Михаил Александрович не совсем остался доволен костюмами, оформление спектакля почти у всех вызывало живейший восторг.

И вот после многих перипетий, а наше решение постановки приходилось весьма настойчиво отстаивать, состоялась премьера.

На фоне искрящегося юмором занавеса появлялся одетый в итальянский костюм мальчик — первая роль в театре Алисы Фрейдлих — и начинал:

«Мы, ваши слуги, старые актеры,
Исполнены смущенья и стыда...
Мы сбиты с толку, что же вас прельщает?
Как угодить вам нашим ремеслом?
Сегодня свистом публики встречает
то, что вчера венчала торжеством.
Непостижимый ветер управляет
общественного вкуса колесом».

И, как бы подтверждая строчку «все движется, все превращений ряд», возникал веселый итальянский город. В костюмах и масках, традиционных для комедии дель арте, появлялись актеры. Они сочиняли пьесу, которую тут же хотели разыграть, для чего и начинали устанавливать декорации. Мгновенно фонарь превращался в цветущее дерево, возникали очертания храма, и через несколько мгновений на месте итальянского города был восточный. У кошки — непременный персонаж декораций Григорьева — и змеи, украшавших врата храма, зеленым светом загорались глаза. Среди колоритных прохожих появлялись нищие. Действие стремительно развивалось... В нем было много песен, танцев и чисто оформительских сюрпризов: чихал месяц, пританцовывало солнце, спальное ложе превращалось в трон, в развалины — залы дворца, на глазах толстел и худел визирь...

Спектакль шел в темпе. Публика смотрела с интересом, часто смеялась и аплодировала. И режиссер спектакля не мог предположить, что очень скоро он узнает принципиально иной театр, который обворожит его, перевернув все прежние представления о сценическом действии.

ЖАН ВИЛАР

В Ленинграде начались гастроли Французского народного национального театра. Первый спектакль, который я посетил, был «Дон Жуан» Мольера.

Сцена утопала в черном бархате, на фоне которого так рельефно выделялись продуманные до мельчайшей детали костюмы персонажей мольеровской пьесы. Декораций почти не было. Но вот вспыхивал прожектор, и откуда-то с потолка опускались сотканые из света колонны. Дон Жуан опирался на одну из них, выглядывая из-за другой. Колонны заставляли кружить вокруг себя остальных действующих лиц. И зрителям начинало казаться: световые колонны материальны, их можно осязать. Ну, а сам герой? Каким я ожидал увидеть Жуана в исполнении Жана Вилара — актера и режиссера Французского народного национального театра? Пылким любовником, прожигателем жизни, бретером, чей образ возник под влиянием А. Пушкина, Л. Украинки, да и Мольера? Вилар методично, шаг за шагом, разбил все твердо усвоенные представления. Его Жуан — ироничный скептик, обладающий философским складом ума. Он утомлен жизнью, разочарованием во вселенной и, тем более, в женщинах, сознанием того, что все можно ниспровергнуть и осмеять.

Не знаю, кто больше поразил меня в этом спектакле – Вилар-актер или режиссер. Впервые я понял, что для выражения самой действенной сцены достаточно несколько точных жестов и слов. Вилар как бы доказывал, что обилие выразительных средств — презренный дар небес. Что сила актера в отказе от этого дара, в добровольном самоограничении. Особенно поразила меня сцена обольщения Жуаном двух простолоудинок, Шарлоты и Матюрины. Казалось бы, сам текст диктует каскад действий: суматоху, погоню, объятия... Но Вилар решал эту сцену статично. Поворот головы, небрежно брошенное слово. Незаметно приобнимает за талию одну, чмокает в щеку другую, пока отвернулась первая... В этой ленивой, скупой размеренности жестов, слов — острая мысль и глубокое раскрытие образа, удивительное чувство меры и предельная ясность.

Две девушки стояли чуть впереди, по обе стороны от находящегося в середине Дона Жуана. Я смотрел на этот своеобразный треугольник и не мог предположить, что овладеваю секретом одного из самых капризных моментов художественного телевидения — построением мизанкадра. Тогда я был ошеломлен лишь тем, что статика так красноречиво может раскрывать самое живое действие.

С первого же спектакля Вилар стал моим потрясением, памятью сердца. Надо ли говорить, что, узнав о его решении встретиться с актерами, режиссерами, творческой молодежью Ленинграда, я пошел на эту встречу.

В Доме работников искусств, несмотря на позднее время — сразу после вечернего спектакля, яблоку негде было упасть: с широко раскрытыми от восторга глазами юность и именитые мастера сцены. Они не только хотели услышать Вилара, но и спорить с ним. Спор состоялся. Один из тех прекрасных споров, который неожиданно, за каких-то четыре с небольшим часа, вносит существенные поправки и в твои собственные воззрения. Вот почему, прежде чем продолжить рассказ о том памятном событии, мне бы хотелось призвать молодых коллег, посвятивших себя художественному телевидению, смелее обращаться к творческому наследию Станиславского, Вахтангова, Брехта, Вилара, Товстоногова... Ибо при вдумчивом прочтении книг и статей замечательных режиссеров театра они сумеют найти для себя ответы на самые, казалось бы, телевизионные вопросы.

Что сегодня довольно часто можно наблюдать при постановке, скажем, телеспектакля? Небрежность, с которой режиссеры относятся к распределению ролей, к репетиционному процессу. Порой актер появляется перед камерами на площадке без единой репетиции. Такая

вера в импровизацию, в умение исполнителей мгновенно войти в роль, «налету выразить себя», бывает, приводит к положительным результатам, особенно больших актеров. Но мы знаем и не меньшее число провалов даже у самых известных мастеров. И трудно с уверенностью отрицать, что положительный результат не мог бы стать подлинной победой, имей актер возможность серьезно поработать над ролью.

Предвижу возражение: телевидение не театр. Это плановое производство, в котором существует жесткий лимит времени и средств. В период подготовки передачи или спектакля число репетиций, трактов известно заранее и обжалованию не подлежит. Разве можно за какой-то месяц, за двадцать, тридцать репетиций серьезно и вдумчиво поставить большой спектакль?

Что же, я позволю себе привести разговор с Жаном Виларом во время ленинградской встречи.

- Месье Жан, — спросили его, — сколько репетиционных точек вам необходимо, чтобы поставить спектакль?

- Тридцать.

Этот ответ вызвал сначала легкий шок аудитории, а затем волну возражений: все зависит от пьесы, иную можно поставить и за двадцать репетиций, но есть такие, над которыми надо работать полгода и более. Неужели месье Вилар хочет сказать, что «Дон Жуан» был поднят за тридцать дней?

- Да, он был поставлен за тридцать репетиций, — спокойно отвечал наш французский друг. И после паузы добавил:

- Но чтобы это стало возможно, мне понадобился еще год.

И Вилар рассказал о том, как однажды пригласил к себе актеров, которые, по его мнению, должны были играть пьесу Мольера, и в общих чертах рассказал им о своем замысле, каждого наделив ролью в будущем спектакле. Затем они расстались и встретились лишь через месяц. Оказалось, что никто из собравшихся не забыл этого разговора. Оставшись наедине со своей возможной ролью, актеры так или иначе начали думать о ней и принесли месье Жану свои мысли. Эти, как называл их Вилар, «репетиции в мягких туфлях», продолжавшиеся в течение года, помогли актерам точно понять режиссерский замысел, сжиться с ролью. Внутренне они были уже готовы выйти на сценическую площадку. Вот почему «Дон Жуан» был поставлен всего за тридцать дней.

Какой же, скажете, план, жесткий лимит времени может помешать режиссеру телевидения использовать этот, назовем его предпостановочным, метод работы Ж. Вилара? Практика показала мне, что он дает хорошие результаты. Именно этим способом я пользовался при постановке на Грузинской студии «Рассказа в телеграммах», на ЦТ — «Сирано де Бержерака» и «Тевье-молочника».

Но вернемся к Ленинградской встрече. Из зала продолжали сыпаться вопросы.

- Что, если актер, пройдя «репетиции в мягких туфлях», к моменту постановки спектакля забудет, о чем говорилось в течение года, и явится совершенно неготовым?

- Этого не может быть, — отвечал Вилар, — потому что я непременно расстанусь с таким актером, и он потеряет интересную для себя работу. У нас нет профсоюза, защищающего бездельников.

Затем Жан рассказал, что самым трудным периодом он считает переход от застольных репетиций к сценическому воплощению. Это «борьба с чудовищем», ибо образ и актер ускользают друг от друга. Чтобы образ воплотился в душу актера, надо на какое-то время перестать думать о роли. И чем больше режиссер доверяет исполнителю, тем скорее тот сможет одолеть «чудовище».

«Искусство постановщика в отношении исполнителей — это искусство внушения, — говорил Вилар. — Он, постановщик, не навязывает, он внушает. И, самое главное, он не должен быть грубым. Душа актера не пустой звук. Она в постоянном волнении, еще больше, чем у поэта. Нельзя грубо насиловать человека, если хочешь завоевать его душу. Для успеха спектакля душа актера еще более необходима, чем его восприимчивость».

И вновь на Вилара обрушивалась волна возражений. Режиссеры Ленинграда доказывали: актер должен слепо подчиняться постановщику, выполнять беспрекословно все его требования, потому что в противном случае анархия размоет режиссерский замысел. Но руководитель труппы Французского национального театра отбивал атаки. Да, конечно, все начинается с замысла. Однако, кто будет воплощать его на сцене? Думая над распределением ролей, он, Вилар, всегда исходит из возможностей актера. И из большого числа претендентов приглашает именно тех, от кого ждет в ответ на свои мысли блистательного всплеска, неожиданных решений, обогащающих спектакль.

- Ну а в «Дон Жуане, — слышалось из зала, — актер Вилар все-таки подчинился режиссеру Вилару?

- Безусловно. Но режиссер Вилар при этом шел от собственных актерских возможностей.

Идти от актера кредо Вилара. Актеру он подчинял все, вплоть до оформления спектакля. Момент этот также вызвал острое столкновение мнений. Кумиры ленинградской сцены считали, что декорации диктует содержание пьесы. В иных случаях они могут быть решены условно, в других необходимо воссоздать обстановку, которая поможет актеру ощутить себя в образе. Вилар же доказывал, что независимо от пьесы оформление спектакля всегда должно быть условно: две-три детали. Так как декорации привлекают внимание зрителей только первые несколько минут, а затем все мысли и чувства переключаются на актера. И поэтому нет смысла создавать громоздкое дорогостоящее оформление.

Сегодня, когда многие театры исповедуют условность декораций, когда режиссеры все чаще заключают договор с актерами на один сезон или даже спектакль, эта часть спора вряд ли будет воспринята как нечто из ряда вон выходящее. Но тогда, когда все мы были поставлены в жесткие рамки своих театров и замыслы строили, исходя из возможностей собственных трупп, все, о чем говорил Вилар, кружило голову, хотя и казалось несколько нереальным. И я не знал, что очень скоро вступлю на путь, который сразу многое сделает возможным, а через некоторое время позволит мне пригласить играть и самого Вилара.

ИТАК: ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Переломным стал для меня май 1959-го года. Мне позвонили с Ленинградского телевидения и предложили поставить спектакль. В то время «КВН-ы» с крошечными экранами, на которые лучше было смотреть через линзу, были далеко не у каждого. «На телевизор» ходили по приглашениям друзей и соседей. Это было новшество, чудо. Никто бы не посмел сказать, к сожалению, сегодня звучащую порой остроту: «Водопровод, сработанный рабами Рима». Передачи бурно обсуждались. Режиссеры и актеры, участвующие в немногочисленных художественных программах, мгновенно приобретали городскую популярность. Давая согласие, я одновременно ощущал и почетность миссии, и живое любопытство, и смешанную с беспокойством неуверенность.

«Путеводная звезда» — так называлась пьеса — была небольшой по объему и вполне укладывалась в 45 минут живого эфира. (В то время все передачи шли непосредственно в эфир). Прочитав сценарий, начал думать над распределением ролей и поймал себя на том, что мыслю возможностями труппы Ленинградского драматического. Но ведь труппы-то у меня не было, а на вопрос: «Кого я могу пригласить из актеров?» получил ответ: «Кого хотите».

- Даже самых знаменитых?

- Конечно. Составьте сборную Ленинграда.

О, это оказалось совсем не просто — выбрать лучшего из лучших. По сути, знаменитости были мне не знакомы. Я судил о них по сыгранным ролям. Но открывает ли сыгранная роль все возможности актера?

После довольно долгих и мучительных раздумий играть в спектакле пригласил Валентину Титову, Павла Луспекаева и Александра Борисова. Начались застольные репетиции. Шли они удивительно легко. Впервые я ощутил, как прекрасно не вариться в собственном соку, приподняться над привычным, вырваться за рамки обусловленных возможностей. Я объяснял актерам, чего хочу от них в той или иной сцене, и на следующий день они приносили в десять раз больше ожидаемого. Порой замечательные мастера становились моими учителями. Но как тактично это делали! Помню, как Борисов, согласившись со всеми моими пожеланиями, решил эпизод совершенно в ином ключе.

- Помилуйте, Александр Федорович, — сказал я ему, — мы же говорили о другом.

- Да нет, Сергей Сергеевич, вы сами меня просили об этом, вчера еще. Верно, запомнили.

И он продолжал так убедительно, что мне начинало казаться: и впрямь я хотел именно этого. Только после премьеры, которая была тепло встречена, он признался мне в своем надувательстве и подарил совет: «Ты поступай так в дальнейшем с нашим братом, Сережа. Актер обидчив. Не обрывай его, не кричи, а скажи: «Вы же сами мне вчера говорили о другом, помните...» И он поверит, что именно его чутье подсказало это единственно верное решение. Актер должен знать, что он вместе с режиссером создает образ».

Я не только принял совет, но и успешно им пользовался в дальнейшем, хотя, надо признать, применим он не к каждому актеру. Однако на телевидении удача спектакля зависит не только от успешного воплощения актером режиссерского замысла. Это еще и верный ракурс операторской съемки, и раскадровка действия, и иное, чем в театре, пространственное мышление. Работа захватывающая, но чрезвычайно сложная. Достаточно актеру было во время прямого эфира забыть текст — и это означало провал. Достаточно было ошибиться оператору, и в кадр попадал, вызывая смех зрителей, осторожно пробирающийся между декорациями помощник режиссера, сжимающий в руках необходимую заставку... Нажми ассистент не на ту кнопку на пульте, и на экране происходило вообще нечто невразумительное. А когда

подводила техника и неожиданно пропадало из-за отключившейся камеры изображение или исчезал звук, и актеры, шевеля губами, уподоблялись немым обитателям рек и морей? Проколы не только не проходили незамеченными, их обсуждал весь город так же эмоционально, как и телевизионные удачи. А удачи требовали собранности и невероятного напряжения всего коллектива, осуществляющего прямой эфир. Помню, что когда я впервые наблюдал за тем, как ведутся трансляции, то не мог отделаться от чувства: передо мной фокусники-иллюзионисты, совершающие некое таинство; так работать я никогда не смогу. Но, пожалуй, не предполагал, что меня ждут «сюрпризы» и на поприще, где чувствовал себя профессионалом.

После застольных чтений «Путеводной звезды» вместе с актерами мы начинали репетиции в специальном помещении, где по моей просьбе были установлены детали будущих декораций согласно законам сцены. И оказалось, что при такой фронтальной выгородке совершенно невозможно работать операторам. Пришлось все устанавливать заново с учетом движения трех телекамер. Делал я это, как и свой первый на ТВ режиссерский сценарий, чисто интуитивно, опираясь на тактичные подсказки более опытных коллег. Сценарий был достаточно подробный, и мне казалось, что между мной и операторами установилось полное взаимопонимание. Поэтому, когда мы начали репетировать в студии, я никак не мог понять, почему они требуют в найденных мной мизансценах изменить расстояние между актерами, предельно приблизить одного к другому. И только посмотрев на происходящее через окошечко телекамеры, убедился, что она «видит» иначе, чем наш глаз. Два рядом стоящих человека, волей оптических законов, оказывались друг от друга на почтительном расстоянии. Пространственным пропорциям, принятым на театральной сцене, нужно было искать адекватные замены. Непонятные вещи происходили и с актерами. Когда я находился рядом с ними в студии, то восхищался их игрой. Но стоило мне пройти за стеклянную перегородку к режиссерскому пульта и посмотреть ту же сцену на экране монитора — все казалось удивительно фальшивым. И снова следовала добрая подсказка более опытного коллеги: если игра актеров в театре часто требует особых внешних проявлений — эффектной пластики, повышения и усиления голоса — то на ТВ от этого надо отказываться. Никаких плюсовых.

Так еще совершенно неосознанно я прикоснулся к великому парадоксу телевидения: исповедывать законы камерного искусства и при этом играть для разноплановой многотысячной аудитории.

Во время эфира я не сделал ни одного замечания ни ассистентам, ни помощникам. Я почти не видел происходящего и только утирал градом катившийся со лба пот. Не мог оценить — хорошо идет спектакль или плохо. Было лишь одно ощущение: все мы подобны цирковым акробатам, которые движутся по проволоке под куполом цирка. Одно неверное движение и... Поэтому первое, что запомнилось после финала — это взаимные объятия по поводу того, что эфир прошел без накладок. А уже потом были поздравительные звонки с разбором художественных достоинств нашей работы.

Меня порой спрашивают: «Возможно ли сегодня сыграть спектакль на ТВ прямым эфиром?» И я отвечаю: «Конечно, нет». Следует вопрос: «Почему?» А ведь в самом деле, почему? Техника шагнула далеко вперед. Возросло мастерство операторов, режиссеров. И, наверное, по-прежнему большим творческим стимулом явилось бы то, что актер играет спектакль первый и последний раз в жизни и сразу на всю страну. Вероятно, такая постановка могла бы подарить и актерам, и зрителям минуты удивительного творческого озарения. Но прямой эфир требует огромного напряжения, великой собранности, мобилизации всех сил. А большинство из нас, к сожалению, утратило способность работать подобным образом. Для того чтобы выверить каждую запятуя, нас десятилетиями приучали к записям с повторяющимися дублями. К

волнениям не по поводу того, как бы что-нибудь эдакое выдать зрителям, а как бы не сказать чего-нибудь такого... Играть спектакль прямо в эфир — подобная мысль кажется нелепостью. Техника ушла далеко вперед, а наша энергия пребывает в состоянии размеренного покоя. Не оттого ли телетеатр сегодня не может зачастую найти новые средства выражения? У меня теперь большой опыт, но я не уверен, что мое сердце нынче выдержало бы постановку спектакля, идущего прямо в эфир. А тогда в Ленинграде опыта не было никакого, но была молодость, азартное увлечение работой, направляющая рука, мудрая подсказка человека, который пригласил меня ставить этот первый спектакль, а затем, увлекая рассказами о настоящем и будущем телевидения, уговорил оставить театр и перейти работать на Ленинградскую студию. Бог теории и практики обретающего себя телевидения — Иван Федорович Ермаков.

О нем, пожалуй, нельзя было сказать «замечательный» или «выдающийся» режиссер. Сила Ермакова была в другом. Когда бы вы ни зашли на Ленинградскую студию телевидения, непременно попадали в бурлящий поток, в кипение жизни. Режиссеры, редакторы, операторы обсуждали репертуар, искали поворот темы, необычное решение той или иной сцены спектакля. И все это без благословения, не говоря уже о понукательстве сверху. Все делалось само по себе. Потому что не делаться просто не могло. Не такие были люди. И за всем этим бесконечным кипением стоял Иван Федорович Ермаков, считавший главным на телевидении то, что сегодня, к сожалению, многим представляется совершенно необязательным и никчемным: создание творческой атмосферы. Для этого по Ермакову необходимо было собрать талантливых людей и не просто талантливых, но влюбленных в телевидение. Дать им свободу поиска, поддерживать молодежь и верой в них, и подсказкой. Очень точно выбирать актеров на роли. Потому что не каждый хороший актер театра может работать на ТВ. Ибо далеко не все обладают телегеничностью, владеют доверительной интонацией. К тому же актер должен не жалеть сил для этого удивительного маленького экрана.

И актеры любили приходить к Ермакову. Возможно потому, что видели, как искренне радовался Иван Федорович, встречая щедрый талант. Спектакли этого необыкновенного человека почти не дошли до нас. Жизнь в прямом эфире — мгновение. Но в 1961 году был записан на пленку «Очарованный странник», где играл Н. Симонов. Актер, хорошо запомнившийся миллионам зрителей образом Петра I в одноименном кинофильме. Я помню его репетиции с Ермаковым, во время которых неистовый, яростный талант Симонова, не терпевший полумер, выплескивался без остатка, заражая партнеров. Рядом с ним нельзя было играть плохо. Ему надо было соответствовать. Это прекрасно ощутила тогда еще совсем молодая Татьяна Дорониная. Она зажглась от могучего яркого пламени и вспыхнула своим удивительным светом.

Критика находила много недостатков в этом спектакле. Но, по-моему, были они за счет той весьма несовершенной техники, с помощью которой производилась запись. Однако главные герои — Грушенька и Флягин — в шестидесятые годы вызвали справедливое восхищение, как впрочем, и по сей день.

Я упомянул о несовершенной технике. Но разве смущала она Ивана Федоровича Ермакова, который тогда заставлял всех нас видеть ее завтрашний день? Немногословный, собранный, точный в репликах и замечаниях на репетициях, в свои свободные минуты он неузнаваемо преображался. Его голос можно было слышать в студийных коридорах или из полуоткрытой двери личного кабинета, правильнее сказать кабинетика, куда он частенько приглашал коллег порассуждать о возможностях видеозаписи, электронного монтажа, которыми уже пользовались в США, Японии... Но ведь он рассказывал и о том, о чем еще никто не знал во

всем мире — о телестояках. Да, Ермаков говорил, что с помощью телевидения мы сможем встречаться и беседовать напрямую с режиссерами Франции, Германии, Италии. Ему не пришлось дожить до времени, когда сбылись его предвидения. Но если бы он увидел день сегодняшней, то искренне порадовался бы и успехам техники, и тому, что Ленинградская студия, несмотря на разные этапы своего развития, сумела сохранить свое лицо и по-прежнему радуется зрителей смелостью поиска, оригинальностью передач, творческим горением — тем, что сумел заложить с первых дней ее существования Иван Федорович Ермаков.

Я прожил в коллективе молодой, но уже сложившейся студии Ленинградского ТВ, год. Загружен был, что называется, с головой — литературные альманахи, спектакли: «Третья патетическая», «Мужество не умирает», «Шестеро любимых» — своеобразный экскурс по пьесам Арбузова, сценарий которого написал для меня кинорежиссер И. Авербах. Но вот, пошла же, пришла весна, а вместе с ней обострение хронической ностальгии по родной земле. А тут еще вместе с председателем Комитета Гостелерадио СССР Кафтановым приехал главный режиссер только что родившейся студии Грузинского телевидения Ш. Киласанидзе и пригласил меня к себе работать. Я пришел в смятение. Хотелось поехать в Тбилиси, начать совершенно новое дело, и в то же время жалко было бросать Ленинград. Как бы все повернулось, не знаю, если бы Кафтанов не предложил поехать в Тифлис на три года, а потом вернуться на Ленинградскую студию. Это и решило мой отъезд. Хотя работать в город на Неве я больше не вернулся.

ВРЕМЯ ПОИСКОВ, ВРЕМЯ ОТКРЫТИЙ. ТЕЛЕСТУДИЯ В ТБИЛИСИ

Если храмы действительно воздвигались на самом видном месте города, то первую Грузинскую студию телевидения можно было считать храмом. Вместе с горой Мтацминда поднималась она над Тбилиси и скромно пряталась от людских глаз в уютном парке, разбитом на самой вершине. Прятаться было совсем не трудно, ибо «храм» представлял собой одноэтажное здание, сорок квадратных метров площади которого и были той самой точкой, откуда прямым эфиром на всю Грузию шли телевизионные передачи.

Один режиссерский пульта управления, три телекамеры, не покидающие помещения, и все... По сегодняшним представлениям, преддверие каменного века. Но ведь это было начало шестидесятых годов. Телевидение делало первые шаги, и убогая, по современным понятиям, техника казалась чудом или, вернее, она позволяла чудо, благодаря которому в зрительный зал превращалась вся республика. Разве могла не вдохновить такая аудитория подлинного актера! Лучшие из них поднимались на вершину Мтацминды вместе с известными театральными режиссерами. Они несли свои великие замыслы, передать которые было необходимо средствами все той же убогой техники. Как это делать, никто не знал. Не было ни рецептов, ни какой-то единой установки — все надо было открывать самим.

В те годы на разных студиях страны разные люди, часто не подозревая об этом, делали одни и те же открытия, утверждая тем самым приемы работы, которые теперь прочно вошли в повседневную практику телевидения. Одни и те же открытия, сделанные в разных местах, становились неким всеобщим законом. А то, что многие студии это делали по-своему, позволяло говорить о рождении разных стилей, разных творческих манер. Национальные студии вырабатывали свой, только им присущий, телевизионный язык.

Именно в это время, после года работы на Ленинградском телевидении, мне предложили быть главным режиссером телевизионных художественных программ в Грузии. Так мне посчастливилось в течение нескольких лет ежедневно подниматься на вершину Мтацминды.

Посчастливилось, потому что в крошечном помещении я встретил, при всей на сегодняшний день не модности этого слова, безмерный энтузиазм замечательных людей, абсолютно телевизионных людей, хотя кто-то из них пришел из театра, кто-то из кино, кто-то вообще со стороны. Но они верили в чудо ТВ и готовы были работать денно и нощно, чтобы это чудо состоялось.

Там, где каждый занят своим делом, понимая, что без него не состоится дело общее, складывается замечательная атмосфера, без зависти, интриг, высокомерия, духовной скупости. Каждый готов перенять твой опыт и щедро отдает тебе свой. Каждый на одну твою идею предлагает две свои и независимо от того, кто он — режиссер или видеоинженер, оператор или рабочий сцены, ощущает себя, не формулируя это словесно, творцом нового и непременно прекрасного. Искусство коллектива, а телевизионное искусство является именно таким, без подобной атмосферы по-настоящему и не может возникнуть. Мы жили дружно, жили радостно.

Перечитал написанный абзац и понял, что нельзя ограничиться лишь этими справедливыми словами. Необходимо подробнее раскрыть, как строилась работа художественных программ Грузинской студии. И прежде всего потому, что позже мне пришлось столкнуться на ЦТ с совершенно иной позицией, настойчиво проводимой в жизнь: телевидению не нужна режиссура и, соответственно, режиссеры. Для ретрансляций достаточно иметь операторов и редакторов. Художественные программы будем строить на том, что создал кинематограф и театр.

Время доказало, насколько ошибочными были подобные взгляды. Еще на заре

телевидения открыто заговорили о том, как сложно перенести на телевидение театральные спектакли, как они умирают при неумелом переносе, что, возможно, необходимо выработать даже особую эстетику. А ведь она уже могла бы существовать, не будь этого долголетнего пренебрежения к режиссуре на ТВ. Одиннадцатая муза диктует свои законы и в деле ретрансляций. Но почему только ретрансляций? Почему оригинальные работы на художественном ТВ так долго бралась под сомнение? Не сумеем сделать лучше режиссеров кино и театра? Но ведь сумели же В. Турбин, П. Резников, А. Эфрос, П. Фоменко и ряд других режиссеров, чьи телеспектакли становились событием культурной жизни страны. На некоторых из этих работ непременно остановлюсь позднее. А сейчас лишь скажу, что все они заставляли признать: телетеатр, просвещая, пробуждает интерес зрителей к высокохудожественным произведениям мировой литературы.

Пробудить интерес зрителей к подлинному искусству, заставить их потянуться к книгам тех писателей, чьи произведения мы ставим, пожалуй, это и было той точкой соприкосновения, которая сразу же возникла между редакторами и режиссерами Грузинской студии ТВ. Уметь выбрать достойное произведение и достойно преподнести его с экрана — было нашей задачей. И тут творческое «я» сотрудников имело большое значение. Вот почему вместе с главным редактором художественных программ Ш. Салуквадзе мы выработали негласный устав, решительно вводя в практику творческие отчеты. Постараюсь пояснить, в чем заключалась их необычность. Но прежде не могу не сказать хотя бы несколько слов о человеке, с которым мне так хорошо и спорилось, и работалось — о Шоте Салуквадзе. Это был большой ребенок или, вернее, великан с детским сердцем. Великан не только из-за огромного роста, но и потому, что умом мог объять, казалось бы, необъятное. Ну, а ребенок потому, что, вопреки годам, сохранил способность удивляться и радоваться окружающему миру, был удивительно отзывчив, добр к людям. А как тонко и точно он мог дать совет... Благодаря ему, уже позднее, столкнувшись с советами других весьма профессиональных людей, я понял, что такое истинная редактура. Ведь Шота никогда не говорил нам о том, как бы он сам поставил спектакль, над которым мы работали. А прежде всего старался увидеть его нашими глазами, понять, какую идею мы преследуем, как стремимся ее выразить. И только почувствовав себя на нашем месте, он решался на совет или замечание. Понятно, что ради такой правки мы готовы были преодолеть любые расстояния. Ведь студия помещалась на вершине горы, а редакции — у ее подножия, в доме радио. На фуникулере, а порой просто пешком, нагруженные реквизитом, мы спускались и поднимались по несколько раз в день. То же делали и сотрудники редакции. Во всяком случае, Шота Салуквадзе присутствовал при прямом эфире всех передач отдела.

Итак, связи существовали самые тесные, позволяющие вырабатывать совместную стратегию и тактику работы. Тут, пожалуй, и уместно рассказать о творческих отчетах. Своеобразие их заключалось в том, что, собравшись вместе, редакторы и режиссеры не рапортовали о том, что сделано, а делились своими мыслями и планами о том, что хотелось бы сделать. Иногда это был общий посыл, который и конкретизировался совместными усилиями. Например, режиссер говорил, что хотел бы поставить произведение одного из зарубежных авторов о минувшей войне. И редакторы, зная почерк режиссера, вопросы, которые его особенно волнуют, брались найти и автора, и произведение. Иногда же редактор делился своими впечатлениями о поразившем его рассказе современного прозаика, и находился режиссер, который брался поставить этот рассказ. Чаще же высказывались продуманные до мелочей концепции, принимавшиеся к исполнению. Фактически любой из сотрудников получал возможность реализовать свое творческое кредо, что приносило хорошие плоды. Так строилась тактика работы. Ну а стратегию, повторяю, определяла просветительская миссия

телевидения.

Приобщить людей к подлинной литературе, открыть мир того или иного писателя, поэта, композитора, художника, актера. Познакомить с ранее неизвестными произведениями. Вот почему мы ставили неопубликованную поэму А. Церетели, мало известную пьесу Ю. Эдлеса «Где твой брат, Авель?», «Новогоднюю сказку» непопулярного в то время В. Дудинцева, инсценировали «Рассказ о телеграммах» В. Осипова и «Гамлета из Гайдельберга» Г. Файнберга.

А как интересно работали наши художники, оформляя спектакли, создавая прелестные заставки к передачам, готовя афиши телепрограмм.

Если в театральные спектакли в зависимости от реакции зала можно вносить коррективы от представления к представлению, то постановки, созданные на ТВ и идущие прямо в эфир, лишены этого. Поэтому, чтобы проверить себя, мы старались до эфира несколько раз сыграть спектакль на зрителя. Можно сказать, что телепремьере предшествовала театральная предыстория.

Многие зарубежные фильмы не подлежат показу на ТВ. Но как же без них рассказать о Ч. Чаплине, Ж. Филиппе, Ж. Габене?.. По предложению редактора Ш. Арчвадзе был открыт телевизионный «Иллюзион». Его программа состояла из передач, посвященных мастерам кино. И в каждой из них показывались, сопровождаемые словом киноведа, отрывки из знаменитых фильмов, таких как «Огни большого города», «Новые времена», «У стен Малопаги»...

Выпускали мы и поэтические альманахи, и композиции, посвященные жизни и творчеству писателей. Особенно запомнилась мне постановка спектакля «Пушкин». Оставаясь верными биографии Александра Сергеевича — его роль исполнял Г. Гегечкори, мы хотели оживить на экране и некоторые произведения поэта. Салуквадзе, тонкий знаток творчества Пушкина, помог весьма точно осуществить задуманное. Грузия впервые увидела «Скупого рыцаря» и «Сцену из Фауста». На Всесоюзном смотре телевизионных работ наш «Пушкин» был отмечен дипломом первой степени.

И, конечно же, мы не могли забыть о великой силе крошечной студии — превращать в зрителей всю республику — во время гастролей лучших отечественных и зарубежных исполнителей. Посмотреть их выступление на сцене удавалось сравнительно немногим, и мы пытались хоть как-то возместить потери не попавших на спектакли. Так как трансляция из зала тогда была еще невозможна, то гости приглашались на вершину Мтацминды. Сейчас часто приходится слышать жалобы телевизионщиков на то, что театры неохотно открывают перед ними двери. На заре телевидения этого не было. Несмотря на весьма напряженную во время гастролей жизнь, на то, что играть в студии без особых репетиций сложно, к нам приходили охотно.

Театр «Современник» показывал отрывки из привезенных постановок «Два цвета» и «Голый король». Благодаря этому республика тогда узнала молодых актеров: И. Квашу, О. Табакова, Е. Евстигнеева.

Актеры и режиссеры Малого театра делились своими мыслями и творческими планами.

А в 1966 году знаменитый Театр на Таганке в сорокаметровой студии почти полностью сыграл «Десять дней, которые потрясли мир». Для этого нашу сценическую площадку пришлось пополам разделить белым холстом, что позволило получить два места действия. У холста было и еще одно назначение. Поскольку сорокаметровая студия не позволяла показывать массовые сцены спектакля, для некоторых из них мы использовали теневой театр, который и оживал на белом полотнище. Действие было детально раскадровано. Каждая из двух телекамер «стерегла» свой участок сцены, а третья свободно передвигалась от одной разделенной части площадки к другой. Трансляция велась в основном на средних и крупных

планах, что позволило зрителям по достоинству оценить игру актеров. Грузия познакомилась с искусством Ю. Любимова, В. Высоцкого, В. Золотухина, В. Смехова...

После спектакля те, кто выдавал его в эфир, не расходились — песни начинающего Володи Высоцкого звучали до утра.

Благодаря гастролям стала возможной и моя вторая встреча с Жаном Виларом.

Узнав, что он должен приехать вместе с группой французских актеров, я не только с нетерпением ждал назначенного дня, но и вынашивал планы повторения на грузинской земле ленинградских дискуссий, хотел познакомить Жана с актерами и режиссерами Тбилиси. Он только прибыл с аэродрома, а я уже ворвался в номер. Жан встретил меня любезно, радушно, но это был другой Вилар. Я не удержался и допустил бестактность, спросив, как случилось, что он больше не директор и не главный режиссер Французского национального народного театра? Жан не промолчал в ответ, но попросил меня никогда не касаться того, о чем так больно вспоминать. Значит, и изящная Франция способна обижать своих героев? А они, герои, в знак протеста уходят? Но что же стоит им этот уход, если бесследно исчезает заражающая всех энергия, удивительная открытость и щедро дарящая общительность? Вилар уже не смотрел на жизнь и театр так оптимистически, как это было несколько лет назад. Он был каким-то тусклым, нервным, усталым. «Душа актера не пустой звук»...

Но и в этот свой приезд он сумел поразить меня и логикой мысли, и артистическим мастерством. Во время встречи с творческой интеллигенцией, а она все-таки состоялась, он вдруг вслух задумался о том, кто же мы есть, режиссеры современности? И назвал себя и нас эпигонами. Бранное слово? Нет, в устах Вилара оно звучало иначе. Просто у театральной режиссуры, по его мнению, были первопроходцы и последователи. Первопроходцами в России он считал Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда, Таирова. Во Франции — Ш. Дюлена, Ж. Копо, Л. Жуве, А. Антуана. Они во всем были первыми и может быть поэтому порой проходили мимо каких-то нюансов. Но именно эти режиссеры открывали те законы сцены, те методы, которыми все мы пользуемся. Конечно же, не механически, не формально. Вобрав все то, что сделано не нами, преломив через себя, мы создаем новые спектакли. И Вилар рассказал, как он сам приходил к тому или иному методу, как становился Виларом.

Спектакли его гастрольной труппы в Тбилиси имели большой успех. Мы попросили Жана выступить перед телезрителями. Он согласился прочитать монолог Гарпагона из пьесы Мольера «Скупой». Напомню заключительные строки этого монолога из седьмого явления четвертого действия, чтобы дать почувствовать, какие полярные страсти он содержит: «На этого взгляну иль на того — всех подозреваю, в каждом вижу вора! О чем-то говорят! Вы о ком речь ведете? Не о том ли, кто меня ограбил, погубил? Что за шум там, наверху? Может быть, там вор? Помилосердствуйте! Если что-нибудь слышали, знаете о воре, умоляю — не таите, скажите мне. Может быть, он меж вами прячется? Что они так смотрят на меня? И все смеются. А-а, вот вы как! Сообщники! Вместе с ним воровали! Скорее за полицией, за комиссаром, за приставами, за судьями! Всех пытать, на виселицу вздернуть! Эй, палача сюда! Всех перевешаю, а если деньги не найду, повешусь сам!» И все эти полярные страсти жили в игре Вилара и в словах, и в действиях. Монолог был прекрасно сделан для театра и, как нам казалось, требовал огромного напряжения сил. Но вот как, не исказив его, преподнести телезрителям? Как найти верные ракурсы съемки, ведь Гарпагон стоял, падал на спину, снова поднимался... Нужны были репетиции. И Вилар без всякой фанаберии не только репетировал с нами столько, сколько это было нужно, но и преподавал блистательный урок в нахождении чисто телевизионной формы сделанного для театра отрывка. Мгновенно понимая, чего мы от него хотим, он на ходу менял рисунок роли, оставляя неизменным трактовку образа и эффект восприятия. А как легко он это

делал! Я еще раз убедился: чем крупнее актер, тем проще с ним работать.

Мне показалось, что внимание, которое было оказано Вилару в Грузии, отогрело этого замечательного человека. А может быть, причиной тому была наша природа, приводящая его в восхищение? Во всяком случае, улетал он в лучшем настроении, чем приехал. Прощаясь, Жан сделал мне подарок — вручил свою книгу на русском языке с памятной надписью по-французски...

Не знаю, правомерно ли с первых лет существования студии говорить о возникновении определенной школы, но для нас она существовала. И возглавил эту школу Михаил Иванович Туманишвили, казалось бы, сугубо театральный режиссер, не знающий телевидения, открывающий его вместе с нами путем нескончаемых экспериментов. Сначала он ставил довольно простые вещи для детей и взрослых, но методы его работы и стали школой для режиссеров грузинского ТВ.

РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ

Наблюдая сегодня за деятельностью молодых моих коллег, не без грусти замечаю, с какой небрежностью, а порой и иронией относятся они к режиссерскому сценарию, считая его некой формальной схемой, нужной, скорее, для сметы, чем для творчества. Если бы они могли взять в руки первые телевизионные сценарии Туманишвили! Все, что диктовала фантазия режиссера, а Михаил Иванович никогда не начинал ставить спектакль, мысленно не увидя его, было отражено в режиссерских листах и не только словами. На оборотной стороне страницы Туманишвили кадр за кадром рисовал каждую сцену. Смешные условные фигурки в сочетании с текстом делали понятным замысел режиссера и для оператора, и для художника, и для видеоинженера. И каждый начинал думать, каким образом это можно воплотить на голубом экране. Конечно, не все режиссеры Грузинской студии умели рисовать, как Михаил Иванович, но следом за ним каждый стремился сделать сценарий так, чтобы он увлек, захватил всю группу, работающую над постановкой. И начинались поиски, приводящие к открытиям. М. Туманишвили выбрал путь психологической правды. Исповедуя систему Станиславского, с которой его в годы ученичества познакомил Г. Товстоногов, подсказав пути ее свободного применения, Михаил Иванович начал на практике утверждать свою театральную веру. Его работы были очень разными по жанру, стилю, очень смелыми по форме. Психологическая точность сочеталась с особым режиссерским умением найти для каждой пьесы свой ключ, свою природу чувств.

Что же отличало актеров «Швидкацы» от большинства их коллег, которые продолжали формальную традицию романтического театра? И что же сближало их с лучшими представителями данной школы, такими мастерами, как В. Анджапаридзе, С. Закариадзе? Прежде всего удивительная естественность их сценических персонажей. Поэтому, наверное, они были так близки и малому экрану, который, как известно, не терпит фальши.

Мужская половина «Швидкацы» стала ядром грузинского телетеатра. Георгий Гегечкори, Бадри Кобахидзе, Эроси Манджгаладзе, Котэ Махарадзе, Гурам Сагарадзе и всемирно известный сегодня Рамаз Чхиквадзе играли самые разнообразные роли в весьма неоднозначных по жанру телепостановках. Только Медея Чахава в ту пору почему-то не поднялась на вершину Мтацминды.

Несомненно, что каждый из «братьев» — яркая неповторимая индивидуальность, но при этом всех их объединяла безудержная фантазия, лаконизм и точность формы при создании образа.

Помню, как совсем молодой Рамаз Чхиквадзе, независимо от того играл ли он гротесковую или героическую роль, на малейшую подсказку режиссера отвечал целым каскадом найденных решений, которых хватало бы не на одну, на десять ролей. Приходилось и отбирать, и упрощать. Уже тогда дар перевоплощения ставил молодого актера для меня в число бесконечно любимых. И по истечению лет он остался для меня в одном ряду с Н. Гриценко и Е. Лебедевым.

Никогда не забыть и урока, который мне преподавал Эроси Манджгаладзе.

Это был очень крупный человек с удивительным голосом, но совершенно иным, чем баритональный бас внешне сурового Гурама Сагарадзе, лирически теплого и удивительно точно передающего музыкальную природу стиха. Голос Эроси был под стать его росту и мощи. Его мгновенно узнавали. Обладателю для этого достаточно было произнести не более двух фраз. Так же, как Котэ Махарадзе, Манджгаладзе увлекался футболом и прекрасно вел футбольные репортажи. Радиокомментатор и блестящий актер. Какой он был удивительный Лопес в «Испанском священнике» Флетчера, поставленного в 1955 году М. Туманишвили на

сцене театра имени Ш. Руставели! И вот этот самый Эроси должен был играть у меня барона в «Скупом Рыцаре».

Я решил на телеэкране зримо воплотить монолог, начинающийся словами: «Что не подвластно мне...». Устроить фейерверк того, во что могло превратиться лежащее в сундуках золото. Однако подобное «оживление» привело добродушного Эроси в дикую ярость и негодование. Он рычал на всю студию о том, что это трюкачество и недозволенное недоверие к стиху или тому, кто их исполняет. Репетиция была сорвана. Мне казалось, что будет сорвана и премьера, и я помчался с извинениями догонять ушедшего в гнев Манджгаладзе. Нагнал его лишь у подножья Мтацминды. К моему удивлению Эроси сам начал с извинений за свой «рык». Он уже отошел. И мы говорили о том, как важно уметь для построения роли, раскрытия образа ощущать чувство меры, найти несколько ярких и точных деталей.

Он нашел их и для образа барона, и для положительного персонажа в другом моем спектакле «Солнечный день».

А его коллега по театру и футбольным комментариям Котэ Махарадзе — удивительно одаренная натура во всем — ведь и поет, и владеет иностранными языками — прекрасно сыграл в телеспектакле Е. Гинзбурга «Киквидзе». Это была одна из первых прямых трансляций на Москву из Грузии, и Котэ, игравший легендарного комдива, получил массу писем, которые признавали: похож и внутренне, и внешне — настоящий Киквидзе.

Помню, как к нам пришел Ч. Амираджиби. Нет, не с «Дато Туташиа». До этого произведения было еще далеко. Чабуа принес небольшую, но всем нам очень понравившуюся вещицу «Велосипед».

Уже были распределены главные роли. А. Омиадзе вместе с молодыми актерами начал репетиции, а я все ломал голову над тем, как показать в условиях нашей сорокаметровой студии город, улицы. Ведь в постановке столько движения, столько различных мест действия... Ничего не решив, спросил нашего видеоинженера Г. Корзахия: «Нельзя ли камеру вынести в коридор, чтобы хоть сколько-нибудь расширить наше жизненное пространство?» Георгий Константинович обещал подумать. Через два дня он подошел ко мне со словами: «Я удлинил кабель, и камера выйдет на улицу». Еще не было ни передвижных телеустановок, ни тем более переносных ручных камер, а мы вырвались за пределы студии. Это ли было не открытие?

Вертелось велосипедное колесо, и через вращающиеся спицы мы снимали вечерний Тбилиси с бесконечным множеством светящихся огоньков. «Перевернутым небом» называл его В. Маяковский. С вершины горы он таким и казался. И хотя телевидение тогда было только черно-белым, зрителям понравилась наша находка.

Не могу забыть то мгновение подлинного сопереживания актрисы, оператора и режиссера, которое произошло во время прямой трансляции спектакля «Нефтали-хан». Героиню играла Верико Анджапаридзе, за ней своей камерой следил Джумбер Наниташвили, два других оператора «держали» лица ее партнеров. И вот в сцене, которую на репетиции решено было «брать дальним планом», Верико так вошла в роль, что по щекам ее покатались незапланированные слезы. Слезы катились и по щекам замороженного игрой актрисы могучего Джумбера. Сидя за пультом, я шепнул ему в наушники: «Дыши камерой». И тут, нарушая все репетиционные указания, Джумбер ринулся вперед, к Верико, камера взяла ее лицо крупным планом. И Грузия, смотревшая спектакль, стала свидетельницей того наивысшего подъема актерского дарования, которое и называется подлинным искусством. И помогла тому импровизация оператора.

Творчество и технические возможности ТВ были для нас неотделимыми понятиями.

Когда никто в стране еще не писал специально для телевидения опер, наш звукорежиссер

Н. Гигаури сделал это. Нодар окончил консерваторию, и мы знали его как автора прекрасных песен. Ему очень нравилась поэма А. Церетели «Наставник», и вот, веря в технические возможности ТВ, он решился написать телевизионную оперу, заранее зная, каким образом ее воплотить на экране. Опера в полном смысле этого слова рождалась на телевидении, потому что все мы, операторы, режиссеры, художники, делали реальной мечту композитора. Вокальные партии исполняли оперные певцы, в кадре играли драматические актеры. Репетиции проходили весьма своеобразно. Включив фонограмму с голосами известных в республике певцов П. Томадзе, Н. Тугуши, Ш. Кикнадзе, В. Глунчадзе, ассистент режиссера Г. Курцхалия, очень музыкальный человек, сидя за пультом в студии, где не было ни одного драматического актера, в унисон звучащим голосам отдавал распоряжения операторам: «Крупный план, средний... Ты берешь первый, ты второй...» Так отрабатывалась необходимая, почти автоматическая точность, без которой игра драматических актеров и исполнение оперных певцов непременно бы диссонировали друг друга.

«Наставника», как и многие другие спектакли, мы возили в Москву. Ведь все постановки шли прямым эфиром, видеозаписи не было, не было и релейной связи. А Москва стремилась показать по общесоюзной программе лучшие работы национальных студий. И мы довольно часто отправлялись на гастроли.

Не могу забыть, в какой восторг привела московских операторов одна наша маленькая хитрость. Согласно сюжету герой оперы «Наставник» Сафар-бек и его брат должны были мчаться на конях. Но какие могли быть кони в сорокаметровой Тбилисской студии? И вот мы придумали эту самую хитрость, которую и привезли с собой в столицу.

Во время передачи, когда наши всадники мчались, как им то было положено, известный московский оператор, глядя на телеэкран, спросил: «На пленку снимали?» Я, думая о том, как бы не пропустить дальнейший перевод текста, ответил: «Да нет, идет живьем». Он начал заглядывать в студию, где И. Учанеишвили и Р. Чхиквадзе нахлестывали воображаемых лошадей. А за их спинами быстро перекручивали из одной стороны в другую огромный рулон светлой бумаги два наших человека. Этот движущийся фон вместе с блистательной игрой актеров и верным ракурсом показа давали полную иллюзию бешеной скачки. Тут-то и начал восхищаться наш московский друг.

А я не уставал восхищаться актерами, которые участвовали в первых телевизионных постановках. Отыграв свой кусочек роли, они часто сами переставляли декорации и делали это так же бесшумно, как и настоящие рабочие сцены. Ведь наша студия обычно делилась на две части. В то время как на одной стороне шло действие, другую готовили к следующей картине. Любой посторонний звук, даже скрип пера, слышали бы телезрители. Зная об этом, наши рабочие придумывали специальные глушащие тапочки, а вбивая в доску гвоздь, обертывали его тряпочкой. И актеры часто разделяли с ними эту работу.

Наши прославленные мастера поднимались на Мтацминду, никогда не спрашивая, какое вознаграждение они получат. А телевидение тогда платило очень мало. У сотрудников только зарплата — и никаких дополнительных доходов. Народный артист, играющий в телепостановке главную роль, получал меньше, чем сегодня участники массовых сцен. Почему же актеры так охотно приходили к нам? Они жили искусством и верили в телевидение так же, как верили в него мы.

Шли годы. И каждый Новый год я встречал «на фуникулере», выдавая вместе со своими друзьями в эфир очередную праздничную программу. А между тем, одна из первых в Союзе Грузия закончила строительство нового телевизионного центра. Триста квадратных метров площади, три студии, множество телекамер, передвижная телевизионная установка, которая

позволяла прямые трансляции спортивных состязаний, парадов, репортажей из театров и концертных залов... видеозапись, право на монтаж. Как же должна была улучшиться наша работа при таких технических возможностях! А получилось обратное. Почему? На этот вопрос мне и сегодня трудно ответить. Но все же я попытаюсь. И начну с курьеза, случившегося в начале моей работы в студии на Мтацминде.

Когда идет прямая передача в эфир, режиссер делает мгновенный монтаж. Выбирая из всех предложенных операторами изображений наиболее выразительное, он дает команду своим помощникам предоставить зеленую улицу для выхода в эфир обладателю какой телекамеры, и пойманное мгновение появляется на телеэкранах.

В тот день работа как-то не клеилась. Я просил ассистента дать изображение, взятое первой камерой. Она выполняла мою просьбу, а мне уже была нужна вторая. Она давала вторую, а я торопил с третьей, тут же просил первую, горячился и, видимо, взвинтил свою помощницу до предела. Потому что она вдруг крикнула: «Первую? Вторую? Третью? Вот вам все три!» И подкрепила свои слова соответствующим действием. Три изображения наложились одно на другое... Не знаю, что в тот миг на экранах своих телевизоров увидела Грузия... Однако именно тогда я понял: техника послушна в руках человека, но каким же сильным должен быть человек, чтобы не стать игрушкой в плену у техники. И дело здесь не только в абсолютно точном обращении с ней. Необходимо постоянно подчинять все ее возможности своим замыслам, иначе она разрушит их.

Когда мы попали в только что отстроенный телецентр, то, видимо, слишком положились на новые технические возможности, передоверились им. Почувствовали, что можем отдохнуть от поиска. Ведь техника могла так много делать за нас. А в результате, не отдавая себе отчета в этом, стали действовать по негласно установленным схемам, и пришли штампы.

Сегодня техника стала более совершенной. То, что может телевидение, недоступно ни театру, ни кино. Но как часто, смотря на экран, где все вертится, уплывает, переворачивается — брызжет спецэффектами, начинаешь ощущать, что теряешь мысль, что виденное тобой остается лишь на сетчатке глаза, не затрагивая ни ума, ни сердца. Автор передачи, увлекшись чудесами электроники, стал ее пленником. Желая привлечь наше внимание, лишь опустошил его.

Анатолий Эфрос в одной из последних своих статей писал о том, что все технические фокусы Бродвея не могли захватить его так, как взятое крупным планом лицо саксофониста, полностью отдававшегося музыке. Когда съемки фильма «Революцией призванный» привели меня в Париж, то, внимательно следя за передачами французского телевидения, я с радостью увидел, что оно отказалось от всепоглощающего царства спецэффектов, что главным для него остается человек. А ведь во имя его и творится искусство.

«Ну вот, — скажет мой юный коллега, — что же, надо пренебречь благами современной техники и вернуться к «доисторическим временам? Абсурд». Согласен — это абсурд. Но «доисторические времена» дают хороший урок и настоящему, и будущему, когда техника достигнет подлинных высот: прежде чем приступить к телепередаче, автор должен увидеть ее в своем воображении, осмыслить, найти верный эмоциональный нерв, а уже потом думать, какими техническими средствами воплотить свой замысел, соблюдая то чувство меры, без которого нет искусства, нет творческой индивидуальности. Только тогда техника покорится человеку, предоставит ему все свои возможности, чтобы он мог создать форму, трогающую ум и сердце.

Мы сегодня много времени уделяем изучению различных технических приемов, секретам монтажа, во имя этого часами смотрим чужие фильмы и порой забываем о самом главном, о том, что стоит во главе угла любого спектакля, телефильма: об актере. О том, что лишь через

актера и только через него режиссер может до конца выразить свой замысел, свое видение мира, понимание того или иного писателя.

В. Мейерхольда по праву считают великим импровизатором, творившим на ходу. Но при глубоком изучении творчества Всеволода Эмильевича становится понятным, что даже ему ради секунды синтеза, рождающего импровизацию, требовались месяцы предварительного анализа. А как серьезно относился он к распределению ролей! Когда его просили назвать исполнителей будущего спектакля, отвечал отказом, так как считал, что, назвав имена актеров, раскрывает свой замысел.

При постановке телеспектаклей во многом действуют те же законы, что и в театре. Если ты видишь свой будущий спектакль, ищи актера, который станет твоим сотоварищем по творчеству. Если ты вводишь молодого, ранее неизвестного исполнителя, старайся, чтобы он как можно больше рассказал о себе, так как между вами должно быть полное взаимопонимание, доверие, иначе можно лишь рассчитывать на ремесло, но не на творчество. И не надо торопиться с выходом на площадку перед телекамерами. Не бойтесь застольных репетиций, работы над мизансценой. На съемочную площадку следует выходить, лишь когда актер созрел для этого. Определить этот момент бывает довольно трудно. Часто главным советчиком здесь становится интуиция режиссера. И если она не подводит, то перед камерами внезапно возникает истинная импровизация, как высшая мера творческого подъема и своеобразный итог проделанной работы. Ну а если интуиция подвела? Не бойтесь уйти со съемочной площадки и вновь вернуться к застольной репетиции. Именно так пришлось поступить при постановке «Рассказа в телеграммах».

Вместе с Ш. Салуквадзе мы написали сценарий по произведению В. Осипова. О том, каким нам видится спектакль, заранее рассказали исполнителям главных ролей Л. Элиава, Г. Гегечкори, И. Учанеишвили. Дата выхода в эфир была известна заранее, прошел период застольных репетиций и постановки мизансцен. Нам давали студию для пробы с камерами. Но оставалось ощущение, что нами выбран неверный ход, что-то мешает актерам. И уже поднявшись на Мтацминду, решили отказаться от проб с камерами. После чего, как сейчас помню, собрались в небольшом летнем павильоне, где за столом все вместе стали разбирать спектакль. И нашли свою ошибку, поняли, как просто ее можно исправить. Дело было в том, что, посылая свои телеграммы, за каждым словом которых стояло столько мыслей и чувств, актеры произносили текст каждый в свою камеру. Они не видели друг друга, действие было разорвано. Стоило изменить мизансцену, так чтобы между героями возникло прямое общение, а камеры, следуя за ними, исчезли из их поля зрения, и спектакль приобретал совершенно иные, столь желанные для нас краски. В назначенный день мы вышли в эфир во всеоружии.

Режиссер, если это необходимо, не должен бояться вернуться к самому началу работы над спектаклем, как бы мало времени у него не оставалось. Если съемка или эфир назначены на утро следующего дня, значит, сделать это надо вечером, ночью. Актеры поймут и поддержат своего режиссера, при том условии, конечно, что выбор их был сделан правильно.

Еще до приезда в Тбилиси у меня был опыт актерской и режиссерской работы в театрах Ленинграда, сыграл я и несколько ролей в кино. Жизнь в трех измерениях — театр, кино, телевидение — позволила мне понять некоторую закономерность, которая относится к внутреннему настрою актера и определяет своеобразие его игры на сцене, перед кино- или телекамерой. Камертоном такого душевного настроения является зрительская аудитория.

В театре, сколько бы ни говорили о четвертой стене, отделяющей актера от зрителя, она открыта. Дыхание зала, реакция партера, лож, галерки передается через рампу, электризуя творящих действие. Прямое общение актера и зрителя — неременное условие театра.

В кино его нет. Зритель смотрит на экран как бы со стороны, как невольный свидетель разворачивающихся событий. Однако актеры, оставаясь наедине с кинокамерой, чувствуют своих будущих зрителей — некое множество людей, собравшихся в кинозале и не отрывающих глаз от экрана.

Бесспорно, самая большая аудитория у телевидения. Но при этом каждый человек следит за тем или иным событием из своей квартиры, оставаясь часто один на один с голубым экраном. Актеру в телеспектакле или телефильме, чтобы добиться признания миллионов, надо уметь играть для одного.

Искусство телевидения имеет свои законы, свои, если хотите, правила актерской игры. Исходя из этого, мы и открыли на Грузинском ТВ театральную студию: две группы — грузинскую и русскую. Как и учащиеся театральных вузов, студийцы изучали технику речи, пластику и прочие необходимые будущему актеру предметы, но помимо этого с первого курса они вникали в телевизионную специфику.

В каждой республике есть свои замечательные театральные коллективы, большие мастера. После А. Хоравы я не видел лучшего Отелло, чем в исполнении осетинского актера Тхапсаева. К сожалению, в масштабе страны о них порой знают мало, как и о своеобразии национальных театров, стилистику которых определяют народные традиции, особенности темперамента. Одно и то же произведение, поставленное на эстонской, узбекской, армянской сцене, будет иметь в каждом случае свое особое дыхание. Телевидение могло бы открыть всей стране, а может быть и миру, россыпь удивительных самоцветов. И театральные студии при национальных телецентрах могли бы сыграть в том не последнюю роль. Сохраняя национальную специфику, спектакль играли бы актеры, хорошо знающие законы телеискусства, а на главные роли приглашались бы лучшие мастера республики.

Какое разнообразие театральных стилей предстало бы перед зрителями общесоюзной программы, как бы расширился их кругозор, выросла культура восприятия. Но пока это моя мечта, до сих пор не осуществленная.

Наша студия просуществовала всего три года и была закрыта за двенадцать месяцев до первого выпуска телеактеров. Интересно, что никто из учащихся не порвал с искусством. Я встречал их в театрах и на телевидении, в народных коллективах. Встречал и вспоминал, как проводили они вечера импровизации, поставленный ими спектакль «Аргонавты». Что же, мне остается верить: мою мечту осуществят молодые. И при национальных телецентрах появятся театральные студии так же, как в свое время появился утвердивший себя сегодня театр киноактера Грузинской киностудии

Я часто задумываюсь над феноменальностью грузинского театрального искусства. Оно всегда славилось большими мастерами, как, впрочем, и грузинское кино. Достаточно вспомнить интереснейших кинорежиссеров Н. Шенгелая, С. Долидзе, таких театральных деятелей, как К. Марджанишвили, С. Ахметели, замечательных актеров В. Анджапаридзе и С. Такаишвили, А. Хораву и П. Кобахидзе, представителей русского драматического театра им. А.С. Грибоедова Е. Сатину, В. Брагина, В. Мафке, Л. Врублевскую, А. Смиранина, чтобы понять, какое богатое наследие, какие замечательные традиции создало старшее поколение артистического мира Тбилиси. Пришедшие вслед за ними М. Туманишвили, Г. Гегечкори, Р. Чхиквадзе, Э. Манджгаладзе и более молодые Р. Стуруа, Т. Чхеидзе, и совсем юные, чьи имена мы открываем для себя сегодня, стали достойными преемниками этих традиций.

Искусство театра и кино Грузии находится в постоянном развитии, оно не знает застоя. И прежде всего, как мне кажется, потому, что каждое новое поколение актеров и режиссеров, с глубоким почтением относящееся к созданному до него, чутко воспринимающее все открытия

мирового кино и театра, при этом старалось и старается найти свой путь в искусство, высказать свое отношение к миру. Независимо от того, ставится ли классика или только что родившееся произведение, деятели театра и кино Грузии всегда стремятся честно ответить на вопросы своего времени или хотя бы поставить их. Синтезируя мировой опыт в своем творчестве, они, тем не менее, всегда верны национальному началу. Именно это приносит им успех и всеобщее признание.

Грузинское телевидение тоже начиналось удивительно самобытно. Но потом оно переживало разные периоды: и растерянность, и слепое подражание общесоюзным программам, что крайне опасно, вредно для любой национальной студии. Только поиск своего пути, только верность ему может принести признание как соотечественников, так и за пределами республики.

Одиннадцатая муза, безусловно, имеет свою специфику, но, как это ни парадоксально, мы готовы воспринимать с телеэкрана (он приучил нас к этому) самые разные жанры и виды искусства, а раз так, то вполне логично задуматься о рождении нового метода, возможного лишь на ТВ. Я назвал его гармонической эклектикой и впервые применил при создании трехсерийного телевизионного фильма о жизни В. Маяковского.

А началось это так. К нам в Тбилиси из Москвы приехал Главный редактор Литдрамы ЦТ Николай Карцов. Он-то и предложил снять фильм о великом поэте, детство и юность которого прошли в Грузии. Вместе с ним написали сценарий, и уже в первой серии «Багдадские небеса» начали смело пользоваться самыми, казалось бы, разными видами и жанрами искусства. Картина начиналась чисто игровой сценкой. Экскурсовод вел группу туристов по музею Маяковского, они подходили к портрету Владимира Владимировича, и поэт неожиданно как бы отстранял экскурсовода, произнося (за кадром текст от автора читал В. Маратов): «Я сам». И начинал рассказывать о себе слушателям. С помощью документов, фотографий, видовых съемок ландшафтов Грузии, мультипликации оживали детские годы Маяковского.

На первом фестивале телевизионных фильмов в Киеве «Багдадские небеса» были награждены дипломом за новаторское решение темы. А газеты назвали фильм «изюминкой прекрасного форума». Форум действительно был прекрасным. Из всех республик нашей страны было представлено сто двадцать фильмов. Первое место разделили две картины: «Вызываю огонь на себя» и, что нам было особенно приятно, «Свадьба» режиссера Кабахидзе.

Так работы Грузинского телевидения, которое, казалось бы, искало свои пути в искусстве создания форм малого экрана, уже в 1966 году получили всесоюзное признание.

Новое здание телецентра в Тбилиси стоит на Площади героев, и только мачта антенны по-прежнему устремляется ввысь с вершины Мтацминды. Мысленно скольжу по ней взором и верю: Грузинское телевидение пойдет в дальнейшем путем новых поисков и открытий, подобно тому, как делают это театр и киностудии республики.

Интересные декорации, костюмы, прекрасная игра актеров — месье Барсак, поставивший на сценах французских театров всю русскую классику, репетировал на телевидении «Идиота» Достоевского, сцену, предшествующую гибели Настасьи Филипповны: Рогожин, Мышкин и она. Все хорошо, но отчего действие как-то не захватывает, и внимание само собой переключается то на садящегося за пульт, то расхаживающего между актерами и режиссером человека в ослепительно белой рубашке, черной бабочке и почти фразной паре. Не могу понять, кто он? Ох уж эта скромность в познании французского языка...

Однако каким образом я во Франции? Повышение квалификации? Да, именно так. Из

Грузии? Отнюдь. Казалось бы, совсем недавно в Тбилиси рассуждал с коллегами о том, что вот-вот начнется эра цветного телевидения. Рассматривали его возможности, еще не видя ни одной передачи. А затем поездка в Москву — съемки третьей серии фильма «В. Маяковский» — и я не только вижу первые цветные передачи, но и получаю предложение стать главным режиссером Главной редакции цветных программ ЦТ. Заманчиво. Но отпустят ли из Грузии? И снова, как когда-то в Ленинграде, все решает ободряюще-успокоительная цифра — два-три года. На два-три года я уезжал в Тбилиси и проработал там восемь лет. И вот летом 1968-го года меня готовы отпустить на два-три года в Москву, чтобы я постиг все тайны цветного изображения и вернулся в Грузию во всеоружии. С тем и переезжаю.

Однако это было время, когда только желания познать все тайны цветного изображения оказывалось недостаточным, так как сначала необходимо было определить, в чем эти тайны заключаются, где прячутся, потому что мы начинали с нуля.

Понятие «драматургия цвета» теоретически существовало, но практических советов по этому вопросу дать никто не мог. Во всяком случае, к кому бы мы с оператором Феликсом Кефчианом не обращались, а это были, пожалуй, все, кто имел то или иное отношение к цвету, никто не мог предложить ничего конструктивного. Ведь даже в кино драматургия цвета фактически начиналась и кончалась именем С. Эйзенштейна. Знаменитый, раскрашенный в каждом кадре от руки, красный флаг в черно-белом фильме «Броненосец Потемкин» и гамма красного, золотистого, черного тонов в «Иване Грозном» действительно были эмоциональным выражением мысли. Однако работы других кинорежиссеров, а в конце шестидесятых годов уже вышло много красивых цветных лент, представляли собой в основном удачно раскрашенные картинки. И на телевидении работа велась именно в этой плоскости: дать возможность зрителям увидеть жизнь не черно-белой, а красочной. Поэтому всех в основном заботило гармоническое сочетание оттенков и качество воспроизведения цвета, которое, как известно, во многом зависит от совершенства телевизоров. Во всяком случае, французская аппаратура нашей студии давала иное изображение, чем первая отечественная продукция, позволяя радоваться естественности красок и понимать, насколько цветной показ выигрывает по отношению к черно-белому. Это вселяло желание работать. Драматургия же цвета оставалась, повторяю, понятием теоретическим, на практике не осуществимым. Вот почему, наверно, попав во Францию, я не стремился как можно скорее побывать в студии «Мулено-Иси», экспериментирующую с цветом, а предпочел пойти на репетицию театрального режиссера Барсака.

Сцена была сыграна. Но режиссер попросил актеров сделать еще один прогон. Долго не начинали. Задерживал всех вызвавший любопытство человек во фраке. Наконец он подал знак, и прогон начался.

Те же декорации, те же костюмы, так же играют актеры, но начал ощущать атмосферу Петербурга Достоевского. Я никак не мог определить это «что же» и вдруг понял — цветовая гамма. Свинцово-лиловые тона сумерек пасмурного дня, которые и сегодня, окажись ты на Васильевском острове, на улице Бородинской или улице Достоевского, вызывают щемящее чувство гнетущей тоски. А создал эту цветовую гамму сидящий за пультом человек во фраке — один из лучших мастеров по свету во Франции, как позднее представил мне его Барсак.

Приходилось ли вам видеть дерево в осеннем наряде, освещенное солнцем? Оно поражает красотой оттенков. Но солнце спряталось, и вы не обратите на дерево внимания. Приблизительно то же случилось в студии. Свинцово-лиловые оттенки спектра, подобранного мастером, преобразили сцену, обогатив ее эмоциональное звучание.

Так я впервые понял: драматургия света — не отвлеченная теория, на телевидении она

может стать источником важнейших выразительных средств.

Порой приходится слышать: музыка в спектакле хороша тогда, когда ее не слышишь; декорации — когда они тебе не мешают, а режиссер хорош только в том случае, если он полностью растворился в актере. Я категорически не согласен с подобным заключением. Потому что оно имеет двойной смысл, а следовательно, и лазейку для бездарностей. Спектакль хорош только в том случае, если хороша каждая составляющая его часть. Но при этом все они должны гармонично сочетаться, не подавляя друг друга. Только тогда и возникает единое целое. Только тогда и можно говорить о стиле.

Вернувшись из Франции в Москву, мы решили начать серьезную работу по драматургии цвета. И с первых же шагов поняли, насколько это сложное и тонкое дело. Во всяком случае в выбранных к постановке красочных спектаклях «Дон Хиль — зеленые штаны» Тирсо де Молино и «Собака на сене» Лопе де Вега нам удалось лишь добиться того, чтобы краски не диссонировали актерской игре. Но по сути обе эти постановки — всего лишь хорошо раскрашенные картинки. А вскоре, так как цветное изображение смело завоевывало самые разнообразные программы — от информации до публицистики, — нашу редакцию решено было закрыть. Мы просили ее оставить как своего рода экспериментальную лабораторию, позволяющую поиск, открытия, накапливающую опыт — безрезультатно. Главная редакция цветных программ перестала существовать в 1970 году. Это не значит, конечно, что драматургия цвета была предана забвению. Удачные решения находил А. Эфрос в «Страницах журнала Печорина», «Островах в океане», П. Фоменко в «Выстреле» и других пушкинских спектаклях. Кое-что удавалось сделать в «Сирано де Бержераке», «Тевье-молочнике», хочу верить, в «Портрете». Но именно кое-что, так как поиск ведется непосредственно во время съемок, когда время предельно ограничено, когда всякого рода запреты разрушают планы. В «Портрете», например, очень хотелось снять виды Петербурга в косых лучах светового дождя, но в командировке было отказано, пришлось ограничиться рисованным задником.

И все-таки я убежден: студия, экспериментирующая со светом, должна существовать. При телецентре ли или на базе института усовершенствования, но обязательно должна быть, как «Мулено-Иси» во Франции. Зрители на своих экранах видят только лучшие ее спектакли. Но «Мулено-Иси», как истинный экспериментатор, не боится и неудачных работ. Поскольку это тоже опыт, позволяющий воспитывать — ведь «на ошибках учатся» — настоящих мастеров. И, конечно же, найденные приемы, решения — истинный клад для будущих работ.

Помню, что после репетиции у Барсака я находился под сильным впечатлением. Мне хотелось поделиться мыслями с все понимающим человеком. Во Франции им мог быть только Жан Вилар. И наша третья, последняя, встреча прошла в разговорах о телевидении. Жан признался, что равнодушен к передачам малого экрана, смотрит в основном только информационные программы, спорт и почти никогда театральные спектакли, перенесенные на ТВ, потому что перенос делается плохо. Именно от Вилара впервые услышал я столь категоричный вывод и пояснения к нему.

Искусство телевидения отличается от искусства театра, поэтому механический перенос постановок невозможен. Необходимо, чтобы нашлись люди, которые, проникнув во все тонкости театрального спектакля, сумели найти ему адекватное телевизионное решение. Вилар говорил «необходимо», потому что верил в огромные возможности телевидения, понимал его силу. Да и могло ли быть иначе? Ведь телевидение адресует свои передачи миллионам, а Вилар мечтал сделать театр общедоступным, хотел, чтобы театральное искусство сближало народы.

Мы сидели у него дома, пили черный кофе. На ногах Жана были знаменитые мягкие туфли — помните: «репетиция в мягких туфлях». Но наша третья встреча, к сожалению,

явилась логически продолжением второй. Несмотря на то, что мой собеседник говорил очень интересные вещи, порой шутил и смеялся, оставалось впечатление, что, познав в жизни все, он бесконечно устал и глубоко его уже ничего не интересует. Ему исполнилось всего пятьдесят семь лет, а он казался стариком. Это было больно. Когда я в следующий раз приехал во Францию, Вилара уже не было в живых. С трудом представлял себе его могилу. При имени которого загораются глаза у молодых театроведов, с чьей легкой руки на открытых площадках Авиньона каждый год устраиваются замечательные театральные фестивали. Конечно, можно сказать, что это и есть лучший памятник Вилару.

Я уже говорил о том, что с закрытием редакции цветных программ поиск в области драматургии цвета не прекратился. Однако, пожалуй, будет несправедливо не отметить удачу столь мало просуществовавшей редакции и ограничиться лишь выше приведенным упоминанием о спектаклях «Дон Хиль — зеленые штаны» и «Собака на сене». Ведь за небольшой промежуток времени уже начинала вырисовываться метода создания цветных передач по изобразительному искусству и музыке. Музыкальные программы посвящали свои выпуски замечательным певцам, приглашая в студию Лидию Русланову, Николая Сличенко, мастеров оперной сцены. Цвет давал возможность более интересно представить выступление инструменталистов. Мы еще не решались посягать на большие оркестры, но квартеты стали частыми нашими гостями.

К драматургии цвета вплотную подошли талантливые постановщики спектаклей. Впервые это удалось П. Фоменко в трилогии Л.Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность». Не знаю, ставил ли Петр Наумович (его работы всегда поражают неожиданностью и точностью актерских решений, изысканным стилем) перед собой задачу именно с помощью цветовой гаммы обогатить эмоциональную выразительность спектакля, но это ему, бесспорно, удалось. И хотя его работу еще нельзя рассматривать как выверенную от начала до конца партитуру красок, несущих на себе важнейшую смысловую нагрузку, — то, что мы видим, скажем, у Формана в фильме «Пролетая над гнездом кукушки», — однако именно верно найденный цветовой фон в спектакле Фоменко помогал лучше понимать смены душевного настроения героев толстовской повести. Каждую часть спектакля освещала определенная гамма то удивительно светлых, то пастельных, то темных тонов. Причем переход красок был необыкновенно органичным.

И еще об одной работе хочется рассказать, несмотря на то, что завершалась она уже после закрытия редакции цветных программ.

Всеволод Мейерхольд заметил, что у каждого режиссера есть свой роман, мечта поставить «Гамлета» — прочитать по-своему великую трагедию английского классика. Я — не исключение. Мысли о постановке «Гамлета» появились еще в Тбилиси, когда преподавал в театральном институте — один год вел занятия режиссурой с будущими балетмейстерами. Вместе с моим учеником Бичико Монавардисашвили мы разработали ряд этюдов к балету «Гамлет». Нашли и очень интересную музыку.

В 1932 году в театре Вахтангова знаменитую пьесу ставил режиссер Н. Акимов. Следуя ремарке, в которой говорится, что принц датский одутловат и страдает одышкой, Акимов доверил роль комедийному актеру Горюнову, человеку весьма солидной комплекции. После премьеры появились разгромные критические статьи. Спектакль признали формалистическим, через некоторое время он исчез из репертуара. Но осталась прекрасная музыка, специально написанная к данной постановке Д. Шостаковичем. Ее-то мы и положили в основу наших этюдных разработок.

И вот в 1970 году, в Москве, в дни поисков новых форм соединения актерской игры,

музыки, цвета знакомлюсь с балетмейстером Виктором Камковым и его матерью Натальей Камковой — ученица Вагановой, она в то время преподавала хореографию моим новым знакомцам на балетмейстерском факультете Ленинградской консерватории. Рассказал о наших с Бичико разработках. Вскоре Наталья Камкова принесла написанное ею либретто. И мы с Виктором решили ставить телевизионный балетный спектакль. Но появляется новинка кинотехники: многокамерная съемка. В ее основе телевизионный принцип — три камеры соединены одним пультом. Каждый из троих операторов «держит» свой участок площадки, но при этом все не выдается в эфир, а фиксируется на киноплёнку. И мы с Виктором отказываемся от телеспектакля в пользу фильма.

Сегодня много прекрасных телевизионных фильмов-балетов, и прежде всего это картины Александра Белинского. Но самым первым был наш «Гамлет». Музыка Д. Шостаковича частично взята из той, которая была написана к спектаклю вахтанговцев, частично — к фильму Г. Козинцева. Роль Гамлета исполнял Марис Лиэпа. Вот как он объяснял корреспондентам свое решение принять участие в телепостановке:

«Три образа — Ромео, Гамлет, Отелло — давно были моей мечтой. Для меня самое интересное в этих героях — философская глубина, неисчерпаемость характера, общечеловеческая значимость разрешаемых проблем, пульсация ярко проявляющегося темперамента. Первая моя встреча с Шекспиром состоялась на сцене Большого театра в роли Ромео. Гамлет — вторая встреча и по существу дебют в кино».

Довольно часто приходилось слышать: не мешает ли мне некоторая разбросанность передачи, фильмы разных жанров, спектакли? Не лучше ли было бы сосредоточиться на чем-то одном? Убежден, что нет. И убеждение это во мне взрастили педагоги Щукинского училища тем, как они воспитывали своих студентов. Очаровательная, изящная Юлия Борисова в годы учебы играла в основном острохарактерные роли: старух, увечных, зловредных... И это весьма помогло Юле в дальнейшем, когда в театре она стала исполнять главных героинь. Борисова никогда не играла «голубых» женщин. Она всегда искала характер в своих персонажах. И через раскрытие характера строила образ. Потому так запоминается любая из ее ролей, будь то Гелена в «Варшавской мелодии», Настасья Филипповна в «Идиоте», Валя в «Иркутской истории» или принцесса Турандот.

Говорю о Борисовой как об очень ярком примере. Но и другие выпускники Щукинского училища всегда стремились пробовать себя в самых разных амплуа, веря, что это обогащает актера.

Известно, что крупнейшие режиссеры время от времени меняли свою приверженность к тому или иному жанру, а порой и роду искусства. С. Эйзенштейн использовал почти цирковые трюки, ставя в театре пьесу Островского, и обращался к точности документального повествования в «Броненосце Потемкине». М. Ромм, запомнившийся миллионам зрителей своими художественными лентами, создал и «Обыкновенный фашизм» — документальный фильм удивительной силы.

Думаю, любой молодой режиссер, если он пробовал себя в различных жанрах, не может не признать, что поиски решений в одной области искусства нередко приводят к интересным находкам в совершенно, казалось бы, иной его сфере.

Постановка фильма-балета «Гамлет» дала мне, режиссеру драматических телевизионных спектаклей, очень многое. А началось все с «открытий для себя». Я смотрел, как Марис Лиэпа исполняет монолог «Быть или не быть», и восхищался не только танцовщиком, но и актером, прекрасно игравшим драматический этюд. Находил, как когда-то у Вилара, аскетичность в выборе выразительных средств — движение руки, взгляд, поворот головы и вместе с тем

удивительную точность, силу эмоционального воздействия. Наблюдая за Лиепой, я впервые осознал, почему Галина Сергеевна Уланова — великая балерина. Потому что не только замечательная танцовщица, виртуозно владеющая техникой, но и большая актриса. Большой актрисой, думаю, можно считать и М. Семенову, балерину, поразившую мое воображение еще в годы войны.

Актерское дарование в сочетании с вокальными данными рождает и великих оперных певцов. Говорили же, что на Руси были басы и сильнее, и краше шаляпинского, но в историю вошел он, соединявший в себе талант певца и актера.

Я снимал балет и ловил себя на мысли о том, как мы, телевизионные режиссеры, неправы, когда объясняем вялость экранного действия, его невыразительность тяжелой, громоздкой техникой, якобы не способной быстро схватывать движения. Практика доказывала, что, если режиссерский сценарий дает точные сведения для операторов (с какой точки, под каким углом снимать тот или иной эпизод), то неуклюжая техника способна передать даже силу и страсть танцевальной стихии. А если язык движений точно выражает мысль, то он и без словесного сопровождения до каждого доносит смысл происходящего. Конечно же, дело не в технике, а в нашей профессиональной ущербности, в неумении находить точный пластический рисунок драматического спектакля и нежелании детально выверять режиссерский сценарий.

Наш «Гамлет» был обласкан критикой. Отмечалось актерское исполнение, интересное балетмейстерское и режиссерское решение, монолог «Быть или не быть», где мысли принца Датского оживали в искусстве танцовщиц. Позволю себе привести отрывок из рецензии Н.Черновой:

«Это драма страстей — и рассудочно-эротичной Гертруды — М. Алфимовой, и лирической Офелии — И. Холиной, и как бы сдерживающего свою энергию Гамлета — М.Лиепы.

Используя лестничную конструкцию, постановщики разворачивают действие то одновременно, то попеременно, но почти всегда в разных плоскостях, «вписанных» в полотно экрана и ограниченных им. А подвижность камеры, смена ракурсов подчеркивает напряженный ритм спектакля. Так возникает контакт между выразительными средствами кино и хореографии. И это, пожалуй, в «Гамлете» самое интересное. Контакт этот неожиданно обнаруживается и в пластическом решении балета. Условность классического танца обычно с трудом поддается кинематографической интерпретации. Основа «Гамлета» — «пластический речитатив, решенный в современной манере. Пантомима — это не только слагаемое хореографии, но и традиция немного кино. Более конкретная, изобразительная, чем классический танец, она органично существует на экране. Так в «Гамлете» находит новое применение та изобразительность пластики, которая сегодня на сценах балетных театров закономерно заменяется высшей формой хореографического искусства — симфоническим танцем».

Первый телевизионный фильм-балет получил приз на международном фестивале в Италии. На третьем Московском телефоруме «Интервидения» его приобрели многие зарубежные фирмы, в том числе ФРГ, Японии, Швеции. Но мне эта вещь дорога именно тем, что заставила задуматься над гармоничным соединением в телепостановках слова, пластики, музыки, цвета. Порой даже кажется, что без «Гамлета» были бы невозможны последующие большие работы. И, прежде всего, «Театр Клары Газуль» Проспера Мериме.

В чем твоя слабость, Дон Кихот Ламанчский? В святой приверженности идеальности

мира. В чем сила твоя, бедный Кихано? В вере и бескомпромиссном служении идеальной гармонии лучших чувств, поступков и мыслей.

Сегодня мы, произнося слово «идиллия», выносим этим ироничный приговор по существу того или иного вопроса. Но каждое прекрасное начинание в науке, искусстве, производстве обязано своим рождением горстке смельчаков, исступленно верящих, мечтающих и не менее исступленно осуществляющих свою мечту. Жизнь не позволяет им сотворить идиллию, но это большая удача, когда сходятся, объединяются вместе духовные дети нелепого идальго. При постановке «Театра Клары Газуль» мне удивительно повезло. Но прежде, чем расшифровать эту емкую фразу, резонно ответить на вопрос, почему я взялся за произведение Проспера Мериме? Во многом по той же причине, что заставила меня позднее обратиться к комедии Ростана, к инсценировкам по Джеку Лондону, Шолом-Алейхему, Н. Гоголю. Дело в том, что и в благостное для телетеатра время, а я его связываю непосредственно с работой заместителя председателя Гостелерадио Г.А. Иванова, который придавал большое значение художественным программам и особенно созданию спектаклей (при нем мы выпускали по шестисот постановок в год), родилось мнение: далеко не все литературные и драматические произведения подвластны телевидению. Его природе присущи камерные вещи, лишённые бурного, многопланового действия. Это означало, что подавляющее большинство шедевров мировой драматургии, прозы и поэзии никогда не выйдут на малый экран, никогда не станут достоянием миллионов зрителей. Согласиться с подобной точкой зрения я не мог, твердо веря в безграничные возможности телетеатра, которому подвластно все. Надо только искать и находить адекватную форму, особые средства выражения, присущие языку телевидения.

Зная, что первое произведение Мериме — сборник комедий, объединённых общим заглавием «Театр Клары Газуль», на сценах прославленных драматических коллективов гость довольно редкий и еще более редко — удачный гость, решил поставить телеспектакль. Если Одиннадцатой музе подвластны любые превращения, то она обязана признать своим автора, который начал творческий путь с великой мистификации. Он не только приписал свой первый сборник, вышедший в 1825 году во Франции, талантливой руке некой испанской актрисы, снабдив издание собственным портретом в женском платье, но и предварил книгу заметкой под вымышленной подписью о Кларе Газуль: «Литературная ее слава началась с небольшой пьесы, озаглавленной «Женщина — это дьявол». Сюжет комедии был публике совершенно не известен, и можно себе представить удивление испанского партера, увидевшего впервые на подмостках инквизиторов в полном облачении. Вещица эта имела бешеный успех: это напоминало школьников, любующихся тем, как порют их учителей... С этих пор слава ее росла, а комедии, ею сочиненные, сменяли одна другую... Все так и должно было вынести на экран. Опираясь на «предисловие переводчика д' Эстранжа», познакомить зрителей с жизнью Клары Газуль, а затем с помощью бродячих актеров разыграть ее пьесы. Пусть телезрители увидят и само представление, и реакцию собравшейся публики.

Не скрою, хотелось, чтобы постановка несла атмосферу праздника. Может быть поэтому при распределении ролей я обратился к труппе театра имени Е.Б. Вахтангова. А это было моим первым везением.

Замысел спектакля увлек актеров. Доминго играл Г. Абрикосов, вице-короля в «Карете святых даров» — Г. Ронинсон, таинственную Клару Газуль, бойкую на язык, прелестную уличную певицу Марикиту и обаятельно-лукавую Перичолу исполняла Л. Максакова. Влюбленность в эту актрису пришла ко мне во время самой первой застойной репетиции, а спектакль мы репетировали долго, пользуясь любезно предоставленным помещением театра Вахтангова. Так вот, во время самой первой репетиции Люда показала, что она уже готова ко

второй, во время второй — к третьей, и так до самой сдачи спектакля. Работоспособность ее была поразительной. Природные данные, серьезно-вдумчивое осмысление ролей прекрасно сочеталось с удивительной тактичностью поведения. Наша примадонна не позволяла себе дамских опозданий, а тем более неприходов. Никогда, а ведь исполняла сразу три главные роли, не тянула всю репетицию на себя, не высказывала замечаний и несогласий по ходу дела, хотя до и после была очень принципиальна в спорах. Сделав своим полный энергии и остроумия текст Мериме, она, актриса драматического театра, с упоением решала довольно сложную проблему — свою первую музыкальную роль. Спектакль был настолько пронизан музыкой, песнями, что некоторые критики причислили его к мюзиклам. Однако, зная законы мюзиклов, которые в наиболее чистом виде воплотились в «Оливере» и «Вестсайдской истории», я не ставил перед собой такой задачи. Донести до зрителей блистательные комедии Мериме, заставить почувствовать их современность, устроить на телеэкране праздник театра — таково было мое желание. А музыка делает спектакль гораздо более насыщенным, эмоциональным. Сила ее воздействия поистине безгранична, подчас необъяснима. Даже слово не всегда может сказать столько, сколько музыка. А их союз способен дать результат ни с чем не сравнимый по глубине впечатления. И, помимо всего, музыка организует спектакль, задает ему ритм, уплотняет действие, но происходит это лишь тогда, когда музыка выражает мысль, самое существенное в драматургии. Не всегда человек решится сказать словами о своих чувствах, но их прекрасно может выразить музыка, песня.

Правда, не всякая драматургия — в этом суть — проблемы дает возможность для введения в ее ткань музыкальных диалогов и монологов. Есть вещи по природе своей прозаические. Им противопоставлено открытое обнажение чувств музыкой. Совсем иное дело пьеса Мериме. Работая над режиссерским сценарием, я знал, в каком месте должна звучать музыка, песня. Необходимо было найти композитора, который бы проникся твоим замыслом. А это совсем не просто. Даже очень хорошие композиторы чаще стремятся отстоять в музыке свою независимость от драматического действия. В таких случаях можно говорить порой о весьма интересном обрамлении спектакля, но не о синтезе. Имя композитора, чья музыка наполняет спектакль присущим именно ему дыханием, открыли мне театральные постановки на Таганке. Сегодня композитор этот признан одним из интереснейших в мире, автором сложнейших музыкальных произведений, а в 1973 году его полуругательно называли авангардистом, и мне стоило немалых трудов добиться на телевидении разрешения заказать музыку к спектаклю именно ему.

Хорошо помню нашу первую встречу и разговор с Эдисоном Денисовым. Передо мной был скромный, удивительно добрый и, как показалось, несколько замкнутый в себе человек. Внимательно выслушав меня, он несколько удивленно произнес:

- Да ведь вы уже все по сути сделали, все придумали.
- Но только не воплотил в нотах и звуках, — ответил я.
- Надеюсь, здесь мне дается полная самостоятельность?
- Безусловно.
- Каким временем я располагаю?
- В вашем распоряжении несколько месяцев.

Однако не прошло и половины намеченного срока, как раздался телефонный звонок, и Эдисон сказал, что музыка готова. У меня это вызвало некоторое разочарование и недоверие. С таким настроением еду к нему. И вот Денисов садится за рояль, начинает играть и превращается в подлинного красавца. Какой порыв, какое вдохновение! Музыка брызжет весельем, искрится юмором и иронией, а у Евлахишвили текут из глаз слезы. Хотелось, чтобы

было хорошо, но чтобы настолько хорошо — и не мечталось. Это ли не везение?

«Из песни, — говорят, — слова не выкинешь». Но прежде надо найти слова. Один из критиков писал, что в нашем спектакле звучали песни на стихи Роберта Бернса в переводе Маршака. Действительно, в одном месте Бернс звучал, но слова всех остальных песен принадлежали нашему современнику, человеку, которого для себя открывал дважды: сначала как интересного актера, а затем как интересного поэта. Об открытии Леонида Филатова-актера я еще буду говорить. Сейчас же ограничусь упоминанием о том, что начинающий актер Филатов всегда поражал меня каким-то удивительным зарядом современности в лучшем смысле этого слова, острым умом, своими глубокими стихами, блестящими экспромтами и пародиями. И я решил попросить Леонида, который не играл в «Театре Клары Газуль», написать слова к песням. Он внимательно прочитал сценарий. И вскоре принес стихи. «Это песни-концепции, песни-отношения к жизни. В них, может, и проявляется характер героини, но — это не главное. Главное — они выражают общее мироощущение спектакля. С ними в изображаемый писателем мир коррупции и лицемерия входит по-своему романтическое утверждение человека независимого, веселого, поднимающегося над «презренной пользой». Он не наивен, но знание темных сторон жизни облечено для него не в тоскливые тона стенаний и плачей, а в слегка мушкетерское, театрализованное возвышение над ними. Эти песни создают у зрителей особое настроение, особую тональность в отношении не только к спектаклю, но — к жизни. Песни извлекают радость из лабиринта действия», — так оценила работу «соавторов Мериме» — Эдисона Денисова и Леонида Филатова — критик Римма Кречетова.

Если стихи Леонида Филатова стали моим третьим везением, то четвертым и пятым было оформление спектакля. За декорации взялся тоже совсем молодой человек Амири Какабадзе, сын известного художника Давида Какабадзе. Юмор, страстность, азарт, присущие характеру Амири и пронизывающие его работу, совпадали с эмоциональной направленностью нашего спектакля. Исходя из этого стремительного оформления, точно угадала костюмы действующих лиц художник Раиса Каракулакова.

И вот наступил день сдачи. В начале восьмидесятых годов он всегда предшествовал выходу на съемочную площадку. Руководство должно было определить, насколько мы готовы к сему ответственному периоду. Думаю, это тот опыт прошлого, который хорошо было бы возродить. На сдачу собирались все участники спектакля, сотрудники редакции. Операторы, звукорежиссеры становились нашими первыми зрителями. День, когда перед ними игрался «Театр Клары Газуль», стал одним из самых счастливых дней моей жизни. Это было почти идеальное воплощение замысла. Спектакль и принят был прекрасно. А потом начались съемки и заработали «ветряные мельницы». Летели декорации, срывались прогоны, поджимали сроки. Работали в основном по ночам, несовершенный монтаж обязывал снимать большими кусками. Мне казалось, мы растеряли все. Наконец состоялась телепремьера. И если ранее актеры, участвующие в спектаклях «Собака на сене», «Дон Хиль — зеленые штаны» справедливо жаловались на то, что критика, столь щедрая к театральным постановкам, телеспектакли не замечает, то исполнители комедий Мериме не имели повода для недовольства. Рецензии появились в самых разных изданиях. Нашу работу подвергали детальному анализу и в основном хвалили. «Как выразительна Людмила Максакова!.. Она исполняет... сразу три роли и ни в одной из них не повторяется», «... еще одна актерская удача — вице-король, которого темпераментно, остроумно играет Г. Ронинсон» (Е. Снежко). «В новом качестве выступили Л. Максакова, Г. Абрикосов, подлинный мастер коротких эпизодов Г. Ронинсон» (Ю. Крючков). «И режиссер, и все участники представления увлеченно играют в театре, причем театр синтетический, объединяющий действие, танец и пение. Эта работа построена так, что требует

нашего активного включения в игру, умения и желания увидеть многоступенчатость, многослойность зрелища, его пародийность... Дух пародии передается не только манерой игры, но прежде всего музыкальной стихией действия. Именно в ней обнажается внешне легкомысленное, но очень серьезное утверждение ценности искусства. Спектакль весь проникнут оптимистическим, ликующим даже мироощущением...» (Р. Кречетова).

МАРТИН ИДЕН

Есть книги, которые остаются с тобой на всю жизнь. Это вовсе не значит, что они постоянно находятся на твоём рабочем столе и ты их бесконечно перечитываешь. Но они входят в твой ум и сердце и нет-нет напоминают о себе то мучительной болью, то благостным сравнением, то вопросом, заставляющим переосмыслить устоявшееся, изведенное, понятное.

Одной из таких книг для меня стал роман Джека Лондона «Мартин Иден». Прочитав его как положено в юности, я влюбился в главного героя, стремился подражать ему. А выйдя из юношеского возраста, объявил (и, видимо, это тоже положено) такое восприятие книги детством. Действительно, восхищение и подражание ушли вместе с детством, но нежные чувства и привязанность остались.

Подобное вступление вполне позволяет сказать: вот почему я решился на экранизацию произведения Джека Лондона.

Однако в данном случае на вопрос, который столь часто задается режиссерам и не менее часто пародируется юмористами: «Как возник ваш замысел?», я могу ответить гораздо конкретнее: море мне подарило сказку, сказка подсказала замысел.

В Грузии снимал короткометражный фильм «Удочка и сейнер». И, конечно, не только стремился изучить строение судна, но и выйти на нем в море. Под Сухуми познакомился и подружился с моряками. Вместе с ними отправлялся в короткие рейсы. Однажды морская застава разрешила нашему сейнеру подойти к водной границе с Турцией. Наверное, это уже взволновало воображение. Повернули мы с первыми сумерками. Тут-то и появились дельфины — мать, отец и детвора. Они выпрыгивали из воды, кувыркались, с удовольствием лопали угощения, бросаемые щедрой рукой кока, и мчались за нами вслед. Не хотелось думать о том, что вот сейчас упадет темная южная ночь и скроет от глаз веселое семейство. Но вместе с темнотой и пришла сказка. По законам этого времени года море зажглось фосфоресцирующим светом. Тысячи крошечных существ, простившись с жизнью, утверждали ее красоту манящим сиянием. На фоне черного неба эта светящаяся вода, бурлящая под винтом нашего сейнера, в которой резвились опекаемые родителями дельфинята, казалось, открывала мудрую тайну мироздания. Неожиданно яркий свет пронзил черную стену неба. Зовущий луч сухумского маяка. Вместе с ним возникла мысль, которая в любой другой обстановке показалась бы просто банальной: жизнь человека — корабль, на котором он, как к лучу маяка, движется к своей цели, мечте, сверхзадаче. Ему никогда не удастся достигнуть заветного. Даже если во мнении большинства он — гений и добился невозможного. Потому что и гений наедине с собой недоволен, так как понимает: не дотянул, ибо слишком коротка жизнь — двадцать ли ты лет прожил, сорок, сто... Мечта всегда больше отпущенного тебе временного отрезка. Но само стремление к идеалу в какой-то степени помогает преобразить жизнь. Да и может ли быть иначе, если даже моллюск и водоросли, уйдя из жизни, одаривают ее фосфоресцирующей красотой. Так почему же не боящийся опасностей, сильный человек, такой, как Мартин Иден, сам обрывает отпущенный на его долю отрезок времени? Потому что мечта, красота и справедливость мира исчезает для него раньше физической смерти. Нет больше светящегося моря, резвящихся дельфинов, манящего луча маяка. Большая, сильная, честная натура не может мириться с этим, не может изменить себе и не желает жить мертвым человеком.

Подходя на сейнере к ночному Сухуми, я решил, что непременно поставлю на телевидении роман Джека Лондона «Мартин Иден».

Однако в Грузии это сделать не удалось — главным препятствием было несовершенство телетехники. Но я не отказывался от своего намерения. После закрытия редакции цветных программ Центрального телевидения, перейдя в отдел классики литдрамы ЦТ, каждый год

вносил в свою творческую заявку это произведение. И год за годом «Мартин Иден» почему-то вычеркивался. Все же справедливость восторжествовала, упрямая настойчивость была вознаграждена — мне разрешили поставить по роману телеспектакль и даже самому написать инсценировку. Задача сложная, если вспомнить объем и многоплановость произведения. Нечего было и думать о быстром завершении этой работы в повседневной текучке. Но близился отпуск, на который не без оснований рассчитывал. И вот еду отдыхать в Софрино. Беру на вооружение метод Джека Лондона: когда ему не писалось, он все равно садился за стол и заставлял себя делать описания различных предметов, добиваясь тем самым творческого настроя. Я не всегда обращался к посторонним предметам, но поблажек себе не давал. Переводя повествование в драматургию, следовал роману, но, идя на вынужденные сокращения, вводил порой монологи и диалоги, которых в произведении не было. И еще решился не только говорить о том, как писал Иден, но и оживить на экране некоторые его новеллы. А поскольку общепризнанно, что герою романа присущи многие черты автора, обратиться для этого именно к рассказам Джека Лондона.

К концу отпуска инсценировка была готова. Готов был и режиссерский сценарий. Его делать оказалось нетрудно, потому что я отчетливо видел то, что инсценировал. Пожалуй, лишь финал потребовал напряженных раздумий. Как в условном мире декораций показать всю трагичность добровольного ухода человека из жизни, эту, лишенную каких бы то ни было внешних эффектов, самоутопляемость? Но решение пришло вместе с предсмертным монологом Мартина.

Инсценировка получилась большой, слишком большой по отношению к отпущенному на нее экранному времени. И тут я должен сказать самые теплые слова благодарности в адрес прекрасного редактора литдрамы Бэтти Иосифовны Шварц. Ей удалось так провести сокращения, что это не сказалось отрицательно на содержании спектакля в целом. Шварц работала почти месяц. В течение которого я выдерживал штурм по поводу вставных новелл Джека Лондона. Меня убеждали, что это против всяких правил и потому невозможно, но убедить так и не смогли. Новеллы остались. Пора было приступить непосредственно к постановке спектакля. И сразу же вставало множество вопросов. Первый, как решать оформление? Съёмки на натуре, уместные в фильме, неприемлемы для спектакля, рисованные декорации разнообразных мест действия — не по карману телевидению. Средства, отпускаемые на спектакль, незначительны. Надо было найти выход. Простой и интересный вариант предложила художница Ольга Левина: события должны разворачиваться на фоне больших фотографий. В этом была условность, созвучная условности перевода эпического повествования в сценическое действие, когда главным становится не среда — она лишь обозначена, — а достоверность человеческих отношений. Ольга разобрала массу иллюстраций начала двадцатого века и нашла то, что было необходимо спектаклю. Созданные художницей фотофоны были весьма любопытны и ни у кого не вызывали чувства дискомфорта. Оформление диктовало и цветовую игру: фотографии были черно-белыми, а действующие лица жили в цветном изображении. И только две сцены решались в черно-белых тонах — вставные новеллы. Мы взяли северные рассказы Джека Лондона — «Однодневная стоянка» и «Конец сказки». Оператор Борис Лазарев (первая наша с ним большая работа — «Театр Клары Газуль») в то время, время своего становления, находился в постоянном творческом поиске. Он-то и предложил снять новеллы в «зимних тонах». Цвет отключили, камера работала в черно-белом режиме через голубой фильтр. Все казалось заснеженно-холодным. Вместе с тем создавался какой-то особенный романтический колорит. Исполнители главных ролей спектакля были и действующими лицами вставных новелл — зритель вполне мог

почувствовать себя свидетелем того, как окружающая действительность преобразуется в воображении писателя, как рождается художественное произведение.

Я стремился к подчинению всех художественных элементов спектакля актеру.

Самым сложным в работе над произведением Лондона был для меня выбор актеров на роли. И прежде всего поиски Мартина Идена. Общеизвестно, что каждый читатель видит по своему героя любившейся книги. Поэтому конкретно решить образ так, чтобы он был одобрен всеми, наверное, невозможно. Однако в данном случае режиссер получал такой шанс. Ведь, если роман во многом автобиографичен, то и внешне Иден мог походить на Лондона. Следовательно, и актера надо было искать, глядя на портрет писателя. Но при этом актер должен был суметь раскрыть и сложный внутренний мир Мартина — непростая задача.

За многие годы для меня стало традиционным смотреть курсы, которые в Щукинском училище ведет Катин-Ярцев. Не только из уважения к Юрию Васильевичу, но и из корыстных побуждений — рассчитываю увидеть актеров, которых со временем смогу пригласить в свои будущие постановки. И вот, думая над образом Идена, я вспомнил один такой просмотр, чуть ли не четырехлетней давности. Разыгрывался этюд на французском языке из «Войны и мира». Почти не было слов у Пьера Безухова. Все решала пластика, мимика. Этот мальчик и должен играть Идена. Впрочем, какой же мальчик, если он уже окончил институт и работал в театре «Современник». Но справится ли молодой актер с такой большой и сложной ролью? Подобные сомнения, как показала наша встреча с Ю. Богатыревым, одолевали не только меня. По глазам Юры было видно, что ему очень хочется сыграть роль. Но он признался мне, что уверенности в успехе нет. И тогда мы заключили джентльменское соглашение: Юра начинает репетировать, но каждый из нас оставляет за собой право в случае неудачи без взаимных обид отказаться от затеи. Для себя я положил Богатыреву испытательный срок — месяц. Однако уже через две недели, в течение которых мы провели несколько домашних репетиций, где много беседовали, читали текст вслух, обсуждали прочитанное, показали, что выбор сделан верно. Но мои убеждения поначалу разделял только Катин-Ярцев. Редсовет встретил кандидатуру Богатырева в штыки. Ко мне подходили разные люди и убеждали в том, что я ошибся, что молодой человек ни за что не вытянет; предлагали другие кандидатуры, среди которых были звезды, как восходящие, так и те, кто прочно сиял на небосклоне. Но при всем моем уважении к этим актерам я не мог представить их в роли Идена так, как представлял Богатырева. Поэтому подобных разговоров стремился избегать. Все решила сдача спектакля. Если «Театр Клары Газуль» мы просто играли на зрителя, то с «Мartiном Иденом» было иначе. Актеры собрались за большим столом, и началась читка по ролям, разыгрывались лишь отдельные эпизоды. Сдача показала — Мартин найден. Богатырева признали даже ярые противники.

Правда, ни у кого не вызвала особых замечаний и актриса, исполнявшая Руфь. Но когда мы вышли на площадку перед камерами, я понял, что у меня не хватит ни режиссерского, ни педагогического таланта сделать с ней роль. Это мой грубейший, непростительный просчет. Непростительный потому, что снятие актера, а тем более актрисы со спектакля, который она уже начала репетировать, нанесет ей огромную психологическую травму. А не снять — значит провалить спектакль, ведь без Руфи нельзя понять трагедию Идена, провалить и саму актрису, что также преступно. Помню, с каким ужасным чувством я отправился в общежитие объявить Наташе, не буду называть ее фамилию, о своем решении. Ее короткое согласие и выражение глаз заставили меня возвращаться из общежития в еще более ужасном состоянии...

Итак, надо было искать Руфь. Ирина Печерникова пришла к нам в середине репетиционного процесса. Догонит ли? Мне кажется, что за короткий промежуток времени Ире удалось очень многое. Понимая, что дней не хватает, вместе с Юрой Богатыревым они

оставались репетировать по ночам. В основном образ актрисой был решен. Вот, что писал о спектакле Д. Урнов, наиболее строго подошедший к работе И. Печерниковой: «Да, он в точности такой, этот Мартин Иден в исполнении Юрия Богатырева. Даже не в исполнении, а в облики: настолько образ персонажа соединился с индивидуальностью артиста. И Руфь Морз — Ирина Печерникова — она! Правда, не вполне удалась ей речь и манеры... а по существу впечатления — и она в точности. Почти все лица и обстановка на экране, ну, просто, как в книге».

У Джека Лондона каждый персонаж — удивительно точно выписанный социальный тип и характер. Вот почему подбор актеров и на другие роли шел медленно, но, как оказалось, верно. Бриссендена интересно сыграл Л. Филатов, Джо — Е. Карельских, Марию Сильву — З. Славина, Гертруду — Н. Архипова, мистера Морза — Н. Тимофеев. Не могу не остановиться особо на встрече с О. Остроумовой и Н. Гриценко.

Не так много сцен в романе посвящено Лиззи Конноли, но образ этот необыкновенно важен. Мне хотелось найти актрису внешне столь же красивую, сколь красива избранница Идена, при этом умеющую в немногих эпизодах раскрыть характер и внутренний мир Лиззи. Заставить зрителей увидеть и почувствовать, несколько простая фабричная работница выше рафинированной аристократки Руфи Морз и в своих чувствах, и в своих поступках, какой она бесконечно добрый, нежный и сильный человек. Мне представлялось резонным, чтобы именно Лиззи увидел Мартин героиней своего рассказа, такого, как «Конец сказки» Джека Лондона, хотя, не первый взгляд, мягкая Лиззи и своевольная Медж не похожи друг на друга. Но им обеим присущи цельность чувства, умение подлинно любить и жертвовать своим счастьем во имя любимого.

Итак, актрисе предстояло сыграть и Лиззи, и Медж. Претенденток было много, красивых, талантливых, но вот эта природная доброта Конолли... Сыграть ее почти невозможно, особенно на телевидении, где экран безжалостно обнажает даже самый минимальный, искусно замаскированный подлог.

Ольга Остроумова в то время уже снималась в кино, играла в театре, но у нее еще не было тех ролей, которые впоследствии принесли известность. Однако при первом знакомстве чувствовалось какое-то внутреннее обаяние актрисы. И первое ощущение, как показало дальнейшее, не было обманчивым. Она не сразу согласилась на роль. Перечитала роман, какое-то время думала и, вот, взялась. Работала трудно. Возможно потому, что ей присуще идти от сложного к простому. Находить внешний рисунок образа, опираясь на его внутреннее осмысление, на глубокое вживание в мироощущение своей героини. Но как мне казалось, ее Лиззи и Медж получились убедительными. Во всяком случае, бесспорно, что ставшее актерским афоризмом — «ищи глаза героя, иначе никакие приклеенные бороды тебе не помогут», — Олей было взято на вооружение весьма действенно. Взгляд Лиззи Коннолли говорил гораздо больше, нежели слова. Особенно в сцене прощания с Иденом.

Актерские и человеческие качества Ольги Остроумовой убеждали меня в том, что спектакль «Мартин Иден» не последняя наша встреча. И, действительно, Оля стала несколько позднее исполнительницей главной роли другого моего спектакля «Когда-то в Калифорнии». Вместе со сценаристом А. Руденко-Десняком мы объединили три рассказа известного американского писателя-романтика Ф. Брет-Гарта «Почтмейстерша (О. Остроумова) из Лорен-Рэна», «Новый помощник учителя (Ю. Богатырев) в Спайн-Клиринге» и «Как я попал на прииски». В это несколько необычное действо были приглашены также Екатерина Райкина, Григорий Абрикосов, Владимир Коваль, Альберт Буров, Александр Павлов и целая ватага актерских детей — юные тогда, а ныне сами профессиональные актеры А. Табаков, К. Козаков,

А. Яковлев, А. Евлахишвили. Репетировали они, как впрочем и взрослые, с большим удовольствием: надо было и похулиганить, и пострелять... Это был очень веселый спектакль с танцами, трюками, песнями — истинное детище развлекательной программы ЦТ. И работали мы над ним, включая композитора Алексея Мажукова, автора текстов песен Леонида Филатова, закадровых исполнительниц главных вокальных партий Аллу Пугачеву и Нину Бродскую, легко и радостно. Интересно, что ставили Брет-Гарта, исходя из чисто театральных законов, на время позабыв о телевидении. И только когда спектакль был готов, вместе с художником О. Левиной, композитором А. Мажуковым, оператором Б. Лазаревым начали думать над его телевизионным решением.

Постановка множество раз была в эфире. Успех ее в немалой степени обеспечили исполнители главных острохарактерных ролей Е. Райкина, Ю. Богатырев, О. Остроумова.

Думаю, что у многих режиссеров, приступающих к новой постановке, возникает желание непременно увидеть в ней актера, уже покорившего режиссерское воображение. Для меня таким актером был Н. Гриценко. Я восхищался им и будучи студентом Щукинского училища, и став актером и режиссером в Ленинграде. Но это было восхищение из зрительного зала перед тем, кто на сцене. И вот, еще в редакции цветных программ, узнаю, что очередной сдачей, а как главный режиссер я всегда на них присутствовал, будет сдача спектакля «Забыть свое прошлое». Автор пьесы Г. Саркисян, режиссер Е. Симонов, играют вахтанговцы. Наступает назначенный день. За столом собираются актеры и приступают к читке по ролям. Звучит бархатный голос Яковлева, интересен Шалевич. Каким предстанет Гриценко? Боже мой, признанный мастер еле-еле, по слогам, читает текст, игнорируя логические ударения. Во мне вскипают чисто административные страхи: должны начаться съемки, известен день эфира, а героя нет. Понимая, что происходит в душе Евлахишвили, Симонов делает знак, дескать, не волнуйся и со свойственным ему красноречием начинает объяснять Гриценко, кого тому надо играть — арийца голубых кровей. Николай Олимпиаевич сидит обмякший, тусклый, подперев щеку и прикрыв один глаз рукой. Однако судя по выражению другого глаза, слушает. Исчерпав свои доводы в течение каких-то пяти минут, Евгений Рубенович просит повторить сцену. Я не могу заткнуть уши, чтобы не слышать убогого бормотания моего кумира, но опускаю глаза, чтобы не видеть его позора. Хотя какое бормотание, какая читка текста?.. Где тусклый, обмякший человек, где Гриценко? Перед нами аристократ по воспитанию, по рождению, по родословной: небрежный, блистательный, и при всем этом делец. Как за несколько минут могла произойти такая метаморфоза? Ум, сердце — что помогало ему так точно нафантазировать и слиться с фантазией? Ни у одного актера никогда больше я не видел таких феноменальных способностей.

Рассказывали, что Рубен Симонов с некоторым страхом ждал появления Гриценко на репетиции потому, что если другие актеры имели один, реже два варианта роли, то у Гриценко их могло быть десять и более. Как-то я шел вместе с ним по Арбату от театра Вахтангова до Смоленской площади, не знаю, замечал ли это Николай Олимпиаевич, во всяком случае разговора мы не прерывали, но в его облике, как в зеркале, отражались идущие навстречу прохожие: кособоконый человек с портфелем, самодовольный чинуша... Создавалось впечатление, что он механически копировал и запоминал заинтересовавшие его типы. Может быть, именно так находил он краски для будущих ролей? Ведь от спектакля к спектаклю даже одного и того же персонажа всякий раз играл по-новому. В самом крошечном эпизоде умудрялся найти удивительно точный образ. Помню, в спектакле театра Вахтангова «День деньской» Николай Олимпиаевич должен был изобразить приезжего из глубинки, идущего на аудиенцию к директору крупного завода. Он входит в приемную, на лацкане пиджака ордена,

медали. Но как идет? Какой-то неуверенной, странной походкой. Не обратить внимания невозможно. Что такое? Но вот человек при орденах садится ждать и... снимает туфли. Как на ладони многим знакомый образ приехавшего из провинции, одевшего на прием к начальству все лучшее, в том числе и новую обувь, которая невыносимо жмет.

Его считали актером номер один и режиссеры, и собраты по ремеслу. Он играл в театре, снимался в кино. Запомнился зрителям и своим Роциным, и Карениным, и Шадринным, и Грацианским, и Протасовым, и иными ролями, но в нем был такой заряд энергии, что всего этого было недостаточно. Он не создал образ Моцарта, Сирано де Бержерака, как, впрочем, и многих других героев, образы которых должен был бы создать. Этот разлад между желаемым и возможным, мне кажется, и толкал его к Бахусу.

Среди пьющих актеров я знал очень талантливых. Однако под влиянием Бахуса талант их тускнел. С Гриценко этого не происходило.

На телевидении я делал о нем большую передачу — его творческий портрет. Необходимо было снять фрагмент из спектакля «На золотом дне» Д. Мамина-Сибиряка, где Николай Олимпиевич играл Молокова, вызывая зрительские овации и восторги критиков. Взыбленный своей силой, которую приложить ему некуда, Тихон Молоков — буйан и самодур. Однако в том состоянии, в котором Гриценко прибыл в студию, и буйанить-то было невозможно. Казалось, он совершенно отключился и пребывал в бессознательном состоянии. Следовало отменить съемку, но вахтанговцы уезжали на гастроли. Отказаться от фрагмента?.. И тут Юлия Борисова, также занятая в сцене, сказала мне: «Возмутитесь, прикрикнете, он соберется». И обратилась к операторам: «Но это будет только один дубль». Крикнуть на Гриценко я не мог. Придав голосу свирепость, обратился к нему: «Николай Олимпиевич, как вы можете...» И вдруг он тихо ответил: «Сейчас, сейчас». Произошло, казалось, невозможное. Включилась актерская воля. Он встал, собрался и сыграл так замечательно, как, по свидетельству хорошо знавших его людей, не играл той сцены ни до, ни после. А потом упал, как подкошенный. Бахус не мог сладить с его талантом, но он отнимал у него жизнь.

Конечно же, я мечтал о том, чтобы Гриценко сыграл в одном из моих спектаклей. Мысленно перебирая роли в «Мартине Идене», видел его и Морзом, и одним из окружавших того дельцов, но особенно привлек меня образ мужа Гертруды. Роль небольшая, Гриценко, а характер у него был крутой, мог и обидеться. И все же я послал ему через ассистента сценарий. Актер предложение принял.

С ним не надо было работать, нужно было только дать толчок его фантазии: каков он, этот человек, которого надо играть. Муж сестры Идена запомнился, особенно в сцене, когда Мартин предлагает ему деньги, чтобы Гертруда никогда больше не знала тяжелого труда. Всегда ровный голос Гриценко тут срывался на две визгливые ноты. И эта деталь, краска помогла вскрыть внутреннюю сущность играемого персонажа.

Для меня до сих пор остается необъяснимым феномен Жана Габена, его внутренние перевоплощения. Николай Гриценко от роли к роли менялся не только внутренне, но и внешне. Я пытался узнать, как это ему удается, что значит для него творческий процесс? Он не мог ответить ничего определенного. Казалось, что для Николая Олимпиевича это так же естественно, как воздух, которым дышим.

Мы мечтали с ним поставить «Венецианского купца». Но не пришлось. Гриценко попал в больницу и вскоре ушел из жизни, так и не раскрыв тайну своего удивительного дара. Написано о нем крайне мало. И мне кажется, святой долг всех, кто работал с ним бок о бок много лет, кто считался его другом, исправить эту несправедливость, написать о Гриценко, рассказать о нем и тем самым, возможно, приоткрыть неразгаданную тайну его таланта.

«Мартин Иден» вышел на телеэкран. Мы получили множество писем зрителей, свидетельствовавших о признании спектакля, весьма по-доброму откликнулась и критика. По свидетельству работников библиотек, после нашей премьеры произведения Джека Лондона исчезли с полок. Зритель потянулся к книгам писателя, значит, удалось главное. И все же момент, омрачающий радость, был. И до сих пор заставляет болеть сердце. В начале нашего спектакля, в кульминационные моменты жизни Мартина, в конце постановки по задумке звучали баллады в исполнении певца-бродяги. Музыка А. Мажукова, слова Л. Филатова. Баллады придавали особое эмоциональное дыхание, приподнимали спектакль, помогали лучше понять внутренний мир главного героя. И вот, когда работа была уже завершена, меня вызвали к начальству и велели убрать баллады. Якобы они не связаны с сюжетом, ведь в них говорится о свободе творчества и художника, о том, как это воспринимает общество порой... Я не соглашался, отстаивал. Но с нами тогда говорили просто: «Или вы уберете баллады, или не выпустим спектакль». И я пошел на компромисс — вырезал баллады.

«Приятна стремительная музыка композитора А. Мажукова, периодически сопровождающая действие, и озорная песенка «о чуде, имя которому любовь», исполняемая «негритянской» под фонограмму Нины Бродской в стиле нью-орлеанского диксиленда начала этого века», — находим в статье В. Довбнич, находим и продолжение о том, что, однако, звуковой фон не столько обогащает литературный образ спектакля, сколько условно обытовляет его, не отражая душевно-психологическое состояние героев. Кто в этом виноват? Режиссер. Потому что не должен был идти на компромисс, не веруя в его праведность, хотя бы «Мартину Идену» и пришлось полежать на полке.

БЫВАЮТ И ПРОВАЛЫ

Передо мной стопка рефератов слушателей режиссерских курсов 1988 года. В одном читаю: «Режиссер телевидения — художник или всего лишь организатор производства, посредник между вещающей студией и аудиторией? Вопрос этот долгое время решался не в пользу эстетики, так как ТВ считали средством массовой коммуникации и не более».

Действительно, долгое время считали именно так. И на режиссера телевидения смотрели в лучшем случае как на организатора производства, даже в художественных программах. Да и сегодня все еще бытует мнение, что успех телеспектакля, телефильма определяют «звезды» или «созвездия исполнителей», что если режиссер собрал известных и популярных актеров, то успех обеспечен. Памятна мне в этом отношении одна работа.

Если всегда искал в героях будущих постановок черты Дон Кихота, то кто же, как не Робин Гуд, должен был привлечь внимание?

Вместе с Леонидом Филатовым мы обратились к английским и шотландским балладам, к романам Вальтера Скотта. Но везде благородный разбойник из Шервудского леса представлял именно как смелый, справедливый воин, предводитель братства вольных стрелков. А вот что у него на сердце, бывал ли Робин Гуд влюблен? Ни в балладах, ни в романах мы ничего не нашли об этом. Многосерийного английского телефильма тогда еще не было. И сама мысль заглянуть в личную жизнь легендарного героя казалась не только лиричной, но и озорной. Это подсказывало жанр комедии, на котором и остановились. Филатов принялся за создание телевизионной пьесы. Оставаясь верным духу народных баллад, героических и насмешливых, трогательных и простодушных, мудрых своими иносказаниями, автор создал оригинальное произведение «Художник из Шервудского леса». В нем действовали известные по народному эпосу друзья и враги Робина, но появились и новые лица. Прежде всего Мария — дочка лорда-шерифа, в которую, несмотря на верную и прекрасную подругу Мэриан, влюбился Робин. Легко понять основную пружину сюжета, развитие которого невозможно без вечных столкновений добра и зла, ума и глупости, коварной хитрости и прямоты. Нетрудно догадаться, что коль скоро это комедия, то в ней масса веселых эпизодов, а финал — торжество справедливости. И, конечно же, рассказ о народном герое, о жизни его друзей немислим без музыки, танцев, песен. Первоначально мы даже хотели назвать спектакль «Балладой о Робин Гуде с песнями и танцами». Музыку писал композитор Юрий Буцко, с которым меня, как и с Эдисоном Денисовым, познакомили спектакли театра на Таганке. Юрий Маркович удивительно тонко чувствует драматургию. Достаточно вспомнить его музыку к любимовским постановкам «Пугачев», «Гамлет». Работать с ним — удовольствие. Мы сотрудничали много и счастливо. И то, что он взялся за «Художника из Шервудского леса», было уже само по себе удачей. Декорации выполняла так верно решившая оформление «Мартина Идена» Ольга Левина. И, наконец, «созвездие» исполнителей: Робин Гуд — А. Абдулов, Мэриан — Н. Шацкая, Гилберт — В. Золотухин, Мария — О. Чиповская, дядюшка Хьюго — Ю. Катин-Ярцев, судья Стивен — В. Венгер, братец Тук — В. Долинский, маленький Джон — А. Галевский... Все предвещало успех. Даже «ветряные мельницы», доставляющие обычно столько волнений во время работы, на этот раз почти не включались. Мы шли к премьере с твердой уверенностью в победе. И вполне естественно, что прохладный прием спектакля у телезрителя нами был расценен как провал.

Должен признаться, что к своим творческим неудачам отношусь с чувством благодарной любви, так как они выводят из состояния равновесия, поселяют сомнения в собственной неуязвимости, зовут к скрупулезному анализу и, следовательно, не дают самоуспокоиться, закаменеть, остановиться в развитии. Неудачи, если к ним относиться правильно, — хороший

воспитатель.

Удрученный провалом «Художника из Шервудского леса», я пытался понять, что произошло, кто виноват в случившемся? Музыка Буцко прекрасна, все двенадцать баллад можно исполнять в концертах. Не вызывает нареканий оформление. Кто, как не Абдулов — Робин Гуд по внешним данным? Да и актер Саша блестящий — легкий, взрывной, умный, с юмором. Удивительно смешной персонаж создал Венгер. Хороши и Шацкая, и Золотухин, и Чиповская, и Катин-Ярцев... Да за каждую отдельно взятую роль можно ставить «отлично». А единства нет. Значит, виноват режиссер. А ведь и в самом деле, приступая к постановке, не имел точного замысла спектакля, той идеи, которая становится его стержнем, сверхзадачей, подчиняющей себе и игру актеров, и музыку, и оформление. Понадеялся, что образ Робин Гуда уже вызовет интерес, что его усилит необычная для столь известного героя сюжетная основа, а прекрасные актеры отлично справятся с бегло обрисованными режиссером ролями. В результате каждый придумал себе свое течение спектакля. Много веселых, смешных эпизодов? Но смех ради смеха — это так, виньетка. И музыкальную партитуру, как это было в «Театре Клары Газуль», на этот раз не выстраивал. Юрию Марковичу объяснил как-то в общем, о чем ему придется рассказывать своей музыкой. И он рассказал замечательно. Но для нашего легкого действия музыка слишком тяжела, диссонирует. В итоге — налицо ситуация крыловской басни о раке, лебеде и щуке. Каждый хорошо тянул в свою сторону. А режиссер пребывал в блаженном состоянии прежних удач.

Вот и получается, что мало собрать «звезд». Качество работы во многом зависит от точного видения режиссером всей будущей картины, ему принадлежит главное слово в создании телеспектакля, телефильма, передачи. Для меня это столь же неоспоримо, как и то, что вся идейная, эмоциональная и художественная эстетика выражается через актера и только через него.

Должен согласиться с репликой в свой адрес: «...тяготеет к классике». Но никогда не приму другую: «Современность его не волнует». Думаю, что к классике тяготею потому, что в отмеченных ее именем произведениях непременно живет мировая идея, дарящая написанному вечную молодость. Классику не надо осовременивать. Ее надо лишь внимательно читать, чтобы открылись необходимые для нас, сегодняшних, мысли и чувства. Вот почему зачастую она куда актуальнее только что народившихся прозаических, поэтических и драматических произведений, в которых нет ни глубины, ни свежести восприятия, ни способности искренне взволновать читателя, зрителя. Появление классических произведений в наши дни становится не сходящим с уст событием (вспомним «Плаху» Ч. Айтматова, «Пожар» В. Распутина. «Жизнь и судьбу» В. Гроссмана). К сожалению, на телевидении почти нет достойных сценариев.

На телевидении какое-то время регулярно выходили передачи из цикла «Наши соседи». Короткие пьесы, по-голубому отражающие современный быт. И вот драматург Анна Родионова приносит для этого цикла свое произведение. Нехитрый сюжет. Молодая супружеская пара, поссорившись, решается на развод. Но обстоятельства складываются так, что целый год им приходится жить под одной крышей. В конце концов они понимают, что не могут друг без друга. Бытовая история с хорошим концом. Что же привлекло в написанной Родионовой «Кошке на радиаторе»? Удивительно точный показ того, как в одном человеке уживаются положительные и отрицательные черты характера, хотя последние он за собой часто не признает. Не испытывая теплых чувств ко всему циклу, тем не менее решил взяться за постановку. Роль Кузнецова исполнял Леонид Филатов, его жену, Лизу, играла актриса Театра

на Таганке Татьяна Сидоренко. Все, кто так или иначе присутствовал на первых репетициях: операторы, редакторы, помрежи, — говорили откровенно, что ничего путного не получится и нас ожидает грандиозный провал. Мы начали анализировать работу. Играли в бытовом ключе, относясь к происходящему со всей серьезностью. Тем, правда, нелепее и смешнее выглядит бытовая ссора со стороны, в глазах окружающих. Так, может быть, и надо подчеркнуть, как комичны подобные ситуации? Так родилась ироничная интонация нашего спектакля, гротесковость актерской игры при обнажении мыслей и чувств героев. Возникла привычная для сцены театральная условность. Но как ее перенести на телеэкран? И будет ли она воспринята? Ведь законы зрительского восприятия в театре и на телевидении различны. Мы искали оптимальное решение. Пришлось переиначить некоторые моменты сценария. И здесь нам весьма помог наш редактор Рустам Губайдулин, наделенный неиссякаемым юмором, выдумкой. Достаточно напомнить, что передача «Кабачок 13 стульев» появилась на свет при его прямом участии. Художник В. Янковская создала условные декорации: на фоне московских небоскребов — выгородка, символизирующая однокомнатную квартиру проживающих в разводе Кузнецовых.

Пришел день сдачи. Во время просмотра в зале раздавались взрывы искреннего смеха. По окончании — одобрение и поздравления. А после премьеры — масса писем-откликов, которые доказывали, что театральная условность ничуть не помешала зрителям, что они ее тонко чувствуют и прекрасно понимают разницу между телеспектаклем и телефильмом. А ведь это, к сожалению, удастся далеко не всем режиссерам-постановщикам, если вспомнить, что и фильмы, и спектакли подчас решаются одними и теми же средствами усредненного кинематографа.

Сорокапятиминутную «Кошку на радиаторе» заметила, и весьма по-доброму, критика. В цикле «Наши соседи» намечилось антитечение, которое мы решили усилить, продолжив серию рассказов о чете Кузнецовых.

Анна Родионова одобрила постановку «Кошки на радиаторе», но в силу обстоятельств не смогла участвовать в дальнейшей нашей работе. Автором следующей пьесы стал Леонид Филатов.

После примирения жизнь Кузнецовых течет в спокойном русле. Они обживают квартиру: покупают, достают, стремятся достать. И тут приезжает гость, давний знакомец, Харитон Боборыкин. Давний настолько, что поначалу хозяин дома никак не может его признать. И приезжает Харитон, конечно же, не вовремя, и размещать его негде, а он еще оказывается коллекционером старинных часов, которые вносят полную сумятицу в размеренный ритм жизни семьи Кузнецовых. Но именно этот эрудит из Сибири заставляет супругов взглянуть на себя самих, на свою размеренную жизнь другими глазами. Уж не мешчане ли, не обыватели?

Однако как добиться полной естественности подобного просветления? Филатов представил съемочной группе пять вариантов неожиданного поворота сознания героев. Судьями были и редактор Р. Губайдулин, и ваш покорный слуга, и актеры Т. Сидоренко, А. Давыдов (исполнявший роль Боборыкина). И, возможно, благодаря нашему полному взаимопониманию и единству «Часы с кукушкой» стали наиболее удачной из трех комедий, посвященных жизни одной молодой семьи, так как следующая пьеса «Осторожно, ремонт» (автор В. Коротков) была менее удачной в сценарном отношении. Да и мы все немножко подустали. Близилась летние отпуска, после которых решили непременно вернуться к «кузнецовским историям». Но переключились на другие дела и не вернулись. Что весьма жаль. Потому что было утрачено столь верно найденное стилевое решение показа нашего быта. Смотря развлекательную программу, зрители не только смеялись, но и проводили параллели к

жизни собственной, задумывались.

Я уже не раз упоминал о том, что одной из главных задач телетеатра считаю приобщение миллионов людей к лучшим произведениям художественной литературы. Удачная экранизация пробуждает интерес к творчеству автора.

Как-то Леонид Филатов познакомил меня с актером Театра на Таганке Константином Желдиным. В общем разговоре Костя посетовал на то, как незаслуженно порой мы забываем своих современников. И рассказал о рано ушедшем из жизни писателе Ю. Файбышенко, которого мало публиковали при жизни и теперь почти не переиздают. Рассказал, что у матери Юлия, живет она в Туле, хранятся неопубликованные произведения сына. Под впечатлением от услышанного я прочитал повесть Файбышенко «Медвежий угол» — о разгроме кулацкой банды и поединке работников угрозыска с матерым врагом. Меня поразили неожиданные повороты событий и, главное, яркие, нестандартные характеры героев, посвятивших себя борьбе с контрреволюцией, с уголовными элементами — с теми, кто мешал молодой Советской власти строить новую жизнь. Порой чекисты очень молоды, далеко не профессионалы, но как самобытны, как сильна в них вера в правоту своего дела. А ведь противостоят им сильные, умные, стоящие насмерть враги. И это тоже характеры, да еще какие.

Я решил поехать в Тулу. Мать Юлия Файбышенко, несмотря на то, что была тяжело больна, обрадовалась приезду и передала мне бережно хранимый архив сына с просьбой вернуть то, что не понадобится. Вернуть не пришлось. Она умерла. А привезенные мной рукописи мы перечитали вместе с Леонидом Филатовым и решились на экранизацию. Надо было объединить повести «Розовый куст» и «Медвежий угол», некоторые другие отрывки в единое целое. У меня начинался отпуск, и почти вся работа легла на Леонида. К моменту моего возвращения у него был готов сценарий. Интересный, но большой. Пришлось засесть за сокращения. Вскоре «Ярость» была принята к постановке. Легко сложилась съемочная группа: композитор Юрий Буцко и актеры из «Современника», Театра на Таганке, Драматического имени Станиславского, ТЮЗа, Театра на Малой Бронной. Сценарий всем показался интересным, увлек. И поставили мы трехсерийный фильм-спектакль «Ярость» очень быстро.

...Засел на болоте озорной парень-милиционер (В. Золотухин), никакая сила не может его сдвинуть. Он, осажденный бандитами, на самом деле их держит в осаде; он представитель Советской власти. Пока он здесь — власть незыблема.

«Мера ответственности человека за эту власть — вот, что пронизывает и мысли, и поступки героев «Ярости», построенной по законам психологической остросюжетной драмы. Режиссер стремится максимально использовать возможности этого жанра, не боясь обилия монологов, исповедей, длинных разговорных эпизодов. Слово писателя сохранено бережно, и в устах каждого персонажа слово на экране становится поступком, раскрывает личность говорящего. Вот почему экран так настойчиво дает право высказываться всем: и «своим», и «чужим». «А в результате фильм постигает очень важное для современного зрителя в самом понятии «гражданская война», — писал в своей рецензии критик Василий Кисунько. Его коллеги отмечали актерские удачи как среди «своих» — М. Жигалова (начальник УГРО Клейн), Ю. Катина-Ярцева (эксперт Потапыч), В. Бочкарева (Гуляев), Н. Денисова (Клешков), А. Галевского (Гонтарь), И. Охлупина (Клыч), А. Мартынова (Селезнев), так и среди «чужих» — В. Шаповалова (убийца Кот), Б. Сморчкова (уголовник Тюха), Г. Абрикосова (атаман Кикоть), Н. Корниенко (крестьянка Евдоха), Н. Шацкую (Дина). Вершил длинный список врагов бывший помещик Обольянинов и его немой слуга Порфирий (В. Паулс). Этому дуэту посвящалось много слов и не без оснований. Приведу только небольшой отрывок из статьи А. Аронова, раскрывающий, на мой взгляд, какая непростая роль досталась Леониду Филатову.

«Сложнее с Обольяниновым. Здесь мы попадаем как бы не в действительность, пусть и причудливую, а в какой-то готический роман, сложившийся в воспаленном мозгу бывшего филолога и выпускника академии генштаба. И здесь правят законы выдуманные, благородство фальшивое и решительность показная. В этих условиях Гуляев явно не может найти «свою игру». Он несколько выбит из колеи. И, в сущности, не побеждает... Обольянинов начинает рушиться под действием громадной, но пустой, выморочной работы собственного мозга. До поры, до времени он убивал на расстоянии, чужими руками. Но вот убийство происходит почти на его глазах, а следующее уже должен совершить он сам. И его истерика свидетельствует о внутреннем крахе мира выдуманного, искусственного» (Единство времени // Московский комсомолец. 1970. 22 июля).

Мне кажется, что Обольянинов одна из бесспорных актерских удач Филатова.

«Ярость» мы назвали телевизионным фильмом-спектаклем. Помимо декораций использовали — это предполагал сценарий — натурные съемки. Но «современная тема» заставила меня обратиться и к жанру многосерийного телевизионного художественного видеофильма. Можно сказать, что мои отношения с телекино складывались поэтапно. И началось все с большого кинематографа в ленинградский период жизни. Именно тогда я сыграл три большие роли в трех кинофильмах.

Если не считать коротенького эпизода в фильме «Неуловимый Ян», который снимался в 1941 году и где я, первокурсник тбилисской киноактерской школы, работал совершенно неосознанно, то в моей жизни было три кинороли, заставившие о многом задуматься и прежде всего о типажности. Не знаю, насколько были похожи друг на друга писатель Гаршин, создатель первого русского оркестра народных инструментов Андреев и Пьер Кюри, но три разных режиссера увидели во мне подобие этих замечательных людей и в разное время пригласили в свои фильмы. В 1954 году один из знаменитых братьев Васильевых, в свое время поставивших «Чапаева», вместе с болгарскими коллегами снимал фильм «Герои Шипки», в котором писатель Гаршин должен был произносить у памятника Екатерины патриотическую речь. Обращаясь к собравшимся людям, среди которых были известные актеры — исполнители главных ролей Л. Макарова, Н. Скоробогатов, — я старался, помня манеру сценической игры, поднажать, приплюсовать, но меня останавливали, требуя естественности и достоверности. Так впервые понял, что у кино свои правила и что театральная условность ему чужда.

В научно-популярном фильме ныне известного режиссера Мельникова Андреев виртуозно играл на балалайке, скрипке, дирижировал. Мне пришлось всему этому спешно учиться. Поскольку кино исповедует натуру и самую что ни есть взаправдашнюю жизнь. Особенно мучился с дирижированием, меня долго учили классическим азам, стоящим довольно далеко от виртуозности. Наконец Мельников сказал: «Хватит учиться, дирижируй так, как хочется».

Неискушенные зрители и специалисты утверждали, что в фильме я был блестящим дирижером. И, честно говоря, сам себе удивлялся, глядя на экран. Что же произошло? Наконец понял: меня прекрасно сдирижировал Мельников, при помощи мага кино — монтажа. Так я познал его значение и силу.

Роль Пьера Кюри закрепила для меня столь важные открытия о слагаемых киноискусства. И это весьма пригодилось в дальнейшем.

В Ленинграде же, после просмотра телефильма «Рука матери» режиссера М. Джалиашвили и оператора Т. Ломидзе, я впервые задумался над тем, чем отличаются друг от друга кино- и телефильмы. Ведь тогда они снимались на одну и ту же киноплёнку (видео не было), одной и той же кинокамерой «Конвас», в отличие от спектаклей не принимали, как

правило, условности оформления... Стоило ли разграничивать названия? Дать ответ на эти вопросы сумел только в Грузии, когда сам начал снимать телефильмы.

Съемки первой моей картины «Доктор идет на футбол» начались весьма примечательно. Несмотря на правильно выстроенный режиссерский сценарий, я все еще мыслил категориями, продиктованными условиями работы на телестудии, и, соответственно, требовал от оператора снимать первой, второй и третьей камерой. Оператор Реваз Кезели, человек молодой и специалист начинающий, после каждой такой команды долго смотрел на меня и молчал. А в перерыве, стесняясь подойти ко мне, у всех остальных спрашивал: «Какие три камеры? У меня одна. Чего он хочет?»

Наконец мы выяснили отношения: одной камерой надо было снимать три разных плана. Первый — крупный, второй — средний, третий — дальний. И вот что открылось, когда фильм вышел на телеэкран. Третьи, дальние планы, имеющие большую смысловую и эмоциональную нагрузку в кино, на домашнем экране не работали, пропадали. Изображение предметов было слишком мелким, невыразительным, сливалось в некое общее пятно. Лучше всего смотрелись крупные планы, приближающие лица персонажей, сосредоточивающие внимание зрителей на выражении глаз, мимике наших героев, но обилие этих планов начинало утомлять, их эмоциональная и смысловая нагрузка падала. Крупный план должен был быть ярким акцентом на фоне второго, среднего, плана. Быстрые проходы действующих лиц, хорошо воспринимаемые в кино, на телеэкране хотелось замедлить... Много недостатков увидели мы в своей картине. А зрители восприняли ее прекрасно. И пресса дала весьма положительный отклик. Почему? Во-первых, Тбилиси всегда был не только театральной столицей, но и так же, как вся республика, почитал футбол. А во-вторых, если серьезно, автору сценария Ш. Арчвадзе и всей нашей группе удалось через простую незатейливую историю удивительно живо показать характер героев, имеющий так много легко узнаваемых национальных черточек. Персонально для каждого зрителя рассказывалась история о том, как хирург, страстный футбольный болельщик, имея билеты, не мог пойти на матч, так как должен был под местной анестезией удалять больному аппендицит. Пациент страшно боялся операции. Неизвестно, как мучился бы с ним доктор, не включи он тихонько радиоприемник, по которому шла прямая трансляция первого тайма. Комментарии спортивного журналиста подействовали на больного лучше любого наркоза, ведь и он оказался страстным болельщиком. И хотя комических ситуаций было немало, все закончилось благополучно — и операция, и футбольный матч, завершение которого доктор успел посмотреть на стадионе.

Если первая моя картина была короткометражной комедией, то вторая — «Удочка и сейнер» — житейской притчей, маленьким философским раздумьем. Вместе со сценаристом Р. Урушадзе, оператором И. Нагорным мы стремились вскрыть общечеловеческий смысл поднятой в фильме проблемы и не изменить национальному колориту. Очень помог нам в этом Г. Гегечкори, исполняющий роль главного героя.

Бывший капитан сейнера пытается научить своего сына, тоже капитана, тонкостям рыбацкого дела. Но сыну не нужны советы отца: наука и техника шагнули вперед и на все вопросы дают точные ответы. Старик тяжело переживает свое бездействие. Чувствуя это, внук приглашает деда порыбачить вместе с ним удочкой с причала. Дед оскорблен: разве это рыбная ловля? Но в конце картины он выходит вместе с внуком на пристань, забрасывает удочку и, кто бы мог подумать, испытывает удовольствие.

Фильм получился не только в смысловом и эмоциональном отношении, но и чисто технически. Ведь в нем мы постарались избежать тех ошибок, которые выявила первая моя картина.

И еще один закон, важный для создания телефильма, открылся мне в Грузии во время работы над картиной «Гадюка» по рассказу А. Толстого. Этот фильм не был закончен, так как на экраны страны вышел одноименный киновариант. Посмотрев его, я понял, как по-разному кино и телевидение решают одни и те же моменты. Широкий общественный фон, представленный массовыми сценами на большом экране, помогающий раскрытию образа героини, из-за отсутствия третьих планов как бы уходил за пределы телефильма, оставался за кадром, о нем лишь упоминалось. Движущей силой сюжета становилась не внешняя сторона событий, а внутренние переживания героев.

Потом был документальный фильм о В. Маяковском «Я сам», где чистую документалистику удалось соединить с игровыми сценами и мультипликацией. Был и фильм-балет «Гамлет». Но, обогатив творческий опыт, телекино не стало для меня главным центром притяжения. Им по-прежнему оставался телетеатр. Так почему же решился на многосерийные видеофильмы? Подтолкнула меня к этому именно «современная тема».

На малом экране в то время шел цикл спектаклей «День за днем» Анчарова. Меня приводила в возмущение эта розовая драматургия, эта приукрашенная до приторной конфетности действительность. И тут, поскольку в большое кино уходил один из наших режиссеров, мне предложили принятый им к работе сценарий четырехсерийного видеофильма «Месяц длинных дней». Его сценарий написали известный кинодраматург, автор фильмов «Дом, в котором я живу», «А если это любовь», «Такая короткая долгая жизнь» Иосиф Ольшанский и его сын Виктор, сделавший ряд телевизионных работ. Материал будущего сериала явно противостоял тому, что создавал Анчаров. В споре с ним и начал работу. Особенно меня привлек образ главного героя Ивана Федоровича Званцева. Главврач профилактория крупной типографии внешне суров и ершист, но эта ершистость идет от внутренней доброты и обостренного чувства справедливости. Он не устает сражаться с преступным равнодушием, косностью, ленью души, всяческой ложью. Недаром, наверное, директор типографии (А. Лазарев) кричит ему: «Что вы донкихотите?» Но как же сложно сыграть эту положительную роль! И увидел я в ней актера, прежде исполнявшего, — видно, ершистость тому была причина, — в основном персонажей отрицательных — народного артиста СССР Михаила Глузского. «Месяц длинных дней» помог раскрыть иные грани его дарования.

Свои выходные дни в профилактории проводят люди разные. Хотелось показать и судьбы, и характеры, и отношение к жизни, к своему месту в ней. Думаю, что мне в этом помогли замечательные актеры В. Санаев, В. Васильева, В. Телегина, А. Дмитриева, С. Немоляева, Л. Иванова, Г. Абрикосов, И. Печерникова, Н. Шацкая. Не скрою, было приятно узнать мнение критиков, что основной принцип многосерийного фильма «Месяц длинный дней» — «раскрытие человека изнутри».

Второй моей встречей с драматургией Иосифа и Виктора Ольшанских стал трехсерийный художественный фильм «Дом у кольцевой дороги». В центре повествования история с Колей Федотовым (М. Ефремов), учащимся того самого ПТУ, где работают преподавателями снявшие на лето деревянный домик на Сиреневой улице Ксения (О. Гобзева), Саранцев (В. Бочкарев) и Семен Золотов (Б. Сморгчов). Из-за конфликта с отцом (Г. Абрикосов) мальчик уходит из родного дома. Умение понять его, по-настоящему помочь — определяют нравственную сущность каждого из персонажей фильма и, в первую очередь, Надежды Казимировны, хозяйки старого дома (Н. Федосова).

Чем же мне особенно запомнилась эта картина? Прекрасной операторской работой Бориса Лазарева.

Чтобы приблизиться к условиям Сиреновой улицы, мы на время съемок сняли дачу под Москвой. Борис впервые получил небольшую переносную камеру из телевизионного журналистского комплекта. И она задышала, ожила в руках оператора. Заглядывала в самые потаенные дачные уголки, находила удивительные ракурсы и точки съемки, но, главное, сумела вжиться в игру актеров и подчиниться ей. А если учесть справедливое замечание критики о том, что нам не удалось раскрыть проблемы современного ПТУ и что скорее наш фильм не об этом, а «про человеческие богатства, невиданные до поры, до времени, про запасники души, про сложность и притягательность оптимистической гипотезы человека», то нельзя не признать, какую сложную задачу разрешил оператор. Во всяком случае, один из критиков, помнится, насчитал, благодаря чутко направленной камере, четыре разных молчания Федосовой, мастерски играющей кульминационную сцену прощения Надеждой Казимировной столь жестко оскорбившей ее подруги Ксении, Алены.

В «Доме у кольцевой дороги» вновь положительную роль, роль директора ПТУ, играл Михаил Глузский. Снимался он и в моей третьей, совместной с Ольшанскими, работе — двухсерийном художественном видеофильме «Тропинины».

По сей день берегу письма телезрителей — крошечные сигналы из разных уголков страны — от молодых и пожилых людей, подтверждающие: в мыслях не одинок и понят правильно. По сей день помню и эпизод, предопределивший мое отношение к сценарию Ольшанских.

Это было перед одной из годовщин Дня Победы. В винном отделе стояла очередь за водкой. Продавщица объявила: товар кончается. Стоящие занервничали: хватит ли? В этот момент к прилавку подошел седой человек в штатском, с боевыми орденами на груди и сказал: «Ко мне приехал друг, с которым не встречались с конца войны. Вечером он уезжает в Петрозаводск, не знаю, свидимся ли еще? Должны поднять чарку. Разрешите...» Последние слова расслышать было трудно. Очередь загалдела: «Тоже мне ветеран нашелся! Знаем мы таких... Не давать ему ничего». Продавщица взяла у седого деньги. Это разозлило одного из молодых людей, он подскочил и стал теснить ветерана. Тот оттолкнул обидчика. Тогда товарищ парня схватил пустую бутылку и ударил стоящего у прилавка по голове. В седых волосах показалась кровь. Она текла по лицу и окрашивала в свой цвет боевые ордена. Очередь на мгновение оцепенела. А потом и по какому-то немому согласию пожилые люди вытолкнули молодых ребят на улицу и так же молча стали бить. Бить со всей жестокостью тех, во имя рождения и жизни которых умирали солдаты, добывая Великую Победу.

В те же предпраздничные дни по телевизору, радио, в газетах рассказывалось о льготах, предоставленных правительством ветеранам Второй мировой войны. Но все ли определяют хорошие жилищные условия, санаторные путевки? Простое человеческое внимание, уважение в приказ не запишешь и законом не определишь. Да и как решается сегодня извечная проблема «отцов и детей»? Чего не хватает людям для взаимопонимания?

Близилось время ухода в армию моего сына. И тут сценарий Ольшанских. Главный герой — полковник Алексей Тропинин, возглавляющий районный военкомат небольшого города. В его руках патристическое воспитание будущих воинов. Он ведет работу с теми, кто уже отслужил в армии, заботится о ветеранах. И они доверчиво идут к нему со своими заботами, просьбами. Может быть еще и потому, что избранная Тропининым профессия — дело глубоко личное: на войне погиб отец, память о котором свято чтят в семье. Однажды в кабинете комиссара появился человек, назвавшийся фронтовым другом погибшего Дмитрия Павловича. Много изменилось в семье Тропининых после этой встречи. Сценарий правдиво говорил о нелегких судьбах опаленных войной, о любви, верности, мужестве и долге.

Мне казалось, что по-настоящему художественным этот фильм нельзя сделать без кадров

военной хроники. И я вводил ее... Вспоминает Дмитрий Павлович о том, как выносила его с поля боя медсестра, и на экране документальные кадры, запечатлевшие пожилых женщин, и хрупких девушек которые, какими силами не известно, часто на себе, волокут из-под огня раненых бойцов... Усомнился молодой человек в необходимости хранить пробитый пулей котелок, и возникает гимн, созданный фронтовыми операторами этой неотъемлемой от солдата вещи. Подобные вставки утрачивали роль прямой иллюстрации, создавая особый, эмоциональный настрой.

«Этот фильм тронул до слез своей искренностью, теплотой и добротой, прекрасным отношением к нам, участникам Великой Отечественной войны. Заставил по-новому посмотреть на тех, кто прошел через суровые испытания и скромно, не кичась таким сложным, пройденным в молодые годы путем, живет и трудится сейчас. Спасибо вам за простых рядовых солдат нашей Родины», — писала после просмотра картины краснофлотец Г. Баташева из Таллинна.

Хочется привести строчки и из других писем, доказывающих, что современная тема художественных произведений заключается именно в острых морально-этических проблемах, в нравственной и гражданской позиции человека.

«Вы затронули настолько много различных сторон человеческой жизни: работы, личных отношений, взаимоотношений между молодым и старшим поколениями, что картина смотрелась с неослабевающим интересом до самого конца» (Н. Дмитрук, г. Гродно). «Фильм очень нужный, особенно для молодежи, потому что здесь тонко, ненавязчиво, по-доброму говорится о том, что так необходимо для воспитания нового поколения. Фильм заставляет задуматься, оглянуться вокруг и по-настоящему понять, что еще нужно сделать, как жить, чтобы никто не был забыт и ничто не было забыто» (Коллектив научно-технической библиотеки управления Южной железной дороги, г. Харьков). «Ваш фильм мне очень понравился... Я сама — председатель совета музея школы, и поэтому меня привлекла особенно та часть фильма, где речь шла непосредственно о работе школьных музеев» (Галина Чубенко, ученица 10-го класса, г. Керчь). «Да, вот что сделала война, какое ужасное несчастье постигло людей, любящих друг друга» (М. Зайцева, инвалид войны, г. Москва). «Лента оригинально поставлена: воспоминания разных людей, документальность» (Э. Зелинская, г. Ташкент). «В фильме участвуют прекрасные актеры. Здесь вечная проблема отцов и детей, тема добра и зла, человеческих взаимоотношений в семье и обществе» (Н. Абрамова, учительница, пенсионерка, г. Фурманов).

Есть письма, посвященные актерским работам.

«...Совершенно покоряет да и, пожалуй, решает судьбу фильма замечательная игра А. Парры (А. Тропинин). Его непосредственность прекрасно уживается с громадным темпераментом. Он логичен в изменениях своих настроений, правдив в их подаче, вызывает сопереживания» (Н. Мишокина, Красноярский край). «...Храня память об отце, Дмитрие Павловиче (М. Глузский), полковник Тропинин (его убедительно играет А. Парра) переносит свое сыновье чувство на всех ветеранов... Интересные, достоверные и во многом узнаваемые образы создают А. Граве (Гладышев), Ю. Катин-Ярцев (Махрюта), В. Корецкий (Новиков), М. Пастухова (мать Тропинина), Э. Шашкова (его жена), А. Михайлов (Митя)» (подполковник Ю. Беличенко).

Но был в фильме «Тропинины» момент, о котором ни словом не обмолвились телезрители, — проходящая контрапунктом песня композитора Баснера на стихи Матусовского:

«Мы выстоять сумели в Сталинграде.

Не захлебнулись волнами в Крыму,
Но словно снайпер, спрятанный в засаде,
Нас выбивает смерть по одному.
Пока еще в обойме есть патроны,
Покуда бьются старые сердца,
Займите круговую оборону.
Держитесь, ветераны, до конца...»

Песня обогащала эмоциональный строй фильма. Но в эфире она не прозвучала. Как когда-то баллады в спектакле «Мартин Иден», все то же руководство потребовало изъятия песни. Испугала строчка: «Займите круговую оборону». И был задан вопрос: «От кого?» Объяснения не действовали. Песня, и это мой второй компромисс, была вырезана. Но как все доподлинно настоящее она не погибла и позднее зазвучала на эстрадных площадках, в радиоконцертах.

Что же открыл мне как режиссеру жанр многосерийного повествования? Назначая на роль того или иного актера, нужно прежде всего задуматься, сможет ли он прожить долгую жизнь на экране не статично, а в движении, с чего он начнет и к чему придет. Гармонически выстроенная перспектива роли — вот главное. Не все исполнители (да и режиссеры) умеют вычертить перспективу роли. Это вовсе не значит, что актер, не умеющий этого делать, бездарен. Ни в коем случае! Есть так называемые «актеры эпизода» — часто это одаренные люди, яркие, интересные, запоминающиеся зрителю надолго, но им не следует играть роли, которые проходят через весь многосерийный телефильм. На протяжении нескольких вечеров у зрителей есть возможность пристально рассмотреть всю сложную жизнь человека, которую создает артист. И режиссер не может ракурсом, монтажом, музыкой подменить истинную сущность того или иного персонажа. Работа актера и режиссера в многосерийном телефильме требует особого подхода к материалу, детальной психологической разработки роли, филигранного отбора актерских «приспособлений». Здесь необходим высокий эмоциональный накал при минимальных выразительных актерских средствах. Как это ни парадоксально, в самой большой многосерийной картине способ выражения должен быть лаконичным.

Вспомните, что возникает в памяти после прочтения книги, просмотра спектакля, фильма или мысленного воспроизведения своей жизни? Только главные события. Человек не в состоянии (да это и не нужно) помнить все детали. Беда многих многосерийных телефильмов в их растянутости, чрезмерно подробном изложении событий, фактов. Мы живем в стремительном ритме, часто разговариваем телеграфным языком, времени мало, многое не успевается. А вот в телефильме, особенно многосерийном, увлекаемся подробным показом природы, идущего человека, антуража... И если все это не работает на главную мысль, сюжет, образ героя, — от этого необходимо избавляться.

Часто, стремясь сделать все понятным, мы не оставляем зрителю возможности домыслить, дофантазировать. Этим мы лишаем его радости самостоятельного открытия мысли произведения, сцены, диалога, образа.

Многосерийный телефильм требует от актера опыта, мастерства, умения распределить себя на длительный процесс создания образа, требует глубокого раскрытия своей души, постоянного контакта с жизнью, в которой он отбирает материал для формирования характера своего героя.

Я все время держал в фокусе внимания актера, но, думаю, многое из вышесказанного следует отнести и к работе оператора, композитора, художника. Съемочная группа в многосерийном фильме должна представлять единство устремлений, как это было у нас в «Доме у кольцевой дороги». И мне кажется, что работа Михаила Глузского в «Месяце длинных

дней» может служить примером того, что значит верно выстроить перспективу роли, как точно распределить свои силы в многосерийном фильме и заставить зрителя поверить в своего героя.

ПЕРЕНОС СПЕКТАКЛЯ НА МАЛЫЙ ЭКРАН

Пора было приступать к съемкам, а споры все еще продолжались. Центральное телевидение осуществляло перенос спектакля театра имени Вахтангова «Ричард III» на малый экран. И прежде чем прояснить природу упорных споров, позволю несколько слов о том, что же это за процесс такой — перенос театрального спектакля на ТВ. Пожалуй, даже больше, чем несколько слов, потому-то до недавнего времени (а кое-кому и сегодня) дело это кажется настолько простым, что и процессом его величать не стоит. Начну с того, что вернусь ко времени, когда переносов не существовало, а были прямые трансляции из театров.

В пятьдесят девятом году я уже работал на Ленинградской студии телевидения. И поэтому, когда было решено показать на малом экране спектакль Ленинградского драматического театра «Счастливые нищие», то мне как режиссеру этой постановки и поручили трансляцию. Дело казалось более чем простым. Каждая мизансцена прекрасно помнилась, необходимо было только сделать сценарную раскадровку, то есть пометить для операторов, когда надо работать крупным планом, когда средним. Камеры были установлены с тем расчетом, чтобы, держа под пристальным наблюдением сцену, не забывать и реакцию зрительного зала. Я сел за пульт и уже не мог видеть транслируемый спектакль, а значит и его оценивать. Зрительское же мнение оказалось противоречивым. С одной стороны, не оправдалось опасение дирекции театра, что после телепоказа публика охладает к постановке и «Счастливых нищих» придется снять из репертуара. Наоборот, администрация должна была признать новую волну интереса к уже давно идущему спектаклю. С другой стороны, все, кто видел представление и в театре, и по телевидению, решительно заявляли, что в театре это во много раз интереснее, а следовательно, и лучше. Я утешал себя тем, что черно-белый показ не мог соперничать с яркостью сценического действия, что пропадал эмоциональный настрой декораций Григорьева. Но подсознательно ощущал, дело не только в этом, а еще и в неразгаданном строптивом характере Одиннадцатой музы. Для себя решил, что больше транслировать спектакли не буду. И в течение долгого времени театр избегал, хотя вел прямые трансляции эстрадных концертов, футбольных матчей, парадов и демонстраций с Красной площади. Пожалуй, только один раз в Грузии согласился осуществить прямую передачу поставленного мной в театре «Белого зайца» — инсценировку известной повести Джавахишвили. К трансляции отнесся много серьезнее, чем в Ленинграде. Даже провел специальную репетицию. Но эффект был тот же: телепоказ усилил интерес публики к театральной постановке, которая, по мнению большинства, была куда интереснее того, что демонстрировалось по телевидению.

С появлением видеопленки и всеильного монтажа прямые трансляции театральных спектаклей заменили переносами. Осуществлялись они чаще всего при помощи репортажной съемки: одну и ту же постановку снимали из зрительного зала в течение двух-трех представлений, затем монтировали по принципу соединения наиболее удачного. Порой это удавалось, особенно когда пьеса носила камерный характер и на сцене действовали два-три персонажа. Чаще же репортажная съемка проваливала спектакль. Никогда не забуду, как искрящаяся постановка вахтанговцев «Принцесса Турандот» превратилась на телеэкране в серое, уныло скучное действо. Не забуду и то, сколько негодующих писем получил Михаил Ульянов после показа перенесенного на ТВ спектакля «День деньской». В театре директор завода Друянов, которого исполнял Михаил Александрович, прекрасно принимался зрителями, имел успех. Каким же колдовством обладала Одиннадцатая муза, если на телеэкране тот же Друянов выглядел совершенно иначе, заставляя телезрителей писать актеру: «Мы в Вас так верили, а Вы так сыграли... Как же можно?..»

Известен был и иной способ переноса. Актеры вместе со своими декорациями приходили в студию, и там в течение двух недель шли съемки. Не могу сказать, чтобы удач тут было намного больше. Тем не менее, именно этим вторым способом и просил меня Михаил Александрович Ульянов перенести на телеэкран спектакль театра имени Вахтангова «Ричард III». Эта работа, за которую браться не особенно хотелось, позволила мне тем не менее приоткрыть секреты «колдовства» Одиннадцатой покровительницы искусства.

Первое, с чем пришлось столкнуться, было разногласие между замыслом режиссера-постановщика спектакля Р. Капляняном и собственным прочтением трагедии Шекспира, о которой мечтал многие годы. Заманчиво было изменить трактовку пьесы по-своему. Но тогда это бы уже не был спектакль Р. Капляняна — М. Ульянова, поставленный в театре Вахтангова. И, наступив на горло собственной песне, стал вникать в мысли и чаяния постановщиков. А затем пришлось задуматься над тем, какими средствами, приемами телевидения нужно добиваться того эффекта, который нес зрителям спектакль со сцены театра. И оказалось: для того, чтобы добиться того же восприятия мыслей и эмоций, многое надо менять. Заново создавались декорации, то есть внешне они дублировали театральные. Но сценический круг, на котором разворачивалось действие «Ричарда III», не вмещался в тысячеметровую студию. Надо было делать новый. Соответственно сокращались и другие объемы, плоскости. Далее стало очевидным, что зритель, сидящий в партере, видит сцену иначе, чем оператор в глазок камеры. Сидящий в партере легко выбирает из общего плана сцены нужное, зрительно мгновенно перемещаясь из одного угла в другой, к чему его призывают то реплики актера, то луч прожектора. У камеры нет той стремительной подвижности, той приспособляемости, оператор видит ограниченное пространство. Поэтому многие мизансцены надо менять, сохраняя эмоционально-смысловой рисунок, делать их доступными для съемки. Мы иначе построили сцену Ричарда и леди Анны, выход убийц, некоторые другие мизансцены. Но самым большим камнем преткновения, вызывающим бесконечные споры с Ульяновым, была игра актеров.

В постановке Капляняна личность Ричарда лишена традиционного романтического ореола «гения зла», хотя именно так решался этот образ от Эдмунда Кина до Лоуренса Оливье. Ульянов же обнажает низкую натуру завистника и честолюбца, с помощью жестокости и четкого расчета добившегося власти, одержимого грубыми, низменными страстями, владеющего как приемами мелкого интригана, так и мастерством профессионального убийцы. Подобное прочтение великой трагедии метафорично обращало зрителей и к событиям нашего столетия, заставляло задуматься над «титанизмом» тех, кто превратил в действительность философию вседозволенности, насилия во имя собственных низменных целей. Еще раз напомнить, «как страшен мир... коль видя злодеяния, мы молчим». Поэтому вполне естественно желание Михаила Александровича перенести спектакль на телевидение, где бы его сразу увидели миллионы. И играть Ричарда он тоже считал необходимым на миллионы, то есть еще более открыто, широко, чем в театре, где Ричард во время спектакля постоянно обращается к зрителям, но при этом актер Ульянов помнит, что его должны услышать и партер, и галерка. Для малого экрана подобная громогласность была противоестественна. И мне стоило немалых трудов убедить Мишу, что на миллионы надо выходить, обращаясь к одному, максимум трем человекам, сидящим в двух метрах от тебя. Всю широту эмоций вобрать внутрь, в себя, перейти почти на шепот, тогда Ричард будет на телеэкране не устрашающе смешным, а страшным. ТВ требует подчас иной условности, чем театр.

Не все нам удалось при переносе «Ричарда III», не хватило опыта, времени, но там, где добивались желаемого — получилось. «...Нам была явлена не просто экранная копия, а самостоятельная художественная работа, — писала критик Н. Зоркая. — У телеэкрана свои

законы, свои ограничения и преимущества. Те, кто видел шекспировский спектакль «Ричард III» на вахтанговской сцене, наверное заметил, что телепостановка (режиссеры С. Евлахишвили, М. Ульянов) лаконичнее, суровее, строже. Переведенная со сценического «общего плана» на телевизионный «крупный план», концепция знаменитой трагедии, предложенная вахтанговцами, еще активнее раскрылась в своем современном социальном звучании, в столкновении страстей, психологии, прорисовке лиц и судеб, а главное — в талантливой и новой трактовке центрального образа Михаилом Ульяновым».

Был у меня и еще один перенос спектакля. В восемьдесят втором году на сцене Театра миниатюр я поставил прелестную комедию Отиа Иоселиани «Шесть старых дев и один мужчина».

Шесть очаровательных девушек — противниц замужества — приезжают отдохнуть в маленькое горное селение. Они останавливаются в доме молодого вдовца Митуа, живущего вдвоем с маленьким сыном. Митуа никак не может понять, почему такие красавицы идут против законов природы, считая брак концом собственной карьеры, индивидуальности, жизни... Объясняя неотесанному простаку «отсталость» его взглядов, каждая из дев раскрывает свой характер, и за внешней бравадой встает извечная женская мечта о замужестве и материнстве.

Лирическая комедия полна танцев и песен. В действие органично вплетаются стихи Инны Кашежевой и музыка Александра Шенгелая.

Спектакль нравился зрителям. После ста показов на театральной сцене его было решено перенести на телевидение.

Как это было при постановке «Робина Гуда», я очень понадеялся на себя: собственный замысел не надо было изучать. Не особенно задумался и над тем, какими средствами стоит осуществлять перенос. А ведь жанр комедии — один из самых сложных для телевидения. Ограничился лишь тем, что слегка притушил эмоциональный прорыв актеров и... обесцветил спектакль. Удачными выглядели лишь музыкальные номера, хорошо записанные на фонограмму. Яркие же характеры героев, живость самого действия — потускнели. Я не нашел средств переноса, не добился эффекта адекватного сценическому. И это окончательно убедило меня, что перенос театральных спектаклей — одна из сложнейших задач телевидения. Для ее решения необходимо появление особой категории телережиссеров, которые бы могли, глубоко вникая в замысел театрального постановщика, воспринимая его мысли, найти те средства телевизионного выражения, которые позволят зрителям иметь верное представление о театральном спектакле. Штампы в этом деле неуместны. При нахождении средств переноса всякий раз необходимо и мастерство, и подлинное творчество. Убежден, таких режиссеров надо воспитывать, чтобы подарить миллионам театральное искусство сегодняшнего дня, чтобы оставить богатое наследие дню завтрашнему. Плохой же перенос спектакля лишь отнимает у телезрителей время, портит их вкус, отвращая от Мельпомены.

Однако сегодня нет рецептов, как воспитывать эту особую категорию режиссеров телевидения. Профессию надо, что называется, открывать заново. На будущий год хочу попробовать со слушателями режиссерских курсов перенести на телеэкран спектакль, поставленный студентами одного из театральных вузов. Посмотрим, какие будут результаты.

СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК

«Де Гиш: Вы помните главу о мельницах? Так вот:

Не кажется ли вам, что этот Дон Кихот...

Сирано (гордо):

Во мне свое подобие создал.

Де Гиш: Но крылья власти, бешено вертясь,

Довольно часто скидывают в грязь.

Сирано: Или подбрасывают к звездам!»

Я искал тебя, благородный, честный идалго, в героях прошлого и современности. Открывал твои черты в разбойнике Шервудского леса, в главвраче Званцеве и комиссаре Тропинине. Но ни один из персонажей не признавался тебе в преемственности так прямо, как Сирано де Бержерак.

На сцене Тбилисского ТЮЗа шел спектакль Гинзбурга «Романтики», по окончании которого я, пребывающий тогда в блаженном отрочестве, отправился в букинистический магазин. В то время, в отличие от нынешнего, там почти всегда можно было недорого приобрести нужную тебе книгу. Я просил сочинения Эдмона Ростана, с которым только что познакомился в ТЮЗе. И букинист вручил трехтомник в переводе Т. Щепкиной-Куперник. Страницы не прочитывались — глотались. На всю жизнь запомнился «Шантеклер», но «Сирано де Бержерак» заставил померкнуть все остальные творения французского романтика. А вскоре увидел Сирано живым. Образ, созданный на сцене Л. Смираниным, стал моим потрясением. Я хотел быть таким же благородным, бескорыстным, честным. Детское впечатление оказалось настолько сильным, так глубоко врезалось в память, что, будучи студентом Щукинского училища, я не сразу воспринял исполнение Сирано Рубеном Симоновым. Мне пришлось несколько раз побывать на спектакле, прежде чем открылось, насколько возвышенной смиранинского этот новый для меня Бержерак. Роксану играла Ц. Мансурова. И еще двух, ни на кого не похожих, Сирано мне посчастливилось увидеть. Бержерак Берсеньева (его возлюбленную играла Серова) был суровым и мужественным — солдат, бретер. Поразило меня и какое-то иное звучание стиха — впервые услышал перевод В. Соловьева. В исполнении же Астангова перед зрителями предстал прежде всего страстно и пылко влюбленный человек, романтическим чувствам которого не мешала поразительная острота ума.

Какое-то время все четыре образа жили во мне, а потом как-то неожиданно слились в единый. В воображении возник многогранный и потому неуязвимый могучий Сирано. И еще, хотя я никогда не задумывался о возрасте исполнителей главного персонажа комедии Ростана, мой Сирано был значительно моложе. Он не давал мне покоя. Я хотел видеть воображаемого героя ожившим на сцене и самым серьезным образом задумывался над постановкой спектакля. Ловил себя на том, что довольно часто бываю занят созерцанием человеческих носов и размышлением над тем, как их размер и форма соотносятся с умом и характером. Что означает в самом деле — «не видеть дальше собственного носа». Однажды даже пострадал на почве своих исследований.

Не секрет, что многим жизнь актеров и режиссеров представляется красивым праздником с сидением в ресторанах и частыми возлияниями горячительного. Здесь, видимо, надо различать творческую и околотворческую среду. Те, кто добивается подлинного признания и успеха, как правило, очень занятые люди и «красивую жизнь» имеют не так уж часто. Сидение в ресторанах или приятной компании для них, в отличие от околобогемной публики, всегда следствие, а не причина. Праздники вершат труд, и они хороши именно как праздники.

Тот вечер был для меня праздничным: удача на телевидении, отмеченная в дружеском

кругу. Будучи, что называется, слегка навеселе, отправлялся за город с Ленинградского вокзала. Найдя свободное место, попросил привольно развалившегося рядом соседа слегка подвинуться. Он ответил, что не сделает этого, потому что от меня пахнет вином. Первое, что бросилось в глаза при взгляде на его лицо, был короткий и весьма курносый нос.

- Именно это я и ожидал от вас услышать, — сказал я сидящему.

- Почему?

- Ваш нос поведал мне о протяженности ваших мыслей. Нельзя жить с таким носом.

Человек поднялся и ушел. В голове звучали слова Сирано:

«Что вы сказали? Нос мой мал?

Я оскорбленья ждал! Насмешки! Даже смерти!

Но наглой клеветы такой не ожидал...

Безносый шут! Ни от кого не прячась,

Мой нос свидетельствует с гордой вышины

О храбрости, уме и тысяче тех качеств,

Которых вы, к несчастью, лишены.

Довольно! Прочь!»

Тут я заметил, что мой курносый возвращается, ведя с собой милиционера. О боже! Нос последнего был еще короче и еще настойчивее задирался вверх. Пришлось высказать и ему свои соображения.

Милиционер настолько взбесился, что отвел меня в участок и, пользуясь отсутствием начальства, посадил на всю ночь за решетку вместе с уголовником. Возмутившись, я стал требовать справедливости, стучать в дверь. На меня надели смирительную рубашку.

На утро со мной разговаривал другой представитель милиции, с совершенно нормальным носом. Несмотря на серьезность положения, надо мной-то учинили произвол, он, выслушав подробности дела, искренне расхохотался. А затем, посерьезнев, сказал, что я имею право жаловаться. И снова мне вспомнился Сирано, который, переживая свое уродство, глубоко страдая, находил в себе силы подсмеиваться над собственным носом. Но сознание своей некрасивости все же, видимо, нестерпимая рана. Ведь и Сирано не щадил обидчиков, не прощая их насмешек. Я решил не жаловаться на коротконосого представителя милиции.

Кто же мог сыграть моего Бержерака?

В Ленинграде я мысленно видел в этой роли большого, мудрого актера В. Чеснокова. И, согласись он на мое предложение, уже тогда поставил бы спектакль. Но Чесноков отказался, так как в тот период он играл Сезара де Базана, а много раньше уже исполнял Сирано и в новой постановке боялся повториться.

Мечтал я об этом спектакле и в Грузии. Романтичность близка по духу грузинским актерам. В желанном образе виделся и Р. Чхеидзе, и Г. Гегечкори. Я ждал открытия новой большой телестудии, чтобы приступить к осуществлению задуманного. Но когда студию открыли, был занят на съемках документального фильма о Маяковском. Потом переехал в Москву. Там долгие годы включал комедию Ростана в свои заявки, думая, что Бержерака исполнит В. Высоцкий. Закрался в мою душу и еще один претендент на эту роль — Леонид Филатов. Однако в постановке мне отказывали. Думаю, тому был некий общий посыл: Ростан не телевизионер. Чтобы понять, почему так считалось, надо, видимо, уяснить принятый многими критерий телевизионности. Поскольку телевидение поставляет нам видеоинформацию о повседневной жизни, то и в художественных произведениях, поставленных на ТВ, должны господствовать бытовые язык и атмосфера. Высокий стиль не свойственен Одиннадцатой музе.

Так правда искусства частенько подменялась правдочкой, нанося неизмеримый вред зрительскому вкусу.

Но этот общий посыл всякий раз приобретал конкретную форму отказа. В одном случае мне говорили, что Э. Рязанов приступает к постановке фильма «Сирано де Бержерак» с Е. Евтушенко в главной роли. В другом — сообщали, что А. Эфрос подал аналогичную заявку и будет ставить он. Я не знаю, как мотивировали отказ Эфросу, но «Сирано» он не поставил. Наконец, сообщали: нельзя потому, что будут переносить на ТВ спектакль Драматического театра имени К.С. Станиславского, где Бержерака очень интересно играл С. Шакуров. Однако спектакль этот по своей природе был так театрален, что за перенос никто не взялся.

И вот прошел слух: моя очередная заявка будет удовлетворена. Почти сразу после этого позвонил М. Козаков и попросил попробовать его на Бержерака. Я хорошо помнил Мишу в роли Сирано на сцене театра «Современник». Образ, им созданный, был иной, чем рисовался в воображении. Я отказал Козакову. Если верно не найти актера на эту роль, то, значит, и не решить спектакля. К тому времени уже не было в живых В. Высоцкого. Но я знал, что Филатов мечтает о Бержераке, штудируя разные переводы комедии Ростана. И вдруг, ожидая утверждения заявки, узнаю, что в Творческом объединении «Экран» спешно рассматривается пожелание М. Козакова ставить телефильм «Сирано де Бержерак» с Л. Филатовым в главной роли.

Конечно, оба они творческие люди. И комедия Ростана — вещь притягательная. Но если бы Леня пришел и честно рассказал мне о своем решении, наверное, я бы наговорил ему кучу обидных слов. Возможно, побежал бы отстаивать свое право. Но как бы ни решилась эта ситуация, мы по-прежнему остались бы друзьями. Однако Леня не пришел. И обидных слов я ему не сказал. Мы продолжаем хорошо относиться друг к другу. Слежу за всеми работами знаменитого актера, радуюсь его удачам. И Филатов не так давно на страницах уважаемого издания отозвался обо мне весьма лестно: «...Сергей Сергеевич Евлахишвили... «открыл» меня на ТВ, когда о моем существовании еще никто не знал. Он работал со мной, когда кинорежиссеры упорно не хотели смотреть в мою сторону. И заметили-то они меня впервые в одной из телевизионных работ. Каждый режиссер в той или иной мере эгоист. И я это прекрасно понимаю. Но если режиссер не осознает, что актер должен быть свободен во всех своих проявлениях, работа может быть поставлена под удар. Если режиссер — раб личного тщеславия, страдают все. Но больше всех актеры, на глазах которых разваливается их собственный труд. Евлахишвили относится к числу тех счастливых режиссеров, которые актерам дают много, в то время как подсказывают крайне мало и корректно. Он — не громко говорящий человек, редко выходящий из себя. Интеллигентный в жизни и в искусстве. С чувством юмора. Евлахишвили вселяет в актера покой и уверенность в собственных силах. И я убежден, это помогло мне сформироваться как актеру телевизионному, помогло в дальнейшем — в работе на ТВ с другими режиссерами: Петром Фоменко, Павлом Резниковым, Виктором Турбиным».

Повторяю, мы хорошо относимся друг к другу, но отношений между нами нет.

Всем, и мне в том числе, казалось, что Козаков нанес, что называется, удар смертельный: спектаклю против фильма не устоять. Но это за живое задело руководство нашего отдела. И тогда К. Кузаков, бывший Главным редактором Главной редакции литературно-драматических программ, не только ринулся в бой, но и сумел доказать, что неправомерно отказывать Евлахишвили, столько лет подряд заявляющему о своем желании. Мою заявку утвердили. Пора было осуществлять столь долгожданную мечту. А я ощутил полную растерянность, почувствовал, насколько не готов. Не было и того стержня, который зовется замыслом и

определяет, во имя чего ставится спектакль. Всегда ли его надо черпать извне? Иной раз основную мысль может подсказать автор произведения, а атмосфера окружающей действительности обратит именно на нее твое внимание. Мне помог Ростан и, видимо, время. В восемьдесят третьем году многие испытывали порой неизъяснимую жажду духовной свободы. Разве не отвечали этому чувству слова заключительного монолога Сирано?

«И, чтобы обо мне потомки не забыли,
Я надпись сочинил на собственной могиле:
«Прохожий, стой! Здесь похоронен тот,
Кто прожил жизнь вне всех житейских правил.
Он музыкантом был, но не оставил нот.
Он был философом, но книг он не оставил.
Он астрономом был, но где-то в небе звездном
Затерян навсегда его ученый след.
Он был поэтом, но поэм не создал!..
Но жизнь свою зато он прожил, как поэт!

.....
Пришли мои враги. Позвольте вам представить!
Они мне дороги, как память
Ложь! Подлость! Зависть! Лицемерье!

.....
Ну, кто еще там? Я не трус
Я не сдаюсь, по крайней мере
Я умираю, но дерусь!»

Заявку подписали в начале года. Я взял тайм-аут до октября. Кто же исполнит Сирано? В памяти встал давний спектакль Ленинградского ТЮЗа «После казни прощай», где зрителей буквально покорял своей романтичностью, своей жизнеутверждающей силой актер, играющий лейтенанта П.П. Шмидта. Я знал, что теперь он живет в Москве и пользуется заслуженной популярностью как в кино, так и в театре. Я помнил его Каренина в «Живом труп» Л. Толстого, его Раскольникова и Ивана Карамазова, помнил и Александра Блока. И я поехал в театр Моссовета. Мне показалось, что поначалу мое предложение Георгия Георгиевича Тараторкина несколько испугало. Позднее он признался журналистам, что в ту пору не очень доверял телевидению, которое, по его мнению, несколько небрежно относится к труду актера, что «...почти до начала съемок мучился и сомневался, возможно ли воплотить этот образ, требующий длительного кропотливого процесса постижения, в телеспектакле, с его довольно коротким съемочным периодом».

Мне же тогда он задал несколько вопросов вроде того: почему именно он на эту роль? Потом сказал, что перечитает комедию Ростана и даст окончательный ответ. Ответ был положительным. Съемки должны были начаться осенью: Тараторкин с театром уезжал на летние гастроли, но до отъезда мы несколько раз встречались с ним и долго говорили о пьесе, о том, каким видится Сирано, что предстоит актеру при создании этого образа.

Непросто было найти актрису на роль Роксаны. У меня сложилось свое отношение к этому персонажу. Достояна ли она любви Сирано, если в эгоистичной слепоте не замечала ее долгие годы? Она безудержно красива, но внешней красотой. Надо было очень тонко сыграть женщину, которая во имя верности любви могла уйти в монастырь и, любя, не узнавать любимого. После довольно долгих раздумий остановился на Инне Алениковой — актрисе театра Моссовета,

Верный принципам Вилара, я Инну также посвятил в свой замысел заранее. Мы провели с ней несколько «репетиций в мягких туфлях», и, как мне казалось, я увлек ее работой.

Были распределены и другие роли: Кристиан — В. Симонов, Рагно — Д. Кравцов, Ле Бре — А. Кацинский, Линьер — В. Никулин, Карбан — Г. Абрикосов, де Гиш — В. Коваль...

Первая же осенняя репетиция показала, что наши с Тараторкиным беседы не прошли даром, и Юра, так в тесном кругу зовут Георгия Георгиевича, привнес много своего в понимание образа де Бержерака.

«Он не играет уродства (это сделало бы его Сирано более комичным), не играет и безнадежно влюбленного (что обратило бы спектакль в мелодраму). Он играет трагедию человека и художника, одаренного способностью глубоко и тонко чувствовать, глубоко и тонко мыслить. Человека, полного внутреннего достоинства и гордости, во всех отношениях неординарного, которого, по сути дела, никто не способен оценить», — писала о работе актера А. Заславская. Очень важно было верно найти внешний облик этого Сирано. Мы решили, что он, несмотря на уродливый нос, должен быть красивым человеком. И в этом нам весьма помог гример Юрий Иванович Фомин.

Ставя спектакль, я хотел на ТВ использовать театральную условность. Но в этом смысле у малого экрана очень жесткие критерии. Мы не могли разрешить себе, опираясь на внутреннюю убежденность и эмоциональную игру актера, позволить ему сохранить в Сирано очертания собственного носа, как это сделал Шакуров в Драматическом театре им. К.С. Станиславского. Словесная стихия захватывала театрального зрителя и заставляла додумывать длину этого носа, на который к тому же смотрели с почтительного расстояния. А тот, кто сидит у домашнего экрана, разглядывая поданное крупным планом лицо Бержерака и слушая тирады о необыкновенном носе, усмотрел бы диссонанс. Форму носа надо было искать. Фомин взялся его лепить. Но нос требовался для каждой съемки, а на его лепку уходило много времени. И тогда Фомин вспомнил, что на «Мосфильме» можно получить сделанные из особого материала готовые носы, которые нужно только умело закрепить. Втроем — гример, исполнитель и режиссер — мы отправились на «Мосфильм». Там я впервые увидел целую коллекцию масок, снятых с актерских лиц. С их помощью искали нужный грим, особые черты для того или иного персонажа.

Перед нами выложили разнообразные носы, и началась необычная примерка. Уже с десяток претендентов побывало на лице Тараторкина, а Юрий Иванович все еще не был доволен. То его не устраивала форма, то длина, то нос не гармонировал с глазами. Начинало казаться, что выложенное перед нами обилие будет перемерено, а Фомин так и не перестанет отрицательно качать головой. Как вдруг он кивнул утвердительно. Я посмотрел на лицо Георгия Георгиевича, он — в зеркало. И мы согласились с Фоминым — это был именно тот самый нос. Мы приобрели десять аналогичных копий. И уже на телевидении Юрий Иванович придумал под этот нос брови, усы, бородку, создав удивительно гармоничное лицо.

«Когда на экране Сирано впервые оборачивается к нам... — писал А. Дьяконов, — мы даже не сразу угадываем его уродство. Актер дает понять, что нос его герою, как и хромота Байрону, приносит больше душевных мук, нежели бросается в глаза окружающим».

А Тараторкин, «примерив облик Сирано», признался: «Я перестал думать о своей внешности, и это внутренне творчески освободило меня. Для Сирано его внешность была проблемой, но еще больше усложняла его жизнь внутренняя непохожесть на окружающих, и грим Фомина как раз позволил мне сосредоточиться на этом, куда более существенном».

Работал Юра удивительно собранно, интересно, творчески. Он говорил, что полюбил своего героя, переживал несправедливость его судьбы, но как будет действовать Сирано в той

или иной ситуации, оставалось для него тайной, которую надо было разгадывать ежедневно во время репетиций, съемок, и это было прекрасно. Подчеркивал, что помогали ему все: и художник по костюмам, в которых, казалось, отражался яркий характер Сирано, В. Каракулакова, и создатель декораций В. Лесков, и ваш покорный слуга, и оператор Борис Лазарев, чья камера доносила до зрителей малейшие оттенки смен душевного настроения Бержерака. Я бы добавил: и высокая требовательность актера к самому себе. Его долго не устраивала, например, финальная сцена, и он просил несколько раз повторить съемку. Ну, а партнеры, помогали ли они своей игрой главному персонажу спектакля? В ряде случаев, но не всегда. Д. Кравцову, человеку молодому и весьма способному, на мой взгляд, для более глубокого раскрытия образа Рогио, не хватило актерского опыта. И это, конечно, режиссерский просчет при распределении ролей. Но больше всех подвела Роксана. Инна Аленикова, поначалу разделявшая мои убеждения, затем стала все настойчивее проводить свою трактовку образа, внутренне противясь режиссерским решениям. А это и на телевидении, и в театре к хорошему не приводит. Каков бы ни был режиссер, актер должен ему подчиняться. Потому что постановщик видит весь спектакль, владеет его партитурой. Если актер не согласен с режиссером, ему надо отказываться от работы, иначе он подводит и товарищей, и себя. То же А. Дьяконов писал об исполнительнице Роксаны: «И. Аленикова верно нащупала основу роли, но самой ее прорисовке не хватает интенсивности, рисунок слишком вял, вязок, он мог быть и должен быть более четким и жестким».

Если прежние мои работы по жанру были инсценировками художественных прозаических произведений, пьесы, специально сделанные для телевидения, или вещи, созданные для театра, но крайне редко исполняемые на сцене, то «Сирано де Бержерак» с того самого момента, как Э. Ростан написал свою героическую комедию специально для великого французского актера Коклена-старшего, который сыграл ее впервые 28 декабря 1897 года, не сходит с подмостков во всем мире. И, значит, предстояло доказать, что подлинно театральное произведение, к тому же написанное стихами, может иметь свою самостоятельную телевизионную жизнь. В случае успеха это, как мне казалось, открывало дорогу к постановке шедевров подлинной драматургии на ТВ.

И здесь, по-моему, уместно привести мысли человека, не доверяющего телевидению и игравшего главную роль в спектакле. Мысли Г. Тараторкина: «... я, может быть, впервые открыл для себя именно прелесть телевидения. В кино, с его раздробленным процессом съемки, ты не имеешь возможности прожить хотя бы кусок роли целиком. А здесь, в «Сирано», я не боялся крупных планов — они подготавливались непрерывной съемкой. Здесь не ты работаешь под технику, а техника — под тебя. Я чувствовал, что удивительные стихи Ростана не произносятся оттого, что заучены, а как бы рождаются сами собой. Наверное, только на телевидении зритель может увидеть рождение мысли и слова. В театре режиссерская концепция Евлахишвили вряд ли была бы возможна. Сцена, скажем, непременно потребует от актера четкой, красивой декламации стиха, а это уже задает исполнителю совершенно иной способ существования в образе».

Интересно, что внутренним ощущениям Юры пришло и зрительское подтверждение: «Мне казалось, что все слова, которые произносит Тараторкин-Сирано, я читала в его глазах, на его лице, — писала студентка Т. Рыбкина из Киева, — ...будто я заглянула в тайник, где рождается поэтическое слово. Думаю, что так приблизить к зрителю переживание актера может только телевидение».

Был и еще момент, который очень волновал меня при постановке: как музыка к спектаклю соединится с ритмичкой ростановских стихов в переводе В. Соловьева? Но музыку писал один из

самых любимых композиторов — Ю. Буцко. Он, пусть не покажется обидным это слово, дотошно выяснял со мной звуковую палитру спектакля, где, когда и какая по характеру должна звучать мелодия. Будет ли у спектакля свой лейтмотив? Мы решили, что им станет песня босоножки:

«Когда-то какой-то султан, говорят,
Мудрецу подарил свой богатый наряд...
Но вместо униженных слов и похвал
Мудрец в благодарность султану сказал:
«Не скрою, властитель, хотя я и рад
Носить твой богатый парчовый наряд,
Но льстивого слова за это не жди,
Пусть рваный мой плащ прохудили дожди.
Кто волен душой, тот скорее во мгле
Заснет без подстилки на грязной земле,
Чем на тканый ковер, непогоды боясь,
Сам перед сильным опустится в грязь!»

У Ростана босоножка появляется лишь в седьмой сцене. У нас ее песня звучала в начале спектакля, в его кульминационных моментах, в конце.

Музыка Юлия Марковича казалась неотделимой от действия разыгрываемой пьесы, но, взятая отдельно от спектакля, поражая своей красотой, казалась совершенно самостоятельным произведением. Таков удивительный дар Буцко.

Насколько мне известно, у нас не проводятся вечера, специально посвященные музыке, написанной к спектаклям. А жаль, слушатели многое бы открыли для себя заново. Ведь в спектакле на первое место выходит слово, действие персонажей, музыка отступает и порой ускользает от внимания зрителей.

ТЕВЬЕ-МОЛОЧНИК

Разваливался Бургундский отель, исчезала кондитерская Рогио... Под мерный стук необходимых инструментов рабочие привычно и аккуратно производили демонтаж декораций.

Еще совсем недавно мы репетировали, снимали, была премьера, отзывы прессы, зрителей... Как же трудно режиссеру, который все еще живет постановкой, осознавать работу над ней исключительно в прошедшем времени. Испытывает ли он освобождение от бремени трудов и забот? Нет, скорее им овладевает усталость или, вернее, опустошение, апатия, которую порой нарушают всплески неверия в то, что все кончено. И только эта послефинальная сцена, когда на глазах режиссера рушатся декорации к его спектаклю, ставит в сознании окончательную точку над «и».

В такие минуты начинаешь остро понимать, как драматично движение времени, как меняется под его влиянием человек. Вдруг в подробностях припоминаешь все свои обиды, компромиссы, на которые тебя вынудили пойти, недоумеваешь и негодуешь на тех, по чьей вине без причин откладываются твои заявки и, следовательно, крадутся годы твоей жизни. А потом ты задаешься вопросом, совершенно ли украденные эти годы? И понимаешь, что нет. Что тебе удалось сделать то-то и то-то. И были успехи, радости. Когда же ты приходишь к мысли, что жизнь прекрасна и удивительна, значит ты выздоравливаешь, полон новых сил и желания работать. Значит пора приниматься за очередную постановку и посвятить себя чему-то значительному. А посему попробую сосредоточиться именно на очередном и, как показалось, значительном.

Не помню, упоминал я об этом или нет, но в голове у меня сложился план спектаклей, которые я хотел успеть поставить за свою жизнь. Исходя именно из этого плана, ежегодно я вносил в свою очередную заявку десять — двенадцать названий. Среди них восемь лет подряд был «Тевье-молочник» Шолом-Алейхема. И все эти восемь лет я знал, что моего Тевье должен сыграть Михаил Ульянов.

Всегда находятя особо «проницательные» люди, которые в случае успеха мгновенно берутся объяснить его причину, исходя из собственного взгляда на жизнь и ее понимания. «Ты выбрал Ульянова, – говорили они мне, – потому что только такой авторитетный актер, сыгравший самого маршала Жукова, мог пробить твою постановку».

Справедливости ради надо сказать, что «проницательные» люди, а они находились даже среди вахтанговцев, высказывали Михаилу Александровичу, узнав о его согласии на роль Тевье, свое недоумение: «Зачем тебе, создавшему образ самого маршала Жукова, ввязываться в эту историю?»

Вероятно пора дать объяснение, почему из всех авторитетных и неавторитетных актеров я выбрал именно Ульянова, почему он согласился, и на какую такую «историю» намекали особо «проницательные» люди.

Уже в студенческие годы Михаил Ульянов имел четко выраженную гражданскую позицию. Позицию подлинного гражданина Союза Советских Социалистических республик. Она мужала и крепла вместе с его актерским дарованием. Он нигде не провозглашал ее, но жил согласно ее принципам. И лишь актер, обладающий такой позицией, мог создать, по моему убеждению, образ Тевье-молочника. Это первое, но есть и второе, и третье... Многие воспринимают Ульянова лишь в определенном диапазоне его ролей: Председатель, Митенька Карамазов, маршал Жуков... – прямой, темпераментный, мужественный, честный, порой резкий, жесткий, суровый. И мало кто знает, какой это, в сущности, добрый и мягкий человек. Как тепло он относится к близким. Как постоянно находится в заботах – не о себе, о других людях. Играл он и просто веселых персонажей, и такие острохарактерные роли, как «Иудушка

Головлев». Именно студенческий самостоятельный отрывок Миши, смело взявшегося за отрицательный персонаж Салтыкова-Щедрина, открыл мне удивительное мастерство перевоплощения Ульянова, его замечательную пластику, интонационный и тембровый диапазон голоса. Все эти качества просто необходимы при создании персонажа, в котором необыкновенно гармонично заключается и большая вселенская правда, и национальный колорит. Мы часто говорили с Ульяновым об этом образе, о самой повести Шолом-Алейхема задолго до нашей постановки. Во многом сходились, и прежде всего в том, что это произведение в высшей степени интернациональное, общечеловеческое, народное по своему духу, с точки зрения поднятых в нем проблем: взаимосвязь поколений, взаимоотношения детей и отцов, которые, в сущности, независимы от национальности, независимы от веков и народов. Меняется лишь их форма, но содержание остается то же. Отчуждение родителей и детей друг от друга. Боль родителей, страдание детей, которые вырастают из этого разобщения. Муки родителей, когда дети их не слушают и идут своей дорогой, а она кажется родителям неверной. Тема – вечна. Но она сопряжена еще и с другой: можно прожить жизнь вполне благополучно, но, жалуясь на свои мелкие болячки, так и не заметить всей ее красоты, всех ее радостей. А можно прожить тяжкую жизнь, какую прожил Тевье-молочник, и, тем не менее, благословлять ее в силу того, что эта жизнь, кроме страданий, дает и радости, кроме горестей – счастье, кроме потерь – приобретения. Тема благословения жизни – такой, какая она есть, такой, какой она складывается, есть одна из главных в понимании роли Тевье. Жизнеутверждающее, жизнелюбивое, жизнелюбленное произведение. Да, конечно, в нем есть страдания и потери, горести и неудачи, непонимание и усталость, и тем не менее – оно благословляет жизнь!

«Мне кажется, – говорил Ульянов, – что это очень важно и существенно сегодня по той причине, что развелось очень много брюзжащих людей, очень много людей, которые сами не знают, чего хотят от жизни. Очень много людей, которые, палец о палец не ударив, продолжают требовать и ныть, считая, что кто-то им должен почему-то что-то давать, подавать, приносить и помогать. Это несчастье – не уметь видеть радости жизни в ее обыденности: в детском крике, в детском лепете, в детских слезах, в отцовском чувстве, в любви к жене, в любви к природе, в любви к людям, в дружбе, в товариществе, в солидарности при потере».

После подобных высказываний я задавал Мише вопрос: согласен ли он на роль Тевье? И получал лаконичный ответ: «Сначала получи разрешение на спектакль».

Заявки мои даже большинство коллег воспринимало иронически, они были убеждены, что для Шолом-Алейхема не та ситуация.

Ситуация действительно была сложной: граждане еврейской национальности уезжали в Израиль, Соединенные Штаты Америки. Но я был убежден, что именно в этой ситуации необходимо поставить Шолом-Алейхема на ЦТ. Конечно же не рассчитывал на то, что это перевернет мировоззрение людей, но верил, что поможет разрядить напряжение сложившейся обстановки. И я подавал свои заявки, из которых год за годом вычеркивался задуманный мной спектакль «Тевье-молочник». Должен сказать, что Михаил Ульянов, который в дружеских беседах ворчливо отвечал на мое предложение сыграть главного героя, открыто заявлял о своем желании исполнить Тевье-молочника в иных местах, на самых разных уровнях.

Подавая заявку на 1985 год, я впервые не внес невезучее название. Но Константин Степанович Кузаков, встретив меня в коридоре, спросил: «Вы долгое время хотели поставить «Тевье-молочника», у вас не пропало это желание?»... Я могу только гадать, почему все же «Тевье» был разрешен к постановке председателем Госкомитета товарищем Лапиным...

Надо было приниматься за инсценировку. Это всегда очень сложное и ответственное дело: необходимо донести до зрителя мысли писателя, его поэтику, но при этом уложиться в

размеры, отведенные экранном временем. Произведение же Шолом-Алейхема многоярусное и многосложное.

Начал с того, что прочитал все произведения писателя, хранившиеся в библиотеке имени В.И. Ленина. Затем все существующие инсценировки – они, как мне казалось, не годились для телевидения. Наконец, познакомился с воспоминаниями замечательного исполнителя роли Тевье – Михоэлса, об игре которого ходили легенды, со свидетельствами его современников.

В это же время я встретился с интереснейшим человеком, большим эрудитом, знатоком еврейской литературы, редактором современных изданий Шолом-Алейхема М.С. Беленьким, который любезно согласился быть консультантом создаваемого спектакля. Для всех сторонников постановки было очевидным, что творческая группа в данном случае не имела права на провал.

А композицию инсценировки мне подсказал сам Шолом-Алейхем, проза которого заключала в себе и чисто драматургические начала. Тевье не только должен писать письма автору повествования о нем, но и рассказывать их с экрана, а действие будет своеобразной иллюстрацией его мыслей. Каждое письмо – самостоятельная новелла, отражающая определенный период жизни философа из Касриловки. Выстроенные в последовательную цепочку, они раскроют и образ Тевье, и отраженную в повести действительность.

Кое-кто считал, что большие монологи главного персонажа покажутся зрителям скучными и многие выключат телевизор. Я придерживался другой точки зрения: мудрый человек на экране, ярким языком рассказывающий умные вещи, лишь привлечет внимание смотрящих.

Редсовет сценарий принял, но были сделаны замечания весьма полезные, которые я обещал учесть во время съемок. А затем начался мучительный процесс распределения ролей, ведь в повести масса действующих лиц. Но, и это бывает не так уж часто, три персонажа не требовали мысленных поисков, не вызывали сомнений, я сразу и однозначно видел актеров, которые должны были их исполнить. Прежде всего Тевье – М. Ульянов. Но Шолом-Алейхем не только через этот удивительный образ утверждает свое миропонимание, но и через образ его верной спутницы – жены Голды. Их жизнь – единый порыв, хотя складывается она из ежедневных будничных сцен и споров, во время которых герои повести частенько напрямую говорят устами автора. Без Голды доподлинно невозможно понять и характер Тевье. Я был убежден, что партнером Ульянова должна стать Галина Борисовна Волчек. А она решительно отказывалась, ссылаясь на предельную занятость – постановки в «Современнике», за рубежом... Я понимал: большая актриса, она боялась подвести товарищей. Обещал, что буду репетировать с ней отдельно, в удобное для нее время. Должен сказать, что этого делать не пришлось. Во время репетиций, съемок Галина Борисовна не подвела меня ни разу. Однажды, когда она ехала на телевидение, у нее заглохла машина, Волчек оставила ее на мостовой, но на репетицию успела вовремя. Видимо чувство ответственности за порученное дело – неременное свойство больших актеров.

Честно говоря, боялся, что главный режиссер театра, она сама начнет режиссировать свою роль, и не знал, справлюсь ли с этим. Но во время нашей совместной деятельности режиссер Волчек исчезала, и передо мной была только актриса, работающая с большой отдачей. Их совместные сцены с Ульяновым доставляли неизмеримое удовольствие. Ведь малейшее пожелание режиссера расшифровывалось удивительно точно, приобретая яркость необыкновенную.

Не вызывал у меня сомнения и претендент на роль Лейзера Волфа. Я хорошо знал умение Бориса Иванова проникать в самые потаенные глубины характера своих героев и раскрывать

сущность играемого персонажа через одну точно найденную деталь его внешности, манеры поведения. Думаю, что в «Тевье» Иванов сыграл замечательно. Его Лейзер – богатый мясник, который решает осчастливить браком дочь бедного молочника. Во время встречи с будущим тестем он учтив, вежлив, предупредителен. Весь его «круглый» облик излучает пристойность и благообразие. Он неглуп, обладает юмором, но что же заставляет видеть в его разговоре с Тевье не просто состязание в остроумии, а поединок двух диаметрально противоположных мировоззрений? Взгляд Волфа, цепкий, пожирающий, тянущий за собой. Его не прикроешь благодушием. Он выдает суть владельца – хищник, которого надо бояться.

Лейзер лишь один из женихов пяти дочерей главного героя. И распределить их роли, да простят меня будущие мужья и соискатели невест, было, пожалуй, самым трудным делом. Легко ли найти сразу пять статных, красивых, умных, а ведь именно таковы дочери молочника, молодых актрис? При этом все они, если не внешне, то внутренне должны походить хоть в чем-то на папу с мамой, унаследовать их черты при собственном самобытном характере. И еще хотелось, чтобы лица их были не слишком знакомы телезрителям по другим ролям. Дело непростое. И пробы тоже складывались не просто. Для режиссера, потому что от числа претенденток у него начинало рябить в глазах. Соискательниц же ставила в тупик необычность испытаний. Им предлагалось разыграть не отрывок будущей роли, а этюды, как это они делали когда-то на первом, втором курсах театрального института. Девушки недоумевали, а я просто искал нужные мне характеры. И нашел, а вместе с ними и актрис: О. Чиповскую, В. Сотникову, Е. Тонунц, О. Тарасову, М. Сахарову. Пожалуй, всем им не хватало только одного – актерского опыта. Но я за всю мою жизнь встретил лишь раз актрису, которая имела его смолоду – Алису Фрейндлих. Обычно же опыт неотделим от зрелости. А дочери молочника совсем юные. И крупный план телеэкрана обязывает помнить об этом. В такой, казалось бы, несколько тупиковой ситуации «дочерям» помогли «родители». Игра Ульянова и Волчек была тем камертоном, который подтягивал молодых актрис, заставляя приближаться к желанной ноте спектакля. Кажется Михаил Александрович и Галина Борисовна были довольны своим экранным потомством.

В «Тевье-молочнике», как и в других моих постановках, снимался Ю. Катин-Ярцев. Но если в предыдущих работах я не думал о том, что он мой институтский товарищ, а видел лишь его замечательные актерские данные, зоркий глаз, умение дать вовремя нужный совет, то в данном спектакле отношение выпускников Щукинского училища имели немаловажное значение: друзья со студенческих лет, Катин-Ярцев и Ульянов, впервые должны были встретиться как партнеры на одной площадке. Мне казалось, что это могло подарить их персонажам дополнительные краски.

Сложнейший процесс распределения ролей подходил к концу. Начиналась работа над спектаклем.

Как правило, режиссер вмешивается в действия операторов, заглядывает в глазок камеры, спорит о ракурсах съемки, старается все проверить сам, но постановка повести Шолом-Алейхема забирала все силы на прямые режиссерские обязанности: построение мизансцен, работа с балетмейстером, композитором, актерами. Ведь даже перед М. Ульяновым вставляли трудности: сибиряк из Омска, отказавшись от грубой имитации национального характера, тем не менее должен был найти необходимый герою колорит, точное звучание своеобразного языка Шолом-Алейхема в переводе М. Шабадала.

При столь напряженной ситуации мне нужны были операторы-единомышленники, на которых мог бы положиться полностью. Таковым прежде всего являлся Борис Лазарев. Мы договорились, что он сам подберет себе коллег и будет делать раскладку мизансцен на камеры.

Для успеха дела операторы должны были присутствовать на всех досъемочных репетициях.

Что является самым сложным в работе режиссера телевидения при постановке спектакля? Объединить едиными правилами игры актеров, которые пришли из разных театров, имеют разные творческие школы, исповедуют порой разные направления в искусстве. В идеале это удается крайне редко. Обычно всегда находятся бунтари, нарушающие ансамбль. Но режиссер обязан сделать все возможное, чтобы быть понятым, убедить и добиться желаемого результата.

Критика отмечала многоплановость спектакля «Тевье-молочник». Не противоречит ли многоплановость единым правилам игры? Убежден – несколько. Чтобы подобное высказывание не выглядело шарадой, попробую объяснить, в чем заключались эти правила для всех снимавшихся в спектакле по повести Шолом-Алейхема.

Эмоции и пластика актера точны тогда, когда они продиктованы вспыхнувшей в голове мыслью. Умение думать на сцене – ценнейший актерский дар. Он присущ далеко не всем. Его не всегда, к сожалению, стремятся воспитывать, развивать в театральных вузах. Да и можно ли это сделать? И. Толчанов говорил о том, что научился думать на сцене в 45 лет, после того, как однажды ощутил, как мысль подсказала чисто внешнее решение играемого эпизода. Наверное следует приучать будущих актеров при работе над ролью задумываться над тем, какие мысли могли рождаться в голове его героя в тот или иной момент действия. Тогда, видимо, особенно в кино и телефильмах, было бы меньше томительных пауз, эдакой глубокомысленной пустоты.

Именно так работать над ролью учил меня Владимир Иванович Москвин. Этого же требовал я от участников спектакля. А когда точно найденная мысль рождала эмоции, то не позволял им выплескиваться за пределы стилистики постановки. Моим сорежиссером вновь становился Жан Вилар, выступавший за аскетичную точность актерских выразительных средств. Мне кажется, что в «Тевье-молочнике» впервые была не просто провозглашена, а решена мной пластика телевизионного спектакля. И прежде всего при создании образа главного героя. Когда человек пишет письмо, он мысленно беседует с адресатом. Вот это «мысленно беседует» нам и надо было вывести на экран, естественно переключить сознание зрителей с письма на звучащий монолог, чего и добивались с помощью едва уловимых пластических моментов. Вот пишущий медленно поднимает голову, снимает очки, откладывает перо, глаза, сосредоточенные мгновение назад на бумаге, принимают иное выражение... И, конечно, совсем другой пластики требовала, скажем, финальная сцена, когда изгоняемый с родной земли Тевье, услышав голос скрипки, пускается в пляс, вкладывая в движения всю гамму обуревающих его чувств и мыслей.

Михаил Александрович работал над ролью с присущей ему требовательностью к себе. Помню, что после всех репетиций, перед съемками он по собственной инициативе ночью сыграл мне всю свою роль от начала до конца. А когда, снимая четвертый монолог Тевье, мы, наконец, нашли ту самую доверительную интонацию, которую требует телеэкран от героя, Ульянов пошел на то, чтобы заново снять три уже готовые, но сделанные в ином ключе сцены. Именно в это время я понял, что Миша окончательно вжился в роль и, следуя заветам того же Москвина, решил ему не мешать. А он возмущался: «Почему ты перестал мне делать замечания?» Такая неуспокоенность большого актера не могла оставить равнодушной и молодежь. Одним из «общих правил игры» нашего спектакля было для каждого и построение перспективы роли. Я рассказывал молодым актерам о Хораве, и это не было брошено на ветер. Так все пять исполнительниц дочерей Тевье и Голды в основном справились с поставленной перед ними задачей и верно распределив силы раскрыли образы своих героинь.

Спектакль имел успех. Критика всячески хвалила нашу работу:

«Двухсерийный телеспектакль замыслен режиссером-постановщиком Сергеем

Евлахишвили как очень простой, может быть, даже нарочито непретенциозный монолог. Только по тщательности, с которой выстроены кадры, по ритмической точности повествования можно заметить, каких усилий стоила постановка творческой группе. Но трудности – это в глубине. А на поверхности – легкость, естественность, непринужденность» (В. Надеин, «Известия»).

«А теперь о самом, может быть, замечательном художественном событии телевизионного июля – о Михаиле Ульянове в роли Тевье-молочника...» (Ю. Смелков, «Литературная газета»).

«...Ульянов, как говорили когда-то, купается в роли, которая льется у него, переливается, сверкает всеми красками жизни. Его героя «бросает в жар и холод, швыряет вверх и вниз» и уже совсем, кажется, пригнуло, прижало, а он, глядь, вновь распрямился, полон оптимизма, да еще и иронизирует над напастями, а заодно и над самим собой... И как бы правдиво и сценически остро ни исполнялись роли Г. Волчек, Б. Ивановым, Ю. Катиным-Ярцевым и другими актерами, все они, не теряя, впрочем, самостоятельности, как бы подыгрывают Тевье-Ульянову, как оркестр солирующему музыканту, который ведет тут партию «самого человеческого» (Г. Капралов, «Правда»).

«Ульянов и не старался играть именно еврейского мудреца, хотя, как всегда верный правде жизни, он сохранил и некоторую напевность речи, и особую музыкальную пластику, и изобильно суетливый жест, и вопросительное построение даже утверждающих фраз, и какое-то особое, южное, чуть нервное возбуждение, и легкую загораемость эмоций, и иронический склад мышления своего Тевье... Но, не упустив ничего из национального колорита, не забыв и традиционный маленький черный картузик, и поношенный, но опрятный, достойный лапсердак, Тевье-Ульянов не погряз в любовании этнографией, он поднялся и в этом образе до проблем вечных, интересующих во все века все человечество» (И. Вишневская, из книги «Артист Михаил Ульянов»).

Тевье-молочника в исполнении М. Ульянова критики сравнивали с королем Лиром, Дон Кихотом, Санчо Пансой, Кола Брюньоном. Интересно, что такие же сравнения приводили в своих письмах и телезрители. Вообще спектакль получил рекордное число откликов. На телевидении письма, пришедшие после его премьеры, составили астрономическую цифру не с одним нулем, и только два из них были ругательными. А Михаилу Александровичу в театре имени Вахтангова корреспонденцию на Тевье вручили в двух больших мешках. И характер почты доказывал, что не напрасно взялся он за эту роль.

«Великолепно поставлен спектакль. Прекрасна игра актеров. А наш прославленный, любимый всеми фронтовиками Михаил Ульянов — блеснул новыми гранями своего изумительного искусства. Как колоритен созданный им образ Тевье! Ценно то, что постановка этого фильма воспитывает зрителей в духе дружбы и уважения ко всем народам нашей страны» (Ф. Володин, Киев).

«В нашем доме собрались люди разных национальностей, и все без исключения были взволнованы... Трагедией, юмором, искренностью и высокой простотой, что заключены в спектакле» (К. Краснова, Одесса).

«Черты образа Тевье, созданного Шолом-Алейхемом, можно увидеть и во французском Кола Брюньоне, и в испанском Дон Кихоте, и во многих других литературных героях. Тевье волнует еще и потому, что в нем есть столь необходимые и в наши дни прекрасные человеческие качества – доброта, человеколюбие, умение пренебречь во имя более высоких целей собственным благополучием» (Э. Поляк, Москва).

«Очень благодарны за то, что вы вдохнули жизнь в бессмертное произведение Шолом-Алейхема» (Н. Окунь, Минск).

Общую волну признания вершил отзыв В. Каверина. В опубликованной в журнале «Знамя» статье писатель сравнивал игру М. Ульянова с игрой С. Михоэлса.

«И, наконец – «Тевье-молочник». Тот «Тевье-молочник», которого я недавно видел по телевидению, – очень хороший спектакль. Главную роль прекрасно играет М.А. Ульянов. Я бы сказал, что он играет с необыкновенным тактом, и тоже, как это сделал бы Михоэлс, играет прежде всего характер. Причем надо сказать, что это относится не только к Ульянову. Весь спектакль построен совершенно независимо от того, как он был построен Михоэлсом, а между тем производит он не меньшее впечатление. Ульянов не стремится, как это делал и Михоэлс, возбудить жалость к себе. Он играет именно так, как это бывает в жизни, – забываешь, что действие происходит много лет назад, в незнакомых тебе местах. Все кажется важным для тебя, и тебе дорого отсутствие навязчивости, она ведь могла бы (кажется, это самый простой путь) подчеркнуть те стороны отношений, которые убеждают нас, что они не выдуманы, а увидены, наблюдаемы. И «Тевье» у Михоэлса был поставлен, я бы сказал, в каком-то другом темпе, более медлительном, неторопливом, но в обоих спектаклях заметно самое ценное прямодушие. Выдумка не кажется выдумкой, если она даже имеет место. Впрочем, это черта уже всего творчества Шолом-Алейхема.

Национальный колорит в спектакле Ульянова, так же, как и в спектакле Михоэлса. «Король Лир» теряет честные признаки определенно. Спектакль этот человечен. В Ульянове, помимо всего прочего, восхищает еще и разносторонность его таланта, свойство большого художника, характерное и для него, и для Михоэлса. Кого только не играл Михаил Ульянов! Я был поражен, увидев его в роли Тевье.

На старости лет я чувствую: как было бы хорошо снова услышать из уст Михоэлса речь Тевье-молочника. Но Ульянов дал мне полную компенсацию этого желания.» (см.: Главы из книги В. Каверина «Литератор». Знамя, 1987, № 8).

Были ли недостатки в нашем спектакле? Были. Подвело оформление некоторых сцен. Художник О. Левина-Гончаренко, сделавшая в свое время прекрасные декорации к «Мартину Идену», на этот раз не смогла предложить необходимую условность интерьера. Порой ей это удавалось, как, например, при решении комнаты, в которой Тевье писал свои знаменитые письма. Но чаще Олю тянуло к бытовой конкретике, которая фальшивила, как фальшивили искусственные веточки и листья того самого леса, через который на своей доподлинно настоящей телеге ехал Тевье.

Музыку к нашему спектаклю писал Н. Каретников. Но в постановке звучали и еврейские песни в аранжировке ансамбля «Фрейлекс», руководитель которого Г. Мельский и был тем самым певцом, украсившим, по мнению многих, наше телеповествование. Хороши были и музыка, и песни, но вот состыковывались они не всегда. И танцы, поставленные балетмейстером И. Слуцкером, не всегда соответствовали национальному еврейскому колориту.

Почему я так подробно останавливаюсь на своих работах? Наверное потому, что надеюсь: заметки эти внимательно прочтет молодой режиссер телевидения. Прочтет и поймет, как важно для его профессии владеть опытом театра и кино, вникать в мастерство больших актеров и режиссеров, этих родственных художественному ТВ областей искусства. Но при этом необходимо точно знать и особенности Одиннадцатой музы, строптивый характер которой не прощает даже самых маленьких неточностей и огрехов.

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

В 1941 году на вступительных экзаменах в киноактерскую школу я читал поэму В. Маяковского «Во весь голос», читал одного из своих самых любимых поэтов, творчество которого, казалось, прекрасно знал со времен ученичества. А через некоторое время «Во весь голос» зазвучала для меня с черной граммофонной пластинки в исполнении Василия Ивановича Качалова. От неожиданности перехватило дыхание – мне приоткрылся иной поэт, глубокий, многогранный, тот Маяковский, мимо которого, не задев, прошла школьная программа. Позднее в училище имени Щукина Павел Иванович Новицкий, преподававший русскую и советскую литературу, скажет: «Человек открывает для себя Маяковского всю жизнь. Более того, уверен, что этого поэта будут открывать заново в каждом новом историческом периоде. Безмерный талант всегда современен, но при этом он всегда еще и «глашатай грядущих правд».

Новицкого считали трудным человеком. Он смел не признавать метода социалистического реализма, противопоставляя ему романтический реализм. Был критикован, избит словесно, но на компромисс не шел. Да и преподносить Маяковского так, как он, в конце сороковых годов мало кто решался. Ведь еще совсем недавно творчество поэта замалчивалось, и близился елейно-глянцевый период чугунно-бронзовых авторитетов. Против которых категорически восставал Новицкий. Своими лекциями он заставил влюбиться в личность и творчество Владимира Владимировича весь курс. И вместе с Маяковским учил молодых людей не просто ненавидеть мещанство, но и распознавать его в любой среде, в том числе и творческой. Может быть поэтому в свои молодые годы я был столь заморожен сатирой поэта. Читал сатирические стихи по Всесоюзному радио. В Ленинграде мечтал поставить «Баню». Но впервые серьезно подойти к Маяковскому удалось только на Грузинской студии телевидения.

Когда приехавший из Москвы в командировку Николай Карцов во время одной из дружеских бесед поставил в укор то, что люди, живущие рядом с Багдади, до сих пор не создали ничего о великом поэте... Заговорили о жизни Маяковского, стали читать его стихи и решили вместе с Карцовым поставить документальный фильм. Через несколько недель после отъезда Николая Пантелеймоновича из Москвы пришел сценарий. Весьма своеобразный сценарий, поскольку написан он был фактически Маяковским: на автобиографию поэта ложились точно подобранные стихи. Надо было воссоздать строчки поэта о себе на экране. Вместе с оператором Нагорным мы отправились в путешествие по Грузии. В группу, кроме режиссера фильма и оператора, входили еще директор картины, художник, ассистент. Все боготворили Владимира Владимировича, и его стихи звучали непрерывно. Они вдохновляли нас на поиски, и мы открывали между Саирме и Багдади гору, которая своими очертаниями напоминала рвущуюся ввысь фигуру поэта, дом, где жили Маяковские, могилу отца...

Поскольку я никогда прежде не снимал документальных фильмов, не знал законов документалистики, то, руководствуясь опытом художественного кино, нарушал их всячески, вводя игровые моменты, хотя соблюдал педантично факты и хронологию событий. Например, Маяковский в автобиографии вспоминал о приездах гостей. На экране мы решили этот момент следующим образом. Сначала показывали грузинский стол, уставленный блюдами, затем пустые стулья занимали гости в фотографическом изображении. Постепенно гости исчезали один за другим, оставив после себя пустой стол. Эпизод со студентом Глушковским, который сливался в воображении поэта с Евгением Онегиным (написанным в одну строчку), мы превращали в веселый мультик. Наконец, фильм начинался с того, что профессор, которого играл ваш покорный слуга, вел экскурсию по музею. Именно его рассуждения прерывал голос Маяковского (артиста В. Маратова), и громовое «Я сам» переключало внимание телезрителей на

рассказ поэта о себе, а нерадивый профессор улетучивался из кадра.

Повторяю, что не осмелился бы на такие вещи, если бы знал, как надо снимать документальный фильм. Но мои вольности были хорошо восприняты. «Багдадские небеса», как я уже упоминал о том в главе, посвященной Грузии, получили награду Первого Всесоюзного фестиваля телевизионных фильмов в Киеве. И мы с Карцовым решили продолжить экранизацию автобиографии Маяковского.

Московскому периоду жизни поэта, событиям 1906-1917 годов посвящалась вторая серия картины «Глашатай грядущих правд». Название третьей серии «Моя революция» говорило само за себя. Эта заключительная часть должна была охватить самое плодотворное в творчестве Владимира Владимировича пятнадцатилетие.

При съемках нам очень помогали сотрудники музея Маяковского. Не могу не отметить также интересное решение всевозможных перебивок и мультиков, которые предложил московский художник А. Грачев.

Несмотря на то, что фильм тепло был встречен критикой, неоднократно повторялся в эфире, я испытывал чувство неудовлетворенности. Третья серия казалась смазанной и неудачной. Не без оснований вынужден был признаться себе, что захлебнулся в обилии материала.

Мне хотелось восполнить пробелы и упущения, вот почему, уже работая на ЦТ, я вновь и вновь возвращался к творчеству любимого поэта. Близился юбилей Владимира Владимировича – восьмидесятилетие, к которому взялся подготовить три передачи: «Поэзия Маяковского», «Маяковский о любви», «Маяковский смеется». Особо запомнилась вторая. И своим оформительским решением, когда в ряд выстроились персонажи поэмы, вернее их картонные фигуры с прорезями вместо лиц. Лица появились одновременно с актерами, которые, зайдя за рисованные силуэты, читали строчки стихов и поэм. И, конечно же, запомнилась передача своими исполнителями. Ведь это была одна из первых работ на телевидении Натальи Гундаревой. Еще будучи студенткой Щукинского училища, Наташа выделялась среди товарищей, а это был один из самых сильных курсов Катина-Ярцева, где учились К. Райкин, Ю. Богатырев, Т. Сидоренко... Так вот, повторяю, Наташа выделялась и своим лиризмом, и юмором, и неистовым темпераментом, уже тогда в ней чувствовалась самобытная актриса. Я пригласил ее в свой телеспектакль по повести Короленко «Нестрашное», где Павла Семеновича исполнял Г. Бурков, Гаврилу – А. Галевский, а Наташа должна была играть Елену. И поскольку в спектакле, направленном против обывательского покоя, бессмысленной сутолоки жизни, где отказ от борьбы неминуемо ведет к нравственной гибели, Гундарева проявила себя достойно, то вполне резонно было предложить ей параллельно выступить в передаче, в которой с одинаковой силой звучал и гимн любви, и приговор мещанству. Вместе с Наташей произведения Маяковского читали А. Галевский и В. Смехов. Именно Смехов попросил меня послушать одного молодого актера из Театра на Таганке, страстного почитателя Владимира Владимировича. Так я познакомился с Леонидом Филатовым. Инсценировка «Маяковский о любви» стала его телевизионным дебютом и началом наших добрых и подлинно творческих отношений, которые продолжались вплоть до «рокового Сирано».

К юбилею Маяковского удалось сделать и еще одну передачу – с монитора снять фильм-спектакль «Во весь голос». Кроме знаменитой поэмы в него вошли отрывки из пьесы «Баня». По определению критики, в фильме-спектакле тесно переплелись элементы эстрады, цирка, буффонады. Мне казалось, что эти жанры органичны языку поэта. В этой постановке были в основном заняты актеры театра «Современник»: Т. Лаврова, Т. Дегтярева, Е. Козелькова, А. Покровская. Вновь участвовал Л. Филатов, играли Р. Суховерко и А. Вилькин.

Позднее с Леонидом Филатовым мы поставили два моноспектакля. Сценарист Ю. Шведова предложила литературную композицию по поэме «Владимир Ильич Ленин» и стихам Маяковского о вожде революции. Мы решили снять этот моноспектакль в музее Владимира Ильича. Филатов переходил из зала в зал, и развернутая экспозиция как бы становилась документальным подтверждением поэтических строк. И нельзя было не поразиться точности Маяковского, его чуткой верности фактам.

Около десяти раз вышла в эфир наша передача и получила массу хороших откликов. Мне было жаль лишь того, что мы ее сняли в черно-белых тонах. И поэтому инсценировку по поэме «Хорошо» решили сделать в цвете. Читал Леонид на фоне интерьеров Музея Революции, Музея Маяковского и Музея архитектуры, поскольку именно там мы нашли эскизы будущего градостроения, о котором так мечтал поэт.

После поэмы «Хорошо» вплоть до 1985 года я не пытался поставить что-либо из Маяковского или о Маяковском. Хотя вновь и вновь перечитывал произведения Владимира Владимировича, внимательно следил за всеми публикациями, которые так или иначе относились к его жизни. И вот, наконец, решился поставить фильм-монографию о поэте. Мою заявку поддержало руководство нашего отдела классики и Главной редакции литературно-драматических программ ЦТ: Е. Гальперина, Б. Каплан, К. Кузаков. Пора было приступать к работе, но как? Как, не погрешив против фактов, вместить в четырехсерийный фильм обилие материала: событийная канва жизни поэта, его произведения, высказывания друзей, недругов, равнодушных?.. Сразу отверг мысль найти актера, который будет играть Маяковского. Невозможным казалось найти такого человека, чтобы в нем сочетались внешний облик, богатейшее внутреннее содержание, удивительный голос поэта. А если нельзя отыскать исполнителя главного героя, то и строить фильм как традиционно художественный, чисто игровой также нельзя. Следовало идти от произведений, высказываний самого поэта и всех тех, кто оставил о нем свои воспоминания. Но можно ли соединить несоединимое? И вот впервые я поймал себя на том, что утвердительный ответ на этот вопрос дает телевидение. В самом деле, телевизионная программа дня выстроена гармонично, хотя она содержит разные жанры разных родов искусства. Однако мы воспринимаем это как многообразие жизни. Следовательно, фильм-монографию в жанровом отношении можно решать методом гармонической эклектики. Именно тогда, на подступах к сценарию, возник в голове этот термин, хотя на страницах, посвященных Грузии, я говорил, что пользовался им при постановке фильма «Я сам». Но тогда делал это бессознательно. Смешение жанров – документальность, игровые сцены, мультипликация – просто позволяло мне решать задачи, которые ставила постановка картины. Теперь же приступал к сценарию, исходя из теоретических посылок, опираясь на них. Я решил использовать все возможности художественного и политического телевидения. Ввести в фильм хронику, событийные съемки, интервью, решенные в условной манере игровые сцены, произведения поэта, строки его автобиографии, документальные тексты – воспоминания современников. Актеры будут не исполнять Эйзенштейна, Мейерхольда, Шостаковича, Чуковского, Каверина, Цветаеву, Андрееву, Брик, Триоле, Арагона... а читать мемуарные строки от лица их авторов. Причем каждый актер представит нескольких высказывающихся. И лишь В. Ивашов будет выступать от имени одного персонажа – В. Маяковского.

Редсовет утвердил сценарий первых двух серий фильма, остальные две решили принимать по ходу съемки. Кроме В. Ивашова в нашу картину были приглашены С. Маковецкий, Б. Щербаков, А. Пономарев, И. Пономарева, М. Зонненштраль, О. Тарасова, Ю. Тархова. Самые, пожалуй, сложные пробы проходили актеры, чей голос должен был по ходу действия возникать за кадром как отдельно взятый голос Маяковского. Мы включали записи,

сохранившие выступления Владимира Владимировича, и старались найти хотя бы такой же тембр. Нам показалось, что наиболее ему соответствовал баритон А. Зарецкого.

Работая над сценарием, все более убеждался, как Маяковский необходим дню сегодняшнему и нашим устремлениям в завтра. С оператором Борисом Лазаревым мы решили, не отступая от правды, пройти дорогами биографии поэта. И надо сказать, что впечатления, которые рождались во время съемок, заставляли порой на ходу менять сценарий. Началось все с посещения Багдади. Город Маяковский (так теперь называется Багдади) не имел ничего общего с тем местечком, где я снимал свой первый фильм о поэте. Домик с покосившимся крыльцом, в котором родился Володя, разросся в достойный музей. И бередящие сердце вещи превратились в элементы нафантазированной композиции. Бурная река стала более спокойной, а глыбы, встававшие на пути ее вод, смотрелись просто как декоративные камни. Не было во всем этом той атмосферы, которая формировала душу будущего поэта. Но атмосфера нужна была фильму. И мы вновь вчитывались в автобиографию Маяковского, думали, искали. Останавливались на воспоминаниях Владимира Владимировича о второй прочитанной им в жизни книге, которая стала для него самой первой. Дон Кихот Ламанчский заставил Володю сделать себе деревянный меч и щит, искать подвигов в сражениях. Сегодняшние мальчишки в Багдади точно так же дерутся друг с другом на деревянных мечах. И, значит, кадры, выхваченные камерой, были вполне органичны: у подножия старинной крепости тщательно привязывается лошадь, чем-то удивительно напоминающая четвероногого спутника благородного идалго, а на самой вершине мальчишка с мечом созывает своих сверстников...

«Рискну предположить, — писал в рецензии на фильм А. Нилин, — что в своем сценарном решении С. Евлахишвили шел от поэтической догадки Бориса Пастернака, который о трагедии «Владимир Маяковский» сказал так: «Заглавие скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающийся к миру. Заглавие было не именем сочинителя, а фамилией содержания».

«Предмет лирики» рассмотрен в телефильме если не всесторонне, то с безусловным проникновением в новые подробности, прежде ускользавшие от поверхностного внимания, обычно застревавшего в непроницаемости «хрестоматийного глянца».

Действительно, хотелось, чтобы зрители увидели Маяковского не только как «агитатора, горлана, главаря», но и как тонкого, ранимого человека, способного глубоко чувствовать, глубоко переживать. Именно доброта и честность рождали в нем бунт против несправедливости, всякого рода пошлости. Умение нежно и преданно любить заставляло быть непримиримым к компромиссу.

Раскрыть через стихи, строки автобиографии лирическое «Я» поэта при отчуждении от образа — задача для актера-исполнителя весьма сложная. В. Ивашова я пригласил на пробы, помня по фильмам доброту его глаз, проникновенность интонаций. Очень нравилось мне и то, как Владимир читает стихи Александра Блока. Интуиция не подвела. Пробы прошли успешно, хотя Ивашову предстояло еще много «набирать» по ходу фильма. И помочь ему, как и его коллегам, должны были, по моему убеждению, натурные съемки тех мест, где Маяковский жил и создавал свои произведения.

Характер человека закладывается с детства. Вот почему, отвергая музейную прилаженность дома, где родился поэт, мы искали ландшафты той Грузии, которая вдохнула в Маяковского неукротимый темперамент, стала памятью сердца. И девственные водопады близ Саирме, и зажигающие звезды над Багдади заставляли по-особому звучать голоса наших актеров. Впечатления от увиденного жили в них, подсказывая нужные краски и при студийных съемках.

А потом мы снимали в Ленинграде. Дома-колодцы на улице Достоевского, контрастирующие с великолепием Невского проспекта, позволяли лучше понять то настроение, которое владело поэтом при создании поэмы «Человек».

Ехали в Репино, и у Финского залива осязаемыми становились строки: «Брожу пляжем. Читаю «Облако в штанах». Именно здесь создавалась в 1915 году знаменитая поэма. Камера фиксировала фасад здания, где Владимир Владимирович впервые встретился с Лилей Брик, приводила нас в дом Блока, перед которым (есть такое ощущение) благоговел Маяковский. Следуя биографии поэта, мы, повторяю, стремились быть предельно точными, но при этом не забывали о метафоричности языка его произведений и пытались раскрывать метафоры на документальном материале. Что было весьма не просто. Как, например, показать «миров приводные ремни»? И мы снимали могучие корни вековых деревьев. Чтобы передать смену настроений поэта, на пленку запечатлевались одни и те же виды в разные времена года.

Работали интересно и в Грузии, и в Ленинграде, и в Москве. По договоренности должны были ехать в Польшу, Германию, Чехословакию, Францию, Кубу. И тут включились самым гнусным образом «ветряные мельницы». Уже после Польши нам сообщили, что турне прекращается, так как поступили определенные сигналы. Выяснилось, что пресловутыми сигналами оказались грязные и беспочвенные анонимки. На основании которых, тем не менее, нам долго трепали нервы и чинили всяческие препятствия. Потеряв надежду на продолжение документальных съемок, я готов был уже засесть в Госфильмофонд, но тут пришло разрешение на выезд. Однако съемочную группу сократили до минимума: режиссер, актеры, директор картины, один технический сотрудник и вместо ведущего оператора Бориса Лазарева, неизвестно по какой причине, второй оператор фильма И. Хорев. Группе собственными силами приходилось переносить и перевозить трехсоткилограммовую аппаратуру. Сроки и средства на поездки были минимальными. И, несмотря на то, что привозили мы большое количество отснятых материалов, которые говорили, казалось, сами за себя, нас встречали странными репликами и намеками на «красивую жизнь» в заграничных поездках. Больно осознавать, что твои коллеги не способны противостоять чувству зависти и, идя у нее на поводу, могут опускаться до нечистоплотных моментов. Им казалось неестественным, что мы не видели за рубежом то, что, по их мнению, должны были увидеть. А дело заключалось в том, что на посещаемые нами страны мы старались смотреть не их глазами, а глазами Владимира Маяковского. И здесь нас ждали встречи с замечательными людьми и удивительные открытия. Прежде всего, это польские, немецкие, чехословацкие и французские актеры, которые представляли в нашем фильме своих знаменитых соотечественников — Э. Буша, Л. Арагона, Э. Триоле... И просто жители разных городов, которые удивительно тепло и с пониманием относились к съемкам фильма о знаменитом пролетарском поэте Владимире Маяковском. В Чехословакии нам показали Зал Маяковского. Табличка на доме сообщала, что в таком-то году поэт читал здесь свои стихи. И помня о том дне, зал превратили в Зал Маяковского.

Во Франции мы должны были запечатлеть на пленку поездку Владимира Владимировича с Эльзой Триоле в автомобиле. Нам предоставили машину именно той марки, которая соответствовала действительности. А когда снимали встречу Луи Арагона и Маяковского в небольшом ресторанчике, то хозяин, узнав, что два великих поэта бывали именно здесь, отказался от оплаты, накормив всю группу. На Пляц де ля Конкорд мы вдруг поняли, что не сможем зримо представить поэтическую строчку «Бежит вода, фонтаньясь» — фонтаны не работали. Поделились своей печалью с одним из служителей. Не прошло и пяти минут, как вода «зафонтанилась». Ее специально включили для нас.

В гостинице «Истрия» группе для съемок любезно предоставили именно тот номер, где

жил Маяковский. А знаменитые парижские художники, превращающие в импровизированные салоны бульвары города, помогали нам передвигать аппаратуру.

В план поездок не была включена Испания. Но нам разрешили побывать на границе с этой страной и сделать необходимые кадры.

А в Москве несколько коллег в первый же день приезда с милой улыбкой сообщили, что поездка съемочной группы на Кубу совершенно точно срывается. Атлантику должно было заменить Черным морем, экзотические растения Латинской Америки — экспонатами Батумского Ботанического сада. Были у нас в запасе еще и мексиканские кадры, снятые Эйзенштейном, и черно-белый вариант Атлантики. Одним словом, несмотря на все трудности, к монтажному периоду фильма мы пришли во всеоружии.

Но такого сложного монтажа я не помню за всю свою работу на телевидении. Именно с его помощью предстояло эклектику преобразовать в гармонию. И дело заключалось не только в том, чтобы, опираясь, скажем, на всегда белые морские брызги, добиться плавного перехода из не цветного в красочное изображение или незаметно соединить мексиканский и батумский кактус, главное было добиться органичного единства игрового и документального начала картины. Так состыковывать монтажные куски, чтобы рождалась образная структура фильма. Подчеркиваю, не скатиться до набора монтажных планов, чем сегодня грешит телевидение, а именно создавать образную структуру фильма. И здесь я должен сказать самые добрые слова в адрес нашего художника Ларисы Мурашко, подлинно телевизионного художника. Ведь очень не просто перейти без диссонансов, например, от яркого кутаисского солнца к солнцу в студии. Но она находила едва уловимые блики, благодаря которым переход этот становился незаметным. А как соединить живую натуру и фотографию? И вот Лариса прикрепляла снимок на стекле окна, за которым открывался необходимый нам вид. Камера брала крупным планом фотографию, а затем, поднявшись выше, живую натуру. Художник очень помогал и при съемках, и при монтаже.

Мы думали, что не уложимся при монтажке фильма в плановый десятидневный срок. Решили пойти на штраф, но не погрешить качеством. Однако все работали с таким энтузиазмом, что десяти дней оказалось достаточно.

Не могу не отметить и прекрасную работу звукорежиссера Марины Крутоярской, которая сумела органично соединить музыку трех композиторов — Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Г. Канчели.

Надо сказать, что «добро» на фильм мы получали при одном руководстве нашей редакции, но во время съемок произошли перемены, и сдавали мы работу новому начальству. Оно предъявило массу претензий и упреков. Главным недостатком посчитали растянутость. И почти ничего не было сказано о том, что это первый фильм, столь последовательно и документально точно раскрывающий жизнь Владимира Владимировича. С его показом на экране тянули. И, наконец, поставили в программу на четыре выходных дня самого жаркого летнего месяца и не в вечерние часы. Кто в это время смотрит телевизор?

Однако после премьеры, кроме звонков моих друзей, было и еще два, на которые я никак не мог рассчитывать. Меня поздравляли критики В. Кисунько и Н. Кладо. Они отмечали прекрасную работу В. Ивашова и говорили о том, что фильм о Маяковском и есть подлинное телевидение. Значит, метод гармонической эклектики удался.

Наша работа зрителям фактически осталась не известной, так как после странного премьерного показа ни разу не была в эфире.

Мне кажется, что о Маяковском мы говорим преступно мало. С позиций нынешнего дня считаю, что и наш семичасовой фильм не исчерпал означенной темы. Прав был Новицкий:

Маяковского открываешь для себя всю жизнь и на каждом историческом витке поражаешься его современности.

Н.В. ГОГОЛЬ

Братся за сценарий не решался. Слишком велик Гоголь. Привнести в его произведение свое личностное недопустимо. А это могло стать, ведь речь шла о телеэкранизации повести Николая Васильевича «Портрет». Дважды вычеркивалась она из моих заявок и вот устояла, была внесена в план на 1987-1988 год. Это значило, что к постановке надо приступать сразу по завершению фильма о В. Маяковском. И уже во время съемок думать о сценарии, о распределении ролей. Кто же станет автором инсценировки? Он должен очень тонко чувствовать Гоголя и эту его вещь, в которой мысль о верности художника своему призванию читается шире: жизнь человека коротка, слишком коротка, чтобы успеть сделать задуманное. Человек, если он ленится и разменивает себя на мелочи, то и вовсе проходит мимо своей подлинной жизни. Осознание этого оборачивается для человека губительной трагедией. Часто именно мы сами повинны в том, что многое не успеваем. Эта тема звучит в Чарткове. Но неверно было бы трактовать повесть как призыв к идеально безгрешному существованию. Смысл ее глубже: жить надо в главном и это главное не подменять второстепенным. Как тут не вспомнить строчки из письма Е.Б. Вахтангова к своим студийцам: «Я грешу, я поступаю дурно, я делаю много зла, я мельчу себя противенькими и гаденькими делишками, но зато это не главное, не дорогое, не желанное. Я не отдам этим делишкам и маленьким минутным наслаждениям ни одной минуты, если в эту я должен быть со своим главным. Так, казалось бы, должен говорить и поступать каждый из нас. А между тем мы главное свое делаем второстепенным, главное обращаем в «делишки», и в минуты, когда надо быть при главном, мы легко и расточительно отдаемся повседневному маленьким, минутным наслаждениям и безотчетно этим самым делаем их главным».

Итак, я искал автора сценария. Как-то поделился своими мыслями о «Портрете» с Анатолием Гребневым, от которого узнал, что в семидесятые годы Леонидом Зориным был написан киносценарий именно по этой повести Гоголя для режиссера и оператора Урусевского. Однако сценарий был отклонен, как отклонялись в то время многие достойные вещи, фильм не состоялся. Необходимо было встретиться с Зориным.

Леониду Генриховичу нездоровилось, я посетил его в больнице, и он согласился познакомить меня со своим сценарием. По сути это была инсценировка первой части повести, второй ее части Зорин совершенно не затрагивал. Но мне казался очень важным момент аукциона, во время которого ценности переходят из рук в руки. Поначалу Леонид Генрихович со мной не соглашался, а потом неожиданно позвонил из больницы и по телефону рассказал, как он думает ввести аукцион в сценарий и что хочет доработать в нем. Это было, на мой взгляд, весьма интересно. Мы не стремились точно следовать повести. Да это и невозможно при переводе прозаического произведения в сценическое действие. Важно было сохранить мысли писателя, его стилистику, действующих лиц. Однако диалогов в повествовании не так уж много, чаще за героев говорит сам автор. И вот мы решили ввести фигуру читателя, который бы выступал от лица Николая Васильевича и давал необходимые комментарии по ходу действия. Причем, благодаря стараниям Зорина, наш читатель не только цитировал отрывки из повести «Портрет», но и обращался к иным произведениям и письмам Гоголя. Так возникала тема большого города, где все продается и все покупается, тема двуликого Петербурга, часто столь губительного для неокрепших душ. И персонажи произведения как бы подчеркивали эту двуличность, позволяя видеть и современность повести, и ее созвучие героям «времен очаковских и покоренья Крыма». Вот почему мы сочли возможным ввести образ легендарной Татьяны Юрьевны и некоторых иных действующих лиц.

Сценарий Леонида Генриховича был принят еще прежним руководством нашей

редакции. Тогда же было решено, что к съемкам я приступлю весной 1987 года.

Фильм-спектакль предполагает соединение натуральных и студийных съемок. Добиться органичного перехода из мира живой природы в мир декораций — дело весьма сложное. И удается это лишь тогда, когда натура снимается в условной манере, созвучной условности студийного интерьера. И в смысле своего оформления «Портрет» заставлял меня волноваться. Ведь там столько мест действия: бедная и богатая мастерские художника с множеством масляных портретов, аукцион, светские салоны, ресторан, редакция, бальный зал... Сколько необходимо павильонов, сколько средств... А средства на телеспектакли отпускаются крайне скупо даже по отношению к телефильмам, которые (возможно сейчас положение изменится) в мое время были золушками по сравнению с детьми большого кинематографа. И как соединить декорации с натурными съемками? Эту вторую проблему мне помог разрешить Вилар — его световые колонны в «Дон Жуане». Виды Петербурга будем снимать в лучах светового дождя, что создаст и определенную атмосферу настроений. Но что делать с павильонами?

Над декорациями работал художник Стас Морозов. Мы много беседовали с ним о будущем спектакле. Однако своих заготовок он мне не показывал, отговариваясь тем, что представит сразу макет. И вот в один из дней, когда я сидел над режиссерским сценарием, думая над построением мизансцен, попадая почти в тупиковое положение при обозначении переходов из одного места действия в другое, явился Стас и протянул мне макет, который весь умещался на одной площадке.

Отношения между художником и режиссером могут складываться двояко. Либо они находятся на разных полюсах понимания, и тогда это неудача спектакля. Либо мысли их созвучны, что рождает интересное решение.

Предложение Стаса, казалось, соответствовало моим мыслям и вместе с тем было настолько необычным, настолько многое поворачивало по-другому, что я вынужден был взять макет домой для его тщательного обдумывания. Просидев над ним довольно долго, понял — Стас сделал невозможное. Он разместил многочисленные места действия спектакля в одном павильоне, ничего не упустив. Конечно, это несколько меняло построение мизансцен, но я с удовольствием подчинился художнику. Стасу принадлежит и еще одно весьма остроумное решение: для того, чтобы наполнить мастерскую Чарткова портретами, мы фотографировали действующих лиц спектакля, а затем обводили масляными красками их изображения. Такое умение оправдать пословицу «Голь на выдумки хитра», с одной стороны, не может не привести в восхищение, с другой, порождает щемящий до боли вопрос: почему? Почему талантливые люди должны не просто интересно решать спектакль, но и ломать голову над тем, как достойно свести концы с концами? Ведь мы выходим сразу на миллионную аудиторию, что не подвластно кинематографу. Так почему же нас материально ставить в такие условия, чтобы потом сказать: а вот в кино это бы сделали лучше. Предоставьте нам равные возможности, а потом судите.

На, а пока таких возможностей нет, мне хотелось бы вспомнить и еще одного человека, сделавшего в «Портрете» почти невозможное — художника по костюмам М. Савицкую, которая из нищенского обихода ТВ сумела создать костюмы для всех персонажей нашего спектакля. А ведь это густонаселенный спектакль, где масса эпизодических ролей, которые, тем не менее, должны исполнять большие актеры. Но, видимо, Гоголь настолько притягателен, что я встречал и понимание, и согласие. К нам пришли Б. Иванов, Л. Целиковская, В. Филиппов, А. Котов, создавшие интереснейшие образы: человек-орден, дама, заказывающая портрет дочери, представительное лицо, издатель. Был и еще один весьма значительный эпизодический персонаж, исполнение которого я поручил не драматическому актеру. Прежде чем назвать его

фамилию, позволю себе предысторию. Во время съемок «Тевье-молочника» я вдруг увидел человека, который заставил меня вздрогнуть и спросить у помощников: «Что он тут делает? Немедленно уберите его с площадки». И услышал в ответ: «Что вы? Как можно? Это же наш балетмейстер». А дело было в том, что лицо Иосифа Ильича Слуцкера удивительно напоминало мне изображение таинственного человека в восточных одеждах из «Портрета» Гоголя. Почти тогда же я сказал Иосифу Ильичу, что, если буду делать спектакль по этому произведению, то он получит немую, но весьма важную роль. Справился с ней, на мой взгляд, Слуцкер прекрасно, как и со своей обязанностью балетмейстера, поставившего в нашем спектакле «Портрет» ряд танцев.

Исполнение главных героев доверил актерам А. Кутепову (Читатель) и М. Зонненштралю (Чартков). Игру Кутепова самыми добрыми словами отметила в «Литературной газете» поэтесса Лариса Васильева, а о Мише... о Мише, видимо, необходимо сказать и несколько слов самому. Впервые на Зонненштраля обратил внимание как на студента второго курса Щукинского училища. На третьем предложил ему крошечный эпизод в телефильме «Призываюсь весной». Однако случилось так, что на съемки, которые проходили довольно далеко от Москвы, не приехал актер, исполнявший тоже эпизодическую, но важную для фильма роль «главного хулигана». Кто же выручит? Обратился к Мише: «Сможете?» И хотя его эпизод был совершенно иным, он мгновенно перевоплотился. Вспомнил об этом при работе над четырехсерийной картиной о Маяковском, пригласил Зонненштраля и не ошибся. Миша убедительно читал воспоминания Мейерхольда, Шостаковича. Во время съемок в Чехословакии предложил подумать ему над образом Чарткова, ведь и внешние данные говорили «за». Миша согласился. Он заранее знал о роли и мог готовиться. Это было важно, особенно, если учесть, что времена продолжительных репетиций, как и досъемочных сдач фактически сделанного спектакля, к сожалению, миновали, и мы были весьма ограничены во времени. На съемки спектакля давалось 15 дней. Репетиций было крайне мало. Мне казалось, что вторая часть «Портрета» наиболее сложная для молодого актера, и внимание уделял именно сценам этой части нашей постановки.

Еще в Ленинградский период моей жизни как театральный режиссер я был приглашен в Финляндию для постановки нескольких музыкальных спектаклей. Там обратил внимание вот на какой момент. Если мне не надо было заглядывать в синхронный перевод, чтобы понять происходящее на сцене, значит актеры окончательно сжились с образами своих героев и могут выходить на зрителя.

Подобной «проверкой» я пользуюсь и на телевидении, когда отключаю звук и слежу только за изображением на мониторе. Если актер захватывает и убеждает меня своей пластикой, то это уже определенная гарантия, и можно вслушаться в звуковое решение роли.

Так вот, Зонненштраль прошел все репетиционные проверки и был весьма убедителен во второй, сложнейшей части нашего спектакля. Первая же не вызвала опасений — молодой человек должен был играть своего ровесника. Но вот, однако же, в начало роли Миша как следует и не вскочил. А времени на доработку не было. Тут еще «ветряные мельницы»...

Съемки в павильоне думал делать после натуральных. Но они откладывались с весны до осени. Нервничал, ведь мы нашли дом на тринадцатой линии, где, по Гоголю, жил Чартков, и снимать хотелось не только под световым дождем, но и под натуральным снегом. Конечно, поздней осенью это тоже возможно, однако спектакль надо было сдать в январе следующего года. Наконец нам объявили, что в Ленинград мы вообще не поедим и либо должны все отснять в павильоне, либо отказаться от постановки. Отказаться от спектакля, к которому стремился так долго, я не мог. Но все эти бессмысленные препоны, губительное равнодушие к творческим

порывам, незаинтересованность в качестве выпускаемой в твоей же редакции продукции убеждало меня в мысли, что «Портрет» — последняя моя работа на телевидении. И я должен сделать все от меня зависящее, чтобы выполнить ее как можно лучше.

Выйти из трудного положения помогли все тот же Стас Морозов и операторы Ю. Исаков и А. Пугачев. Решили сделать большой фотоколлаж с видами Петербурга и, переключая на них камеры, обойтись без натуральных съемок. Операторы работали замечательно. Это был, если можно так сказать, союз льда и пламени: Юра, тяготеющий к достоверности, и Саша, удивительно чуткий к телевизионной условности (достаточно вспомнить отснятый им «Фауст» М. Козакова). Я мог полностью на них положиться и, не думая о телекамерах, заниматься с актерами. Мне кажется, что критика справедливо оценила прекрасные съемки Исакова и Пугачева.

И еще одну большую удачу подарил мне «Портрет» — замечательную музыку. Я обратился к Юрию Марковичу Буцко не только потому, что люблю этого композитора, что много и успешно с ним работал, но и потому, что был потрясен его оперой «Записки сумасшедшего». Она поражала не столько своим эмоциональным началом, сколько открытой, острой мыслью: не человек сошел с ума, а мир его окружающий. И, конечно, хотелось, чтобы такой, столь тонко чувствующий Гоголя композитор, писал музыку к «Портрету». Во время нашего разговора о спектакле я рассказал Юрию Марковичу о тех ощущениях, которые испытал при виде скульптуры Андреева, установленной возле дома-музея писателя в Москве. Каждый, кто не поверит мне, может убедиться сам в том, что Гоголь видится разным в зависимости от избранного для осмотра ракурса. Если взглянуть справа, со спины, то в нем есть нечто демоническое. Лицо же Николая Васильевича, тоже справа, смешное и доброе, а слева — грустное. Со спины же, опять-таки слева, перед нами мощная фигура гиганта. Представьте себе мое изумление, когда все это я услышал в музыке Буцко. Она не просто адресована спектаклю. Она имеет отношение ко всему Гоголю.

Как всегда между замыслом и воплощением лежит пропасть неосуществленного. Но от зрителей после премьеры спектакля пришло множество благодарных писем.

Резко отрицательная рецензия появилась в «Литературной России». Главным ее упреком был следующий: раз создатели спектакля не коснулись второй части повести, значит и не раскрыли зрителям Гоголя.

Интересно, что в это же время появилась статья в «Советской культуре», отмечавшая ряд достоинств спектакля и приводящая следующую цитату Белинского: «Первой части... повести невозможно читать без увлечения... в самом деле есть что-то ужасное, роковое... в этом портрете... Прибавьте к этому множество юмористических картин во вкусе г. Гоголя... и вы не откажете в достоинстве этой повести. Но вторая ее часть решительно ничего не стоит». Далее газета писала: «Петербургские красавицы, сановники, военные, человек-орден... Встречи с ними не только вызывают смех, но и заставляют вспомнить знаменитый гоголевский вопрос: «Над кем смеетесь?» и не менее известный эпиграф к его бессмертной комедии. Гоголь призывал каждого пристально всмотреться в себя самого. И разве его призыв не актуален для дня сегодняшнего? Мнимые и подлинные ценности и есть предмет пристального рассмотрения создателей спектакля».

Вот так со времен Белинского рознятся мнения.

И тем более было приятно, что скупой на похвалы Катин-Ярцев, находивший недостатки в «Тевье-молочнике», высоко оценил «Портрет».

А что же в редакции литературно-драматических программ? Мне предложили ставить Достоевского. И хотя вещь желанная, я не дал согласия. Будет ли оно дано? Буду ли вообще

что-либо ставить после «Портрета» на телевидении? Да, если... Впрочем, об этом глава иная.

ГИМН ТЕЛЕТЕАТРУ

...«У нас в конторе» — этот оборот, казалось бы, совершенно неприемлемый для творческого организма, можно было услышать в Главной редакции литературно-драматических программ ЦТ. Дань современному жаргону? Но в языке никогда не удерживается то, что не имеет жизненного подтверждения. Однако прежде чем обращаться к каким бы то ни было доказательствам, уместно вспомнить: строчки эти пишу о будущем художественного ТВ. Надежду дают веяния времени и те неоспоримые факты, которые, несмотря на продолжительное затишье премьерных спектаклей, подтверждают возникновение телетеатра.

Его рождение неотделимо от имени создателей, чьи постановки по праву считались событием культурной жизни страны, были предметом споров и обсуждения миллионов.

В. Турбин, П. Резников, А. Эфрос, П. Фоменко, В. Фокин, Л. Хейфец...

Что же удалось сделать первооткрывателям телетеатра? Ответить на этот вопрос, значит и объяснить во многом, почему телеспектакли до сих пор остаются одним из самых сложных жанров.

На протяжении длительного периода работать на студии приходили выпускники ВГИКа, театральных вузов. Своих институтов Одиннадцатая муза не имела. Кинематографисты несли на телевидение близкую им эстетику. Зачастую они не могли поставить телеспектакль потому, что отвергали сценическую условность, не хотели признавать, что правда искусства вовсе не обязана совпадать с жизненным правдоподобием, к которому они стремились, делая художественные передачи по стилистике, колориту столь похожими на публицистические и информационные программы документального ТВ. Ну, а служители Мельпомены? Безусловно, они владели театральной условностью, но терялись перед раскадровкой, крупными планами, игрой деталями. Опережая меня, читатель, должно быть, спешит с выводом: создатели телетеатра сумели объединить законы сцены и киноэкрана. Не только. Иначе бы мы не имели права говорить о специфике Одиннадцатой музыки. Нет, они не создали безжизненный гибрид кино и театра, а, следуя собственной интуиции, открыли подлинно новое.

К сожалению, телекритика довольно часто свою задачу видела в том, чтобы эффектно хвалить или ругать очередное произведение, забывая при этом остановиться и поразмышлять над тем, почему же то или иное хорошо или отчего же то или иное плохо. И как результат подобной критики — не появилось глубокое теоретическое обобщение, аналитическое осмысление искусства телетеатра. Слишком мало серьезных статей, книг по этому вопросу.

Мельпомена и кинематограф имеют свои каноны. Художественное телевидение же, прожив добрые тридцать лет, все еще считает себя слишком молодым, чтобы серьезно обдумать содеянное, четко определить пути, с которых следует начинать молодым. Оно все еще каждую свою удачу готово считать случайностью, ставшей возможной благодаря таланту ее создателя. Ну, это же Турбин, поставивший «Портрет Дориана Грея»! Это же Фоменко, экранизирующий Толстого и Пушкина! Это же Резников, ожививший «Плотницкие рассказы»! Это же Эфрос!.. Творческие индивидуальности? Без сомнения. Но талант их заключается еще и в том, что все они, пусть каждый по-своему, открывали общие законы художественного ТВ, законы телетеатра. Обращаясь к экранизации литературных произведений, прибегали к условному оформлению — театр есть театр, хотя одни из них обращались к конкретным декорациям, другие использовали лишь отдельные детали, создающие определенный эмоциональный настрой зрителей. А затем внимание сидящих у домашнего экрана переключалось на актеров. И тут начиналось волшебство Одиннадцатой музыки. Помню, что после спектаклей А. Эфроса, особенно после двух его вещей — «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» и «Острова в океане», я как режиссер был поражен: знакомые, казалось бы, актеры — Любимов,

Дуров, Ульянов, Петренко, Любшин, Гурченко были какими-то совершенно иными. Они жили не законами сцены, не законами кинокадра, а как-то иначе, удивительно точно вписываясь в рамки малого экрана, безгранично расширяя их в смысловом и эмоциональном отношении. Как того сумел добиться постановщик? Это тайна, которую Анатолий Васильевич унес с собой. Но ведь остались пленки со спектаклями Эфроса. Почему бы критикам не попытаться приоткрыть его секреты, обосновать метод?

Блистательно работает на телевидении с актерами и Петр Фоменко, и некоторые другие постановщики. Но критика почему-то вновь обходит молчанием этот момент, бесконечно важный момент, если учесть, что большинство молодых режиссеров работать с актером совершенно не умеет. Они, уповая на большой кинематограф, пытаются подменить это свое неумение мизанкадром, монтажом. В результате на телеэкране мы то и дело встречаем богатую спецэффектами безвкусицу. И в молодежных программах, и в музыкальных...

Но вернемся к телетеатру. Почти всем его ведущим режиссерам критика предъявляла обвинение в том, что, ставя прозаические произведения, они не всегда следуют за текстом, но при этом та же критика хвалила тех же режиссеров за то, что они тонко чувствуют и передают не только мысли, но и стилистику произведения. А не скрывается ли за этим противоречием один из законов телетеатра: прозу невозможно поставить, точно следуя написанному, потому что драматическое действие имеет свои законы, но при создании инсценировки и ее воплощении необходимо сохранить философию, эстетику и стиль автора экранизируемого романа, рассказа или повести? И тут я мысленно слышу возражения целого ряда телевизионных деятелей, те самые возражения, которые обрушиваются на каждого молодого режиссера, желающего взяться за классику: это далеко от современности; сложно для зрительского восприятия; не по плечу телевидению... И напрасно молодой человек попытается возразить, апеллируя к спектаклям Турбина, Эфроса, Фоменко... Его остановят, дескать, с кем себя сравниваете, ведь это корифеи. И невдомек будет молодому человеку, что «корифеи» в свое время слышали почти то же самое, разве что сослаться на чей-либо опыт не могли, потому что его не было, а так им тоже предлагали ставить современные вещи в русле «телевизионной эстетики». В чем же она заключается? В том, что все должно быть, как в жизни, без какой бы то ни было театральности, как в усредненном кинофильме. Потому что к этому привык наш зритель. К сожалению, зрителя действительно приучили к этой неправде, нет, правдочке, бытовщине. Приучили обилием постановок и телефильмов, ничем почти не отличающихся друг от друга в жанровом отношении, пересказывающих привычно обыденным языком события повседневной жизни, дескать, вот она, современность, вот она, правда. Ведь герои на экране говорят и действуют точно так же, как и мы.

Мне кажется, в последнее время этому воспротивилось само телевидение. Прямой эфир, яркие, честные публицистические и информационные программы делают телезрителей подлинными соучастниками событий, позволяют ощутить истинный ритм современной жизни, понять, насколько глубока, серьезна, порой противоречива ее правда. Никакие пересказы не могут сравниться с самой реальностью. И нет ничего удивительного, что, смотря очередную поделку о том, как бывает в жизни, телезрители переключают программу, меняя художественную передачу на документальную. Да и какая там художественность, если отказано образному мышлению, глубокому осознанию действительности, если морально-нравственные проблемы подменяются производственными или сугубо политическими, если исчезает внутренняя жизнь человека, и он выступает в виде некоего робота с набором поведенческих моментов — эдакая стандартизация поступков и чувств. Нет, зрители вправе ждать иного от художественных программ. И, думается, телетеатр, в том виде, в каком он

существовал, во многом наметил их контуры, обозначил жанры: экранизация литературных произведений, пьесы, написанные для театра, собственно телевизионная драматургия, помимо телеспектаклей фильмы-спектакли, фильмы-монографии, литературные композиции.

Теоретически осмыслив опыт прошлого, искусствоведы и критики возможно подскажут и те вопросы, над которыми задумаются молодые, которые помогут развитию художественного телевидения сегодняшнего и завтрашнего дня. Ведь перед постановщиками целое море произведений — мировые шедевры. К их услугам техника, которая с каждым днем становится все более совершенной. Да и судя по энергично звучащим обещаниям, средства на экранизации должны возрасти. Значит, все за подлинно творческую атмосферу. Но почему же сегодня можно услышать этот оборот «у нас в конторе», почему же так мало премьер, почему же уходят со студий ведущие операторы и режиссеры?

Порой даже приходит сомнение, а может быть это закономерно? Ведь если в последние годы наблюдается кризис театра, то почему не может наступить кризис телетеатра? Публицистика сегодня так ярка, что с ней трудно тягаться фантазии художника. Вот и литдрама обратилась к публицистическим жанрам. И может быть верно то, что телетеатр «изжил себя», обогатив находками такие ныне популярные информационные программы, как «Взгляд» или «120 минут»?

Но вот вышел в эфир телеспектакль Михаила Козакова «И свет во тьме светит» по пьесе Л.Н. Толстого — и рухнули сомнения. Жить телетеатру, жить. Быть и высокой художественности, и философии, и моральным концепциям, и замечательной игре актеров, таких, как Петренко и Купченко. По силам телетеатру будить мысль и чувства современного человека, обращать его взор к подлинной литературе. По силам ему тон толстых журналов, который задали публикуемые там произведения, десятилетиями не выходившие в печать. Конечно, для этого телетеатру должно подняться на новую ступень своего развития. Подняться, опершись на опыт спектаклей прежних лет. Взяв лучшее, отказавшись от несовершенного. И право, не грех повторить в эфире то, что действительно удалось его первооткрывателям.

И надо остановить операторов, режиссеров в их решении покинуть ТВ. А сделать это можно, лишь разобравшись в причине уходов. Отчего это происходит?

Не оттого ли, что на телевидении все еще удерживается климат, порожденный эпохой застоя. Когда зачастую решающее значение приобретает окрик руководителя: «Я главный, и поэтому все будет так, как я решил». Творческая инициатива при таком положении дел становится помехой и всячески подавляется. Ее сменяет творческое безразличие. Люди перестают гореть, искать, создавать. Они начинают, подобно делопроизводителям, служить, исполнять приказы и распоряжения. Формализм пускает свои корни. И незамедлительно расцветает то, что в зачаточном состоянии есть в любом творческом организме: сплетни, подсиживание, зависть к более способным, стремящимся, несмотря ни на что, к художественным откровениям. Конечно, когда режиссер получает право на постановку, он вместе с редактором спектакля приобретает на три-шесть месяцев и самостоятельность. Сам формирует творческую группу, сам определяет ее законы. Если ему удастся собрать единомышленников, то возникает и творческая атмосфера. Но вот спектакль закончен. И режиссеру, чтобы осуществить следующую постановку, приходится вновь сражаться против интриг, которые, повторяю, способных жалят особенно остро. В сущности по-пустому тратятся нервы, силы, время. Не каждый выдерживает такой ритм — многие уходят. Остаются чаще всего те, кто и в период гласности способен на безмолвное существование. Они продолжают служить, исполнять приказы и поручения. Вот и получается, что выражение: «У нас в конторе»

— не только дань современному жаргону. Подобное не может не сказаться на результатах работы редакции: все меньше премьер, все меньше взлетов.

Как же изменить подобную ситуацию? Опыт театров говорит о том, что аналогичное положение резко меняется, если во главе коллектива встает подлинно творческая личность, независимо от того, главный ли это режиссер или директор.

С моей стороны проще всего было написать заключительную фразу о том, что я верю: в недалеком будущем в редакции литературно-драматических программ будут работать только творческие люди, под руководством интересной личности. Но чтобы это стало возможным в недалеком будущем, уже сегодня создателям художественного ТВ надо занимать активную позицию. Судьбу спектаклей не решат молчаливые соглашатели, не остановят они нелепую работу «ветряных мельниц». Телевидение, если хотите, ждет тех, в чьем характере живут черты знаменитого идальго, неустрашимого рыцаря из Ламанчи.

ВМЕСТО ЭПИЛОГА

С размышлений о повести Николая Васильевича Гоголя «Портрет» я начинал свои заметки. Премьерой телеспектакля вполне логично было бы их завершить. Так и собирался сделать. Но финал все не получался. Каждый новый день приносил события, которые, казалось, необходимо было отразить на страницах. А потом последовали эти два удара... Из жизни ушли бесконечно дорогие для меня люди. Сначала Юрий Богатырев, а несколько месяцев спустя Георгий Александрович Товстоногов. Мне казалось кощунственным, что по отношению к этому человеку, которого считал Учителем, гениальным режиссером, посмел допустить в своих воспоминаниях юмористическую тональность. Решил все переиначить, переписать, переделать. Но сразу взяться не мог — не имел сил, а по истечении времени понял: есть люди, которые совсем не покидают этот мир. Они продолжают жить в содеянном, в памяти поколений, будоражат воображение молодежи вопросом: каким он был? И поэтому каждое воспоминание очевидцев, каждая живая деталь имеет право на существование. И еще вот о чем подумал. И в Георгии Александровиче, и в Юре многое было от Дон Кихота, но они были счастливее знаменитого идадьго. Потому что не только посмели служить прекрасному, не только не побоялись «ветряных мельниц», но и сумели победить их, добиваясь поставленной цели. Хотя это было и не просто, и не легко. Провожая в последний путь Юрия Богатырева, многие задавали риторический вопрос: почему так рано? Ведь, казалось бы, счастливая актерская судьба, от природы богатырское здоровье. И вдруг отказывает сердце в сорок два года... Почему? Риторический вопрос не оставался без ответа. Вопрошающие отвечали сами себе: работал с колоссальной самоотдачей и на репетициях, и во время представлений. Горел. Поэтому и счастливая актерская судьба. Но вот не выдержало сердце...

А разве легко было Товстоногову в самый расцвет застоя служить вечным истинам и создавать спектакли, получившие признание страны и мира? Георгий Александрович доказал на деле, что если верить, хотеть и действовать, можно добиться того, что по началу многим кажется пустым донкихотством.

Я непременно должен об этом сказать своим студентам и тем, кто будет читать эти записки не из простого любопытства, а с трепетной верой в художественное телевидение. Сказать именно сегодня, когда прямые трансляции, острые публицистические программы, приковали внимание миллионов и, казалось бы, определили основное направление ТВ: документальность, а не художественность. Мне кажется, что подобное суждение опрометчиво, поверхностно. Если же смотреть глубже, то следует признать, что сегодня идет развенчание псевдохудожественности на ТВ. И это очень полезный процесс.

Сегодня мы жадно тянемся к прямым трансляциям, к острым публицистическим передачам. И это естественно. Гласность стала для нас окном в мир свежего воздуха, которого так долго не хватало. Мы переживаем стадию счастливого опьянения и все, что не связано с ним, нам кажется не имеющим смысла. Но гласность призвана быть нормой жизни. И как только это произойдет, как только мы привыкнем к свежему воздуху, непременно ощутим потребность в ином, в философии вечных истин, которые и заключает в себя классическая литература. Внимая злободневности, следуя ее законам, жадно потянемся к той самой духовности, которая призвана облагородить человека, раскрыть перед ним мир добра и красоты, научить сопереживанию, состраданию и милосердию. Вернуть такие понятия, как честь, долг, порядочность, любовь. Заставить человека взглянуть на себя критически, помочь ему изменить природу своего сознания, без чего цивилизации не сделать очередного витка вверх по эволюционной спирали.

Исходя из того, что большинство людей сегодня избегает читать классические

произведения, предпочитая им периодику, но согласно внимать экранному действию, я убежден, что именно телетеатр должен открыть им богатство мировой литературы. Конечно, телетеатру необходимо подняться на новую ступень развития. Подняться, опершись на опыт спектаклей прежних лет, взяв лучшее, отказавшись от несовершенного. И сделать это предстоит молодым, тем, кому адресую написанные строки. Тем, кто готов посвятить себя художественному телевидению. Что же пожелать им? Чем напутствовать? Не бойтесь прослыть Дон Кихотами, но в сражениях с «ветряными мельницами», а они будут, постарайтесь оказаться счастливее знаменитого идадьго.