

## I. Наедине с живой книгой

### МАНЯЩЕЕ ЧУДО

Я перечел строки, в которых известный писатель выражает признательность книгам:

«Будто погруженные в сон, безмолвно стоят они вдоль стены... Они не кричат тебе умоляюще вслед, не рвутся вперед. Они не просят, они ждут, когда ты откроешься им сам, и лишь тогда они открываются тебе. Сначала тишина: вокруг нас, внутри нас, и, наконец, ты готов принять их — вечером, отринув заботы, днем, устав от людей, утром, очнувшись от сновидений».

Увы, нет, к сожалению, теперь той располагающей к чтению тишины, о которой проникновенно писал когда-то Стефан Цвейг. Звучит голос радио, размноженный транзисторами, гремят магнитофонные ленты, днем и вечером маняще мелькает экран телевизора.

Естественное беспокойство охватило читающий мир.

Я перебираю пожелтевшие и свежие вырезки газет, листаю страницы журналов.

«...Книга умерла... Эра печатного слова идет к концу, наступает эра изображения...» — панически утверждают одни.

Другие резонно замечают: «Телевидение — тоже своего рода «печатный» станок, которому суждено внести в историю культуры вклад не меньший, если не больший, чем внесло изобретение Гутенберга».

«Вот именно,— острят юмористы.— Два самых больших открытия человечества — книгопечатание, которое способствует распространению книги, и телевидение, которое отрывает человека от чтения».

«Книга, если вдуматься, большее чудо, чем телевизор,— иронизирует серьезный писатель,— телевизор смотреть может и гусь, а книгу читать может только человек...».

Энтузиасты телевидения спокойно парируют: «Развитие телевидения не зависит ни от презрения, ни от признания. Отрицать телевидение поздно! Оно есть. Оно будет».

Спорят, обсуждают, волнуются литераторы, социологи, деятели культуры...

Можно посмеяться над теми, кто предвещает кончину литературы, но не видеть изменений в психологии читателя и отношении к книге с появлением телевидения уже нельзя.

Думается, однако, что, как ни популярно и всемогуще телевидение, как ни манки его соблазны, литература имеет свои сильнейшие притягательные особенности. Отменить книгу невозможно, как, впрочем, нельзя отменить и телевидение. И надо не отменять, а развивать и то и другое в активном творческом единении. Телевидение не обязательно должно сокращать число читающих. Напротив, оно может возбудить еще больший интерес к писателю, его книге, литературе в целом — популяризировать ее традиционные жанры, создавать новые, собственные...

### ДРУГАЯ ПРОФЕССИЯ!

Телевидение... В юности и слова такого не слыхал. Только после войны в Харькове, где я тогда работал в театре, я увидел в доме моего учителя — известного актера и режиссера Александра Григорьевича Крамова — большой ящик с маленьким экранчиком. Впереди линза с водой увеличивала изображение — маленькие движущиеся тени то расплывались, то преобразовывались бесформенно, то неузнаваемо искажались. И все-таки это было чудо! Оно вызвало удивление. Но над ним и посмеивались: юмористы на эстраде пародийно показывали певца, когда исчезал звук, танцора, словно распиленного на куски. Было смешно.

Но странно: люди все больше и больше покупали эти громоздкие ящики, ставили в видный угол, усаживались против них на целый вечер. Это удивляло нашего брата — театрала. Признаюсь, мне импонировало тогда раздражение актеров театра и кино — они не понимали, как можно творить для телезрителей, этих типов, по выражению одной зарубежной кинозвезды, в домашних туфлях, которые чистят картошкой!..

Однажды меня вызвал директор театра, в котором я работал, и сказал, что поставленный мною спектакль — это была комедия Б. Нушича «Доктор философии» — должен пойти по телевидению. Я принял эту весть без энтузиазма. Впрочем, мне было все равно, так как спектакль очень много раз прошел на сцене — сделал свое дело.

Пришли с телевидения три человека, посмотрели спектакль, пригласили актеров и меня к себе.

Так я впервые увидел студию. Она была простой и голой. Освещенная дежурным светом, она казалась похожей на ночную сцену, когда декорации убраны, кулисы подняты, видны только кирпичные стены с красными пожарными баллонами. Здесь стены были элегантные. И вдоль них стояли камеры без объективов, на штативах, и похожие на колодезные журавли большие никелированные шесты, к которым подвешивают микрофоны. Поставили стол, за который сели работники телевидения. Актеры перед ними проигрывали сцену за сценой в условной выгородке. Сидящие за столом о чем-то шептались, что-то фиксировали, просили актеров изменить мизансцену, повернуться именно в эту, а не в другую сторону, не кричать и т. д. Я слышал только обрывки фраз: «Первая камера...», «Это беру я...», «Здесь наезд...», «Крупешник...» И все время что-то записывали.

Мне стало как-то скучно: как можно раскладывать живые чувства актера, его волнение «расписывать»?

Я искренне жалел этих людей, которые занимались, как мне казалось, делом, совершенно далеким от искусства. И мысленно благодарил судьбу, что служу искусству истинному, живому. Я подумал тогда, что никогда не смог бы делать то, что делали эти люди, сидевшие за столом в студии

телевидения. И был счастлив тем, что работаю в театре.

Через некоторое время я переехал в Москву, в Драматический театр имени Станиславского, оказался рядом с таким великолепным мастером, как Михаил Михайлович Яншин. Казалось, все складывается для меня как нельзя лучше. Однако по сложным житейским обстоятельствам я вынужден был оставить театр (я тогда не думал, что навсегда) и стать режиссером телевидения...

...Задремал звонок. Я проснулся, поднял трубку:

— Слушаю.

— Доброе утро. Я — ваш ассистент. Меня к вам прикрепили.

Я машинально бросил взгляд на часы: только половина седьмого.

— Очень приятно. Почему так рано?

— Извините, я недоучел, что вы из театра, — кажется, вы привыкли к другому режиму. — Я услышал в трубке сочувствующий вздох, но он мне показался ироническим.

— Во сколько надо быть на студии?

— В восемь.

Ровно в восемь утра я был на студии.

Через несколько дней мы ходили по всей студии, заглядывали к операторам, в отдел координации, в цеха. Мой ассистент — небольшого роста, опрятно одетый, с туго набитой папкой под мышкой, чем-то похожий на молодого адвоката в старом суде — торжественно, значительно подавал меня собеседникам как опытного театрального режиссера, стараясь извлечь выгоду: в отделе координации — добиться больше трактовых репетиций; в цехах — подвинуть сроки изготовления декораций, париков, реквизита и т. д. Но люди — иные торопились куда-то, другие лениво отрывались от дела — реагировали на меня совершенно равнодушно: видели мы таких и этаких, особенно театральных...

Странно. Многие здесь, как и я, были в прошлом так или иначе связаны с театром, но, попав на телестудию, быстро приноровились к новым условиям и на любого пришедшего из театра смотрели с нескрываемым снисхождением.

Мною же долго владела театральная инерция. Сидя у пульта, я нервничал: казалось, актеры не так и не то говорят; поминутно останавливал трактовую репетицию.

— Сразу видно: театральные режиссеры, — говорил мой коллега по звуку. — Прощмыгнет это ваше не так сказанное слово.

От художника я требовал круга и фурок, опускающихся и поднимающихся задников.

— Это телевидение, а не театр. Зачем круг? Зачем опускать задники? Не волнуйтесь, все сделает камера: покажет общий вид и укрупнит деталь, сделает панораму, если захотите...

— Ваши мизансцены, — с участием говорил мне оператор, — нехороши, маловыразительны. Зачем вы выставляете актеров фронтально, как в театре?

В период подготовки передачи ассистент обычно слушал меня внимательно, чуть наклонясь, с неизменной папочкой в руках, но лицо его выражало непонимание, точно передо мной стоял глухой. Когда я заканчивал свои тирады, в которых, как можно эмоциональнее старался объяснить, как строить тот или иной эпизод, ассистент озабоченно морщил лоб.

— Это я понимаю... понимаю... все это хорошо... — И с чуть заметной снисходительной улыбкой многозначительно спрашивал: — А что в кадре?

Все больше и больше в меня вселялись досада и горечь: неужели двадцать лет, проведенные в театре, оказались ненужными теперь, в новой профессии, казавшейся поначалу очень схожей с прежней?

Ко всему прочему, я действительно долго не мог привыкнуть к новому режиму работы, к бурному ее темпу, к импровизации на всех стадиях.

Я знал, что в театре все работают на спектакль, горят желанием, чтобы он вышел хорошим, добротным. Здесь, мне казалось, все стараются сделать так, чтобы спектакль не вышел вообще, а если и выйдет, то похуже. К этому порой прибавлялось ощущение, что ты никому не нужен, незащищен и плывешь по бурному телевизионному морю, словно утлое суденышко.

Энергичный темп, однако, исключает рефлексии — предаваться отчаянию некогда. Надо работать. Из всего сумбура чувств и мыслей, охвативших меня в первое время, я отметил главное: чтобы стать режиссером телевидения, я должен — перефразируя Чехова — по капле выдавливать из себя режиссера театрального...

## ЭКРАН И ПРОЗА

Я очень люблю книги Казакевича и потому был рад, что мне предстояло работать над одним из его произведений. В то же время волновался, когда вместе с моими товарищами — сценаристом и редактором — поехал в Переделкино, где нас ждал Эммануил Генрихович. Мы везли писателю на утверждение сценарий по его рассказу «При свете дня». Этот рассказ только что вышел, порадовал читателей, и им, как это всегда бывает, заинтересовались и кинематограф и театр. Мы знали, что Эммануил Генрихович отклонил варианты адаптации его рассказа, которые ему предлагали. Как он отнесется к нашему сценарию?

Писатель принял нас во флигеле, где находился его скромный кабинет — рабочий стол, машинка на маленьком столике, вдоль бревенчатых стен полки с множеством книг. Он смотрел на каждого из нас, пока мы объясняли, что нас заинтересовало в его рассказе, потом взял сценарий и сосредоточенно стал просматривать.

Я знал Казакевича еще по Харькову, помнил никому не известного тогда студента, всегда окруженного сверстниками, молодыми и шумными. Был на том вечере, когда общественность города

проводила большую группу харьковчан на Дальний Восток. Среди отъезжающих были отец и сын Казакевичи. Это было еще до войны. Казакевич-сын, тогда еще совсем молодой, председательствовал в колхозе, был и директором театра.

Потом он ушел на войну. Как о писателе я узнал о нем после выхода «Звезды», затем зачитывался каждой новой его книгой. Это были книги писателя с удивительной судьбой — труженика и солдата.

— Если не возражаете, я попрошу оставить мне сценарий — надо подробнее посмотреть.

Сразу подкупило его серьезное и уважительное отношение к тому, что мы собирались делать (что греха таить, в то время, в начале 60-х годов, телевидение вызывало у многих писателей, мягко говоря, чувство недоверия).

— Между прочим,— писатель снял с полки одну из папок, — вот рецензия на телеспектакль по моей повести «Синяя тетрадь». Львовяне прислали.

Кажется, он был горд тем, что его произведениями заинтересовалось телевидение, и нам это льстило. Через некоторое время мы с редактором Натальей Успенской пришли во второй раз к Казакевичу — теперь уже в Лаврушинский. Он был в превосходном настроении. Прежде чем говорить о деле, колоритно рассказывал о своей поездке в Италию с группой писателей, дурачился с симпатичным псом своим, говорил по телефону— звонили из газеты — о статье про инвалида Отечественной войны, расспрашивал о телевидении, о его возможностях и перспективе, с шутливым пристрастием допрашивал Наталью Успенскую, о которой ему много рассказывал Иракий Андроников. Успенская, к слову сказать, много лет работала на радио, потом — в литературном отделе телевидения, она — первый его редактор. Когда же заговорили о деле, по которому мы пришли, он очень просто сказал:

— Сценарий понравился... Кое-что исправил, даже дописал. Ловко вы нашли этих двух ведущих. В них все дело!

Писатель явно заинтересовался телевизионной версией своего произведения. Почему?

Что происходит в рассказе «При свете дня»?

Бывший солдат Андрей Слепцов, после того как давно отгремела война, выбрался наконец из Сибири в Москву, чтобы выполнить последнюю волю своего бывшего командира Виталия Нечаева, с которым его сдружила нелегкая военная судьба и который умер у него на руках. Слепцов решил повидать его семью — жену и сына, передать кое-какие оставшиеся от командира вещи — часы, блокнот, логарифмическую линейку и другое. Сначала удивится его приходу двенадцатилетний сын Нечаева — Юра, потом нянька, которую он ошибочно примет за мать годовалой девочки. Потом придет и жена бывшего командира, Ольга Нечаева...

Целый день проводит Слепцов в доме Нечаевых, рассказывает Ольге Петровне о подвигах Виталия Николаевича, о том, каким бесстрашным, волевым человеком он был. Слепцов, однако, чувствует, что Ольгу Петровну это удивляет и раздражает, будто не о муже идет разговор, а о другом, чужом для нее человеке. В довершение он по каким-то признакам понимает, что у Ольги Петровны другой муж, новая семья, и, расстроившись, с болью за своего любимого командира, которого, как ему кажется, забыли, покидает этот дом. Таков коротко сюжет.

Но суть произведения Казакевича, конечно, не в схеме. Все дело в скрытом, напряженном диалоге, который происходит между Виталием и Ольгой Нечаевыми, очень тонко переданном писателем нравственным споре, который проясняет отношения, поступки и в совместной их жизни и в годы, когда они были разлучены войной. Этот доскональный психологический анализ, этот разбор внутренней, глубинной жизни двух людей, разных по своему мироощущению, и есть самое интересное в рассказе Казакевича. Именно на этом заострил внимание сценарист, введя двух персонажей — мужчину и женщину, которые — один от имени Виталия, другая от имени Ольги — включаются в действие, чтобы обнажить, прояснить, оправдать или осудить поступки и мысли героев рассказа. Инсценизация такого характера сохраняет не только внутреннюю авторскую интонацию, но и саму литературу.

Это-то и понравилось Эммануилу Генриховичу. В одной из наших бесед он высказал мысль о своем отношении к актерской игре. Его раздражала напыщенная манера исполнения. Это было причиной того, что он не часто, по его словам, посещал театр. Любил он старый МХАТ и итальянского актера Эдуардо Де Филиппо, которого видел на гастролях в Москве. Безыскусственность и абсолютная жизненная достоверность Эдуардо покорили писателя.

— Наверное, так надо играть на телевидении, — не то спрашивал, не то утверждал Эммануил Генрихович.

«Как-то он примет наш спектакль?» — подумалось мне. Но Казакевич был доброжелателен. Он остался доволен исполнением актеров — отметил их простоту и доверительность. Еще он пожалел, что мало дал слов Людмиле Фетисовой в роли Ольги Нечаевой; понравились ему и Юрий Пузырев в роли Виталия, Петр Чернов — Андрей Слепцов, Николай Гриценко, игравший второго мужа Ольги. Казакевич сделал и замечания — деликатно, доброжелательно. Но опять-таки его внимание остановили ведущие — Иветта Киселева и Владимир Кенигсон, которые понравились больше других тем, что совершенно обыденным тоном глубоко и заинтересованно передавали ход авторской мысли. В этой особой органичности, с которой актеры оставались один на один со зрителем, Казакевич увидел большие возможности телеэкрана. Кстати сказать, Казакевич почувствовал и другие особенности телевидения — демократичность, огромный зрительный зал. Он счел нужным специально дописать заключительные строки, которых не было в опубликованном рассказе. Эти строки как бы обнажают смысл происходивших на экране событий: «Помните — герои рядом с нами. Они не великие полководцы и не великие артисты. Они просто люди. Но они велики своей преданностью общему делу и любовью к людям — именно к окружающим людям.

Любить человечество легко. Трудно любить окружающих тебя людей. А они-то как раз в этом

нуждаются. Герои рядом с нами. Умейте же их понять не тогда, когда уже слишком поздно. Умейте их понимать, ценить, любить!». Эти слова можно отнести к внутреннему смыслу всех произведений писателя.

К сожалению, мой малый опыт работы в то время на телевидении, тогдашняя примитивная техника (передача шла «живьем») не дали возможности точно соединить в единый пластический рисунок три линии сценария — действие, происходившее в московской квартире, фронтальные эпизоды и диалоги ведущих. И все же сложный духовный мир героев, нравственная чистота их мыслей и чувств были донесены зрителем усилиями талантливых актеров и благодаря той своеобразной композиции литературного материала, которая почти полностью позволила сохранить прозу рассказа — прозрачную и раздумчивую.

Мне не раз приходилось потом ставить спектакли по произведениям Казакевича и у нас в стране и за рубежом, и всегда они оказывались благодарным материалом для телеэкрана. В романах, рассказах писателя есть какая-то особая притягательная сила — обаяние и простота его героев и в то же время их значительность, крупность. Взволнованные раздумья автора, выстраданность и, я бы сказал, исповедальность его книг — все эти особенности делают прозу Казакевича телегеничной, как телегеничны, на мой взгляд, по своей природе книги Толстого и Чехова.

Выше я говорил о том, что на телевидении старались всячески подчеркивать отличную от театра специфику деятельности. Но телеспектакли делали редакторы — бывшие театроведы, бывшие театральные режиссеры и художники, а в них все же сильно давала себя знать инерция бывших профессий, а потому поневоле спектакли на телевидении делались по образу и подобию театральных. И литературной основой телеспектакля была вначале либо известная театральная пьеса, либо инсценировка прозаического произведения, сделанная по канонам сценической драматургии. Экспериментальные инсценировки литературных произведений были новым явлением, открывающим путь звучанию прозы в домашнем телетеатре. Но процесс этот протекал медленно. Репертуар телетеатра был не настолько богат, чтобы отказываться от готовых пьес. И встала проблема: как же их все-таки воплотить на телеэкране? Обычно дело сводилось к сокращению пьесы режиссерами, редакторами, самими драматургами — у последних получалось точнее, тщательнее. Но в своей сути пьеса оставалась пьесой.

Это покажется странным, но я, режиссер театра, придя на студию, в течение полутора десятков лет почти не работал над пьесами. Казалось бы, опыт театрального режиссера должен был бы помочь. Но нет. Что-то меня смущало, и каждый раз я уклонялся от постановки готовой пьесы, видимо, потому, что просто-напросто не знал, как надо ставить.

Впрочем, дважды я пробовал осуществить пьесы — в жанре комедии и драмы. Это спектакли «Обыкновенный человек» Б. Нушича и «Салют, Испания!» А. Афиногенова. В этих спектаклях я пытался уйти от театральных канонов, по которым написаны эти два произведения, и возможными средствами, режиссерскими приемами постараться приблизить драматургический материал к телевидению.

Что же нужно было сделать, чтобы добиться «телевизионного» звучания этих пьес?

Прежде всего мне казалось необходимым разрушить объективную форму, которой характеризуется драматическое произведение для театра. В пьесе Нушича кроме тех персонажей, которые в ней есть, я ввел еще одного — самого автора. Он иронически комментировал действие словами, взятыми мною из его известной, блестяще написанной «Автобиографии», — сарказм и юмор, мягкость и беспощадность, выраженные в афоризмах и зарисовках, сливались со смыслом пьесы, — ведь события, происходящие в ней, может быть, как ни в одной другой, совпадают с эпизодами жизни самого автора.

В телеспектакль «Салют, Испания!» мы ввели певца, исполнявшего под музыку стихи, специально написанные известным поэтом и переводчиком Павлом Грушко. Эти своеобразные «зонги» приближали материал к нашему времени, эмоционально поддерживали драматическое напряжение действия, усиливали характер жанра спектакля, который замысливался нами как драматическая поэма.

Необходимо было, далее, привести пьесы в телевизионный пластический ряд, то есть создать единое плавное действие без антрактов, явлений, без обязательных приходов и уходов действующих лиц, разрушить единство места и действия — границы, связанные с техническими ограничениями сценографии, и т. д.; нужен был не только особый стиль режиссерского воплощения материала, но и другая культура актерского мастерства.

Между тем хорошие актеры, следуя обычной театральной традиции, играли комедию ярко и темпераментно, но на экране чрезмерная сочность актерского исполнения оборачивалась, как это ни странно, преувеличением и местами наигрышем. А в патетической драме, наоборот, не хватало взволнованности и стиль их игры, несколько рациональный и чересчур сдержанный, входил в противоречие с интонацией вещи. Проблемы были не только с актерской игрой, но и с пьесами — драматургический материал трудно поддавался телевизионной адаптации. Например, комедия Нушича, динамичная, искрящаяся весельем и юмором, с легкой, подвижной интригой, несколько теряла в замедленности действия, которую диктовал телевизионный экран.

Раздумывая над проблемами телевизионного спектакля, практически занимаясь им, изучая его возможности, я пришел к убеждению, что драматизированная проза чувствует себя уютнее на домашнем экране, чем пьеса театральная, созданная по иным законам и для иных условий воплощения.

Вл. И. Немирович-Данченко когда-то мечтал о приходе в театр прозаиков, которым, как ему казалось, не грозили бы и которых не стесняли законы и рамки драматургии — единство места, действия, времени, отсутствие авторского голоса и т. п. Огромный успех «Братьев Карамазовых» и позднее «Воскресения» Толстого, с отличным исполнением В. Качаловым роли «От автора», подтвердил, сколь плодотворен союз театра с большой литературой, если к этому подходить широко и смело. Почему же все-таки, несмотря на отдельные удачи, театры, обращаясь к прозе, превращают ее в обычную пьесу, ответить не

так просто.

В «Театральном романе» Булгакова литератор Сергей Леонтьевич Максудов, написавший беллетристику, мечтает перевести свое произведение в пьесу. Перед ним прежде всего возникает как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет, и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. Сам Максудов как бы находится в зале и наблюдает за их действиями. Если бы Сергею Леонтьевичу примерещилось инсценировать свой роман для кино или телевидения, ему пришлось бы сидеть не в зале, а где-то посредине «коробочки» и наблюдать за событиями как бы внутри действия — то своими глазами, то глазами своих героев.

«Кинематограф не может не притягивать своим способом художественного мышления,— пишет Г. Товстоногов,— во многом противоположным театру. Я имею в виду не те естественно богатые возможности использования природы, не ту обманчивую легкость расширения художественного произведения за счет съемочной техники и других аксессуаров — как раз не это меня привлекает. Мне интересен особый характер пластического мышления, который ближе всего к литературе»<sup>2</sup>.

«Общее между современной прозой и кинематографом я вижу в настоящей попытке того и другого найти новые способы, новые приемы художественных средств, художественного мышления. Это, кажется мне, два космических корабля, запущенных на орбиту и пытающихся состыковаться»<sup>3</sup>. Эти слова принадлежат большому писателю Чингизу Айтматову.

Сходство прозы с киноэкраном давно было замечено — монтаж, различные точки наблюдения, широкий охват жизненного материала. Лучшие образцы прозы — с ее драматическими коллизиями, борениями характеров, выписанных тщательно и глубоко,— явились отличной основой многих произведений кинематографа.

Киноэкранизация литературных произведений происходит по-разному. Создаются картины по мотивам романа или повести. Так, абсолютно оправданной кажется попытка А. Зархи и Вс. Пудовкина в пору немого кино перевести на экранный язык горьковскую «Мать». Проза Горького была ими переосмыслена, драматизирована — получила оригинальное истолкование. Опыты подобного рода знает и звуковое кино. Можно назвать «Бег иноходца» С. Урусевского — своеобразный кинематографический эквивалент повести Ч. Айтматова «Прощай, Гюльсары!». Но чаще всего кинематографисты, обращаясь к прозе, как и в театре, выбирают из нее лишь событийную сторону, сюжет. Все же кино есть кино, здесь доминируют изображение, пространство, динамическое развитие событий.

Телевизионный спектакль связан с экраном — это форма его существования. Кадр, план, монтаж — его изобразительный язык. В то же время он тяготеет к театру с его диалогической структурой, с его меньшими, чем в кино, реальными временными и пространственными возможностями. Однако телеспектаклю свойственна условность большая, чем кино и театру. Она позволяет безгранично расширить пространство, свободно оперировать действием и временем. Это можно сделать различными способами: мизансценой, монтажом, светом, особым звукорядом, но главным образом — художественным словом. Будучи информационным, и действенным, и эмоциональным, оно обладает удивительной силой изображения. Этим телеспектакль близок литературе. Он может соединять сюжет и повествование в единое целое и тем самым дает возможность более полного прочтения интонации автора, в которой прослушивается ход его размышлений, анализ событий, лирические отступления. Все это составляет, как мне кажется, природу телевизионного театра.

Однако телеэкранизация прозы не такое простое дело. Как, например, перевести на экран телевизора пушкинскую «Капитанскую дочку» с минимальными потерями? Как перенести композиционную сложность этого произведения? У Пушкина рассказ ведется от первого лица — Петра Андреевича Гринёва. Его глазами мы видим все события, мы слышим его размышления. В то же время существует и издатель, за которым явно угадывается сам автор. Издатель представляет публике «чужие» записки, свою же роль ограничивает лишь тем, что с разрешения родственников Гринёва решает издать его рукопись, «приислав к каждой главе приличный эпиграф и дозволив себе переменить некоторые собственные имена».

Как сохранить при переводе на экран многослойность этого великолепного творения Пушкина? Задача не из легких. Но мне кажется, что приближение к ее решению больше, чем другим зрелищным искусствам, в принципе доступно телевидению.

Конечно, я отдаю себе отчет в том, что не все согласятся с такой высокой оценкой возможностей телеэкрана.

Но вот мнение авторитетного критика Б. Бялика:

«Телевидение постепенно выявляет для себя и для своей широчайшей аудитории, какие в нем таятся новые возможности искусства. Никого и ничего не заменяя, телевизионный театр становится незаменимым сам... Ни в каком другом театре исполнитель не может рассчитывать на такое сосредоточенное внимание зрителей к исповеди его героя, к его рассказам, к его философским лирическим отступлениям. Телевизионный театр способен быть замечательным рассказчиком и повествователем...

Это молодое, еще очень молодое искусство обретает на наших глазах свои особые формы выразительности и (я говорю об этом с полной уверенностью, не боясь впасть в преувеличение) свою классику»<sup>4</sup>.

### **С ДОВЕРИЕМ К АВТОРУ**

У «Скучной истории» Чехова есть подзаголовок: «Из записок старого человека». Это исповедь человека, понявшего бессмысленность и бесцельность своего многолетнего существования. Внешне будто бы все сложилось счастливо — известность, чины, много трудился. Но во всем, что он делал, не было, по его выражению, той «общей идеи», которая придала бы смысл всей его деятельности и жизни.

Николай Степанович рассказывает горестную историю неторопливо, подробно рассуждает о жизни; воскрешая ее картины, думает о науке, литературе и о многом другом; рассуждает длинно, многословно, с протяженной интонацией, в которой раскрывается драма не только его собственной жизни.

Когда Чехов написал эту гениальную вещь, даже поклонники таланта писателя сомневались, не будет ли скучно, не длинны ли рассуждения профессора и не стоит ли изменить название.

Но Антон Павлович был решителен и непреклонен, как всегда, когда это касалось принципиальных вещей. Он не изменил названия повести и не сократил ее.

Мне всегда казалось странным то, что ни театр, ни кинематограф не заинтересовались этим превосходным произведением. Видимо, проза «Скучной истории» показалась и им слишком повествовательной, лишенной драматически захватывающих элементов. И, может быть, есть какая-то закономерность в том, что эта несценичная повесть оказалась осуществленной на телевидении.

В «Скучной истории», как и в некоторых других своих работах, я выступаю как сценарист и режиссер. Довольно часто режиссеры, берясь за воплощение литературного произведения на экране телевизора, предпочитают сами его компоновать. Это происходит потому, что процесс сочинения будущего спектакля во многом зависит от того, как будет изначально выстроен материал. Здесь очень велико внутреннее режиссерское ощущение литературной первоосновы. Это вовсе не означает, что не может быть других вариантов,— я, например, чрезвычайно благодарен Инне Веткиной, Стелле Ждановой, Исаю Кузнецову, Виталию Мартынову и другим, по интересным сценариям которых мне пришлось работать. Наши взгляды на суть, стиль, форму передач были идентичными. Но в случае со «Скучной историей» даже творчески близкие мне люди не очень верили в то, что материал, над которым я собираюсь работать, годен для телевидения. Однако я был убежден, что чеховское произведение— его насыщенное содержание, форма, в которой оно выражено, необычная композиция — и есть тот уникальный материал, который органичен для телеэкрана.

Экранное воплощение этого произведения мне виделось не похожим ни на кино, ни на театр, ни даже на обычный телеспектакль, который в ту пору часто напоминал театральный спектакль с некоторой оглядкой на кинематограф. Это должен быть особый, литературный, повествовательный спектакль, с особой стилистикой. «Скучная история» мне представлялась на телеэкране как развернутый, драматический монолог, который должен вобрать в себя максимально авторского текста, а по интонации — быть доверительным и исповедальным.

В кинематографе монологи чрезвычайно редки, в театре монолог, как правило, продолжается две-пять минут. А вот телеэкран, оказывается, может выдержать монолог длиной в полтора часа. Такая форма дала возможность перенести повесть на экран как можно ближе к первоисточнику. Одна из рецензий на спектакль так и называлась: «С доверием к Чехову».

Но дело не только в этом. Очень важно, что познание действительности дается Чеховым через познание человеком самого себя, а это, заметим, стало сегодня одной из притягательных форм выражения жизни. Особенность такой прозы, ее исповедальность нашла в возможностях телеэкрана своего могучего союзника. Практика телетеатра, тяга его режиссеров к исповедальному спектаклю налицо. Этим часто определяется выбор произведения для экранизации. Формы телеисповеди, естественно, могут быть самыми разнообразными.

Режиссер Петр Фоменко, например, переводя «Детство. Отрочество. Юность» Л. Толстого на экран телевизора, строил свой спектакль как «Исповедь и мечтания Николая Иртеньева». Но исповедь эта передана в форме внутреннего диалога Николая с Николенькой — прошлое возникает в разных измерениях, в которых переплетаются впечатления взрослые, зрелые, отстоявшиеся с детскими, непосредственными. Как и в «Скучной истории», рассказ ведется от первого лица.

Но может быть и по-другому. Чернышевский в своем знаменитом романе «Что делать?» вводит автора, который как бы конструирует жизнь романа на глазах у читателей. В интонациях его — то ирония, то гнев, он нетерпим и уравновешен, вмешивается в действия своих героев, которые появляются и исчезают по его воле, едет с ними дискуссии. По форме это чисто телевизионный прием, и, естественно, мы взяли его ни вооружение, когда ставили спектакль по этому произведению. Мы прекрасно понимали, что «хитрости» эти понадобились романисту, чтобы выразить свое недвусмысленное кредо. Это своеобразная исповедь или, вернее, проповедь человека, демократа, революционера, полного неодолимой страсти разрушить старый уродливый мир, приблизить прекрасное будущее, рисунок которого он уверенной рукой набросал в своем романе.

Есть что-то притягательное в телеспектаклях, лишенных динамичного кинодействия, сосредоточенных и напряженных, в которых слово и мысль, и только они, раскрывают драматическое повествование, богатство, красоту литературы,— будто перед экраном сидит не зритель, а внимательный, думающий читатель один на один с умной, живой книгой...

Приближение прозы к телезрителю, наглядность ее звучания требуют от режиссера тонкого чувства стиля автора, самоограничения в средствах выражения, лаконичных и точных, особого подхода к оформлению, мизансцене, иной, чем в театре и кино.

Если говорить о «Скучной истории», то мы искали для этого необычного телеспектакля особую стилистику — преимущественно крупные планы намеренно фронтального характера; отсутствие глубины второго плана подчеркивалось рисованным плоскостным фоном. В оформлении нет ни условных конструкций, ни натуральных интерьеров — художник Н. Чернявский решил спектакль, по нашему обоюдному замыслу, в графической манере. В смутной дымке едва прочитывались нанесенные на холст детали интерьера — какие-то предметы, затененные или освещенные нерезким светом. Но даже и этот сумрачный фон вовсе размывался, когда на нем был крупный план действующего лица. Незаметным, размытым было не только оформление, но и переходы действия с одного места на другое. Это, как мне кажется, соответствовало характеру произведения, в котором главное настроение — воспоминание. А когда человек вспоминает, то крупным планом возникают прежде всего лица людей и, может быть, какие-то детали обстановки, приобретающие неожиданное эмоциональное значение, как, например, лампа и

часы при бессоннице, Катины письма, фотографии и т. д. или пустой стул, на котором сидел сбежавший с семейного скучного обеда рассказчик...

«После лекции я сижу у себя дома и работаю,— говорит профессор,— работаю с перерывом, так как приходится принимать посетителей, слышится звонок... Немного погодя другой звонок... Третий звонок... Звонки могут следовать один за другим без конца...».

Между звонками — разговоры с посетителями. В кадре — идущие по лестнице ноги, рука, дергающая шнур звонка, лицо профессора — что скажете? Лицо студента — молчит. Профессор разглядывает лицо студента — благодушное, помятое от частого употребления пива... Короткий разговор. Снова в кадре рука, дергающая шнур звонка,— новый посетитель, доктор в черной паре, золотых очках, просит профессора дать тему для диссертации...

«Бьет четвертый звонок, и я слышу знакомые шаги, шорох платья, милый голос...». На этот раз нет ни шагов, ни звонков — камера панорамирует по стене, на которой написаны пустые рамки от портретов, смутные, размытые, и из этого небытия возникает юное, свежее девичье лицо — это Катя.

Монтаж часто отражает объективную жизненно достоверную в своей последовательности сцену. Но он может быть и другим. Когда мы вместе с Бабочкиным посмотрели «Скучную историю», он не то всерьез, не то в шутку сказал мне: «Двойка за монтаж». Потом помолчал и добавил: «Я понимаю, это принципиально». Монтаж этого спектакля несколько отличается от общепринятого, но, действительно, сделано это принципиально — он то плавный, то рваный, скачкообразный, нервный...

В сцене, о которой я говорил выше, все дело в том, что профессор рассказывает не реальную историю о том, как он работал у себя в кабинете и приходили именно эти люди, а не другие. Все сказанное им приводится как пример его никчемных, никому не нужных занятий, и единственный человек, который еще может внести в его постылый дом живое, теплое дыхание,— это Катя. Из различных деталей, разрозненных предварительных мизансцен соткана монтажом единая сцена, несколько рваная, мозаичная, но все-таки целостная.

Дальше профессор будет долго и подробно рассказывать о Кате, и камера останется почти неподвижной. Весь пластический ряд, однако, играет в спектакле подчиненную роль. Основная сфера смыслового и эмоционального воздействия отдана слову, которым выражено драматическое содержание вещи, оттенки ее атмосферы, бытовые зарисовки, психологические характеристики.

Особенность чеховского слова в «Скучной истории» в том, что оно передано через человека мыслящего, широкого, глубоко чувствующего, способного не только к жесткой критике ничтожного окружения, безжалостному самоанализу, но и к сочувствию и состраданию. Перед зрителем должна возникнуть незаурядная личность — духовно содержательная, уникальная. Поэтому нам важно было, чтобы камеры и микрофоны в конечном счете работали с таким сосредоточением на актере, которое позволило бы приблизить его внутренний мир, чувства, сложный процесс размышления.

Но для такого решения нужны и актеры особого дарования.

«Как обнажить на сцене души актеров настолько, чтобы зрители могли видеть их и понимать то, что в них происходит? Трудная сценическая задача! Ее не выполнить ни жестами, ни игрой рук и ног, ни актерскими приемами представлений. Нужны какие-то невидимые излучения творческой воли и чувства, нужны глаза, мимика, едва уловимая интонация голоса, психологические паузы...»

Пришлось снова прибегнуть к неподвижности, уничтожить лишние движения, переходы по сцене, не только сократить, но совершенно аннулировать резкую мизансцену режиссера. Пусть артисты неподвижно сидят, чувствуют, говорят и заражают своими переживаниями тысячную толпу зрителей. Пусть на сцене стоит одна садовая скамья или диван, на которые садятся все действующие лица, для того чтобы на виду у всех вскрыть внутреннюю сущность душ и сложный рисунок психологических кружев»<sup>5</sup>.

О такой манере игры мечтал К. С. Станиславский еще тогда, когда приступал к «Месяцу в деревне» Тургенева, спектаклю, который оказался важной вехой в жизни Художественного театра и самого Станиславского. Думая о своей «системе», предопределяющей новый стиль актерской игры, Константин Сергеевич предупреждал: «Артисту, сидящему весь спектакль неподвижно, в одной позе, необходимо обеспечить себе право на такую неподвижность перед тысячной толпой, пришедшей в театр для того, чтобы смотреть»<sup>6</sup>.

Завет Константина Сергеевича, адресованный актерам театра, пригодился в еще большей степени в их работе на телевидении. Стоит вспомнить исполнение Юрием Кольцовым главной роли в телеспектакле «Теперь пусть уходит» по пьесе для телевидения Дж.-Б. Пристли. В течение всего спектакля актер в кадре неподвижен, но смотреть на него бесконечно интересно. На крупном плане видны мучительные раздумья, в которых раскрывается внутренняя сущность героя. В игре Кольцова нет ни тени аффектации, тонко и сосредоточенно передает актер трагедию умирающего художника.

Телевидение раскрыло по-новому многие актерские индивидуальности: С. Юрский в «Кюхле» по Тынянову, М. Терехова в произведениях Чехова и Толстого, Н. Волков и Л. Бронева в прозе Казакевича, А. Калягин в «Пиквикском клубе» Диккенса, роллановский Кола Брюньон в исполнении Е. Весника и другие. Но по справедливости надо особо выделить Бориса Бабочкина, обретшего на телеэкране свое второе могучее дыхание.

В полном соответствии с истиной пресса отмечала: исполнение Бабочкиным «Скучной истории» — выдающееся событие советского искусства; Бабочкин «раскрылся как великий телевизионный актер, сумев потрясти зрителей поразительным даром душевной откровенности, лирической пронзительностью таланта»<sup>7</sup>.

## НИ НА КОГО НЕ ПОХОЖИЙ

Вы очень хороший человек,— говорит она.— Вы редкий экземпляр, и нет такого актера, который сумел бы сыграть вас. Меня или, например, Михаила Федоровича сыграет даже плохой

актер, а вас никто. И я вам завидую, страшно завидую!

А. Чехов. «Скучная история».

Борис Бабочкин! В тот год, когда я еще только собирался поступить в театральный институт, имя это гремело по всей стране. Какой артист! Кто он? Откуда? Я был поражен, когда узнал, что создатель образа Чапаева работает в «Александринке», бывшем императорском театре. Я жил тогда на Украине, ленинградских актеров знал плохо. В моем наивном представлении Александринский театр был связан с импозантной фигурой Юрия Михайловича Юрьева. Я видел Юрьева в «Маскараде», когда театр приезжал на гастроли в Харьков. Он превосходно играл Арбенина.

Юрьев в моем тогдашнем представлении был таким, каким и должен быть настоящий артист вообще,— представительный, возвышенный в выражении своих чувств, далекий от жизни обывательской. И вот рядом с ним Бабочкин — земной, острый, простой. Образ легендарного полководца, им созданный, не только достоверен в целом, но узнаваемо точен во всех житейских деталях. По прошествии лет я с удивлением узнал, что эти два актера, столь разные, были, оказывается, творчески дружны; что Бабочкин восхищался Юрьевым и, в частности, его исполнением роли Арбенина — тонким, точным, доведенным до совершенства; что маститый актер помогал молодому Бабочкину в создании роли Чацкого.

Это покажется странным, но у актера Бабочкина, как я потом понял, немало было от Юрьева — некоторая патетичность, романтическая увлеченность своим героем, манера речи, несколько напевная, музыкальная, точная, филигранная отделка роли. Впоследствии мне Борис Андреевич много рассказывал о Юрьеве с теплотой и уважением к большому мастеру. Все же Юрьев — при всей своей титанической мощи — принадлежал к прошлому русского театра, в то время как Бабочкин был в самом точном значении слова актером современным.

Как все юноши моего поколения, я был захвачен, потрясен «Чапаевым». В среде актерской молодежи только и говорили о Бабочкине, о его необычном стиле исполнения роли, его покоряющем мастерстве. Перефразируя известную поговорку, остряки: «Вот тебе, Юрьев, и Бабочкин день». Но это и в самом деле был «Бабочкин день», потому что исполнение его было принципиально новым, свежим, глубоко отличным от традиционной актерской манеры, которой в то время страдали многие мастера сцены.

Потом я уже не пропускал ни одного фильма или спектакля с участием Бабочкина. Мне нравился характер его режиссуры, интересный своей неожиданностью, привлекали внимание его выступления в творческих организациях и печати — во всем, что делал, говорил, писал этот человек, вырисовывалась значительная личность со своеобразным характером, своим взглядом, часто жестким и острым. Я был поклонником его таланта, но не думал, что когда-либо встречу с Борисом Андреевичем в творческом деле. И все-таки это произошло.

Те, кто имеет отношение к театру, кино или телевидению, знают, какие муки испытывает режиссер при распределении ролей: найти точных исполнителей — значит наполовину приблизиться к верному воплощению произведения. Но когда я собрался ставить на телевидении «Скучную историю» Чехова, мне было относительно легко, потому что с самого начала я совершенно ясно понимал: центральную роль может играть только один актер — Борис Бабочкин.

Не раздумывая долго, я сделал предложение актеру в перерыве между просмотром двух фильмов в кулуарной сутолоке Дома кино. У него был страдальчески-усталый вид, он казался раздраженным. Подумалось: «Сейчас он шуганет меня за несерьезность». Но он вдруг оживился, просясь. «Вот,— воскликнул Бабочкин своим характерным тенорком,— вот! Это — да!» За интонацией слышалось: предлагают мне черт-те что, и вот наконец — стоящее! Не все мои товарищи были согласны с таким выбором. Одни считали, что актеру будет мешать инерция «чапаевского» исполнения, другие не видели в нем сходства с чеховским профессором. Но главное, всех пугал его трудный характер. Но именно этот характер, его острота и незаурядность и манили.

Тем не менее, в первый же день нашего более близкого знакомства в доме Бабочкина, за рюмочкой коньяка, я вдруг весело-бесстрашно произнес:

— Борис Андреевич, говорят, что с вами невозможно работать?..

Он вспыхнул, искренне возмущился:

— Кто это выдумывает?.. Впрочем, я знаю, кто распространяет эти нелепости.

Две-три минуты он кипел, потом успокоился. Это был единственный взрыв в нашей первой работе, прошедшей от начала до конца в исключительном, почти неправдоподобном согласии.

Теперь, когда я думаю о том, что же соединило нас, таких разных по опыту жизни, по характеру,— в сущности, двух малознакомых людей, то говорю: Чехов, «Скучная история». Мы были одинаково увлечены этим чудесным произведением. Нам нравилась его форма — записки старого человека; в равной степени нас волновал этот странный человек, с беспощадной силой, безжалостно оценивающий поступки, мысли не только окружающих его людей, но и свою собственную несостоявшуюся жизнь. По мере проникновения в материал мы поразились, как Чехов, не достигший и тридцати лет в пору написания этой вещи, мог так постичь психологию старого человека в час его угасания, так точно, подробно представить нам гамму физического состояния, тонкие переливы болезненных его страданий.

Итак, взгляды на произведение у нас совпадали. Но телевизионная адаптация Чехова? Я опасался, как отнесется к этому актер, отдавший много лет театру и кино. Я показал ему свой сценарий, который не был похож на пьесу. Бабочкин не только принял форму такого спектакля, но в своих предложениях пошел еще дальше: он попросил удлинить монологи, а ремарки в сценах, которые я по инерции обычных инсценировок опускал, просил восстановить и дать возможность произносить их самому рассказчику. К слову сказать, в спектакле эти мгновенные переключения от реплик апарт к сцене актер исполнял мастерски.

В театре актеру надо прожить непрерывный жизнью образа. Здесь все другое: Бабочкин читает Чехова, преобразовывается в героя повести, вспоминающего свою жизнь, становится действующим лицом тех сцен, о



которых рассказывает; мгновенное переключение — и он снова ведет рассказ. Надо владеть незаурядной техникой большого актера, чтобы соединить воедино все эти планы, оставаясь достоверным и убедительным в глубоком и точном психологическом раскрытии образа.

Борис Андреевич не только углубленно работал над своей ролью, но опытом своим помогал другим занятым в спектакле актерам. В отличие от профессора и Кати, живущих сложной, напряженной жизнью, остальные персонажи, как нам казалось, должны были быть поданы исполнителями довольно «жирно», как если бы они играли не Чехова, а Островского.

Борис Андреевич делал актерам замечания очень деликатно.

— Хорошо быть старым,— шутил он, подразумевая под этим то, что ему дано в силу опыта жизни знать больше молодых. Особенно много помогал Людмиле Щербининой, тогда еще очень молодой и неопытной актрисе, которой была поручена сложная и тонкая роль Кати, юного существа, рано познавшего горькое разочарование жизнью, жесткостью и резкостью реакции превосходившего даже Николая Степановича, единственного человека, которого она любит глубокой дочерней любовью.

Зная характер Бабочкина, я перед самым выходом на съемку сказал актеру:

— Борис Андреевич, сейчас многое будет мешать вам; к сожалению, не все у нас совершенно. Я очень прошу вас воздержаться от резкой реакции. Если вас будет что-либо раздражать, не устраивать — обращайтесь ко мне. Я, мои товарищи — мы сделаем все, чтобы вам работалось легко и свободно.

— Хорошо,— сухо ответил Бабочкин и сдержал свое слово от начала до конца съемок.

Загримированный и одетый, в точно положенное время он входил в студию, готовый к съемке. Беспрекословно выполнял требования режиссера, операторов, осветителей. Все замолкали, когда он репетировал, а потом, когда снималась сцена, смотрели не отрываясь — рабочие, гримеры, реквизиторы, актеры, не занятые в сцене, просто любопытные, которых всегда было много, когда снимался Бабочкин. Не все из них читали повесть, знали всю суть, но все понимали: перед их глазами происходит что-то важное, слушали размышления, видели страдания большого, значительного человека. И, признаться, для меня самого многое было новым. То, что в рабочих репетициях было прочерчено контуром, исполнялось не в полную силу, сейчас получало воплощение отчетливое, выразительное. Словом, жестом, тончайшей мимикой большой мастер лепил перед камерой интереснейший образ человека, совершенно потерянного на краю жизни, трагического в своем понимании бесцельного, бессмысленного существования.

Как-то после одной из таких съемок Борис Андреевич подвозил меня, как обычно, на своей машине домой. Он сидел уверенно за рулем и вдруг спросил как-то осторожно, растерянно: «Как я играю?» Я с абсолютной искренней убежденностью проскандировал: «Пре-кра-сно!»

Борис Андреевич почему-то не смотрел отснятого материала, не видел ни одного просмотра уже смонтированной пленки, а когда я позвонил ему и сказал, что, кажется, получается неплохо, а его исполнение, на мой взгляд, будет событием, он отшутился:

— Знаете, когда я еще работал в Ленинграде, меня как-то встретил Юрий Михайлович Юрьев. «Пойдем,— сказал он, — ко мне. Я тут записал на пластинку свое исполнение, пойдем послушаем». Юрий Михайлович поставил пластинку и, когда закончилось его чтение, сказал после паузы: «Это же то, против чего я боролся всю жизнь». Потом поставил еще раз пластинку, очень внимательно прослушал и сказал уже как-то просветленно: «А что, ничего?»

Нашу передачу мы смотрели дома у Бориса Андреевича, в кругу его семьи. Я волновался. Он смотрел впервые со всеми телезрителями, смотрел очень сосредоточенно. И когда закончился спектакль, наступила большая пауза. Борис Андреевич поднялся со стула, молча прошелся по комнате, и я подумал, чтоб он сейчас скажет: «Это то, против чего я боролся всю жизнь» или «А что, ничего?» Но сказать он ничего не успел, потому что зазвонил телефон, и в течение двух часов, пока я сидел у него дома, он уже не отходил от телефона — звонили артисты, писатели, просто зрители, поздравляли с большим успехом. Известный драматург сказал ему: «Мы много раз видели Чехова — комедийного, лирического, драматического и поэтического; теперь мы увидели еще одного Чехова — трагедийного».

В кабинете артиста тесно стояла старинная мебель. На секретере, на столиках с гнутыми ножками размещалось много подарков, на полках вдоль стен — книги и большое количество различных фотографий с дарственными надписями знаменитых людей. На изящном диванчике, покрытом вывернутым наизнанку простым крестьянским тулупом, сидел Борис Андреевич в пижаме или халате, перекинув ногу за ногу, сжимал колени тонкими нервными пальцами своих красивых, аристократических рук. Я не помню, чтобы у него было нейтральное выражение лица. Оно было либо обиженным, либо болезненно-страдальческим, либо озаренным светлой улыбкой.

Я часто бывал у него дома и любил его слушать. Обычно старые актеры в беседах эгегичны, полны воспоминаний о прошлом, тоской о безвозвратных успехах и триумфах типа «как меня в Харькове принимали!». Бабочкин не принадлежал к этой категории. Пережив по-настоящему триумфальные взлеты и славу, которые выпадают редким, Борис Андреевич тем не менее никогда не вспоминал о своих успехах. Он вообще ничего не говорил о себе. Разговоры большей частью касались театрального дела в целом или проблем сегодняшнего кинематографа, телевидения. Говорил он большей частью с болью о легковесности репертуара, неглубокой, поверхностной разработке нужных тем; его заботила культура актерского мастерства, безответственное творчество многих актеров, которые под видом «неорганизованного» стиля просто-напросто халтурно относятся к делу.

В то же время многое его радовало. После одного из просмотренных моих спектаклей на телеэкране он удивился: «Как вам удалось собрать такую прекрасную группу молодых актеров? У нас таких нет»,— сокрушался он. Тема молодежи волновала Бабочкина — он много сил и знаний отдавал воспитанию актерской молодежи и во ВГИКе, где преподавал, и в Малом театре, в котором не без его влияния выросла интересная группа молодых актеров, таких, как Л. Щербинина, В. Бобятинский, А. Потапов, С. Еремеев, Т. Торчинская и другие.

Все, о чем говорилось непринужденно, просто, в домашней обстановке, через некоторое время я встречал уже в виде оформленных мыслей в статьях или интервью, которые были опубликованы в печати или передавались в

виде бесед и выступлений по радио и телевидению. Это было закономерно: все, чем он жил, было актуальным и представляло общественный интерес.

Известный режиссер Алексей Попов говорил актерам, что на сцене нельзя произносить ни одной фразы, если под нее можно подставить «а в общем мне все равно».

За всем, что делал Бабочкин — роли, которые он сыграл, спектакли, поставленные им,— за всем этим никогда не стояло: «все равно». Все, что он делал, глубоко и долго им вынашивалось.

Как-то я заговорил с ним о «Фальшивой монете» Горького. Это странное, сложное произведение мне казалось телегеничным. Думалось, что Бабочкину было бы интересно сыграть одну из центральных ролей. Я успел только произнести название пьесы, а Борис Андреевич хитро подмигнул:

— А-а-а... Я да-авно подбираюсь к этой загадочной вещи...

Что-то прервало наш разговор. Это было осенью, а весной он позвонил и пригласил на студенческие экзамены во ВГИК. Я увидел два акта «Фальшивой монеты», сыгранной студентами. Поразило не только то, с какой зрелостью молодежь выполняла решение, которое предложил им режиссер-педагог, но и само решение — острое, оригинальное, неожиданное. Здесь не было ни быта, ни ложного психологизма, ни сентиментальности, почему-то сопутствовавших пьесе в постановках, которые мне приходилось видеть. Только после этого эскиза, который сам по себе уже был произведением искусства, Бабочкин приступил к работе над этой труднейшей пьесой в Малом театре и поставил ее крупно — с горьковской беспощадностью обнажил фальшивый мир бездуховного существования ничтожных людей. В каждой фигуре, в каждой сцене чувствуется выстраданность режиссера, что, впрочем, характерно для всех работ режиссера и актера Бориса Бабочкина.

Прошло более трех лет после «Скучной истории». Мы все еще не начинали новую работу. Не так просто было найти материал высокого литературного уровня, позволяющий сделать спектакль-исповедь, в котором была бы роль с учетом возраста актера.

Как-то, разговаривая на эту тему с моим товарищем по работе, редактором Б. Ткаченко, перебирая возможные варианты, мы счастливо вспомнили отличную повесть Василия Белова «Плотничьи рассказы». Я позвонил Бабочкину, и гог, перечитав повесть, согласился. Ткаченко и я сделали сценарий, который актеру в общем понравился. Наш художник А. Грачев поехал к автору на Вологодчину, жил в его доме больше недели, сделал наброски будущего оформления, зарисовки людей, потом подробно рассказывал нам с Бабочкиным, как выглядят, во что одеты прототипы повести Белова, о колоритной речи их, манере поведения. По моей просьбе Белов, кроме того, прислал письмо, в котором уточнялось произношение местных слов и выражений, красочно рассыпанных по всей повести. Подробно автор нам написал о назначении каждого инструмента плотника и т. д. Готовились к спектаклю серьезно и основательно.

Как и в прежней работе, мы любовно и тщательно вникали в литературный материал. Бабочкин — один из редких актеров, которые относятся к авторскому слову, если оно, конечно, стоит того, удивительно бережно. Достаточно послушать его исполнение в театре, кино, на эстраде, чтобы убедиться, сколь выразительно, красочно и, главное, психологически точно звучало слово в устах актера. Работая над прозой Белова, он восхищался ее строем, колоритом, вчитывался в каждую фразу своеобразной речи своего персонажа, отмечал для себя различные детали. Его, например, приводило в восторг то, что Смолин называет своего молодого друга, которому рассказывает свою жизнь, не Константин, а «Констенкин». Речь сама по себе, как бы она ни была самобытна и хороша, не может быть самоцелью для актера. Она нужна ему для действенного раскрытия характера. Именно к этой цели были направлены его усилия в работе над сложным образом, который ему предстояло воплотить.

К сожалению, Бабочкин заболел, и работа, набиравшая темп, затормозилась. Не теряя времени, я встречался с другими актерами и чаще, чем с остальными, с Петром Александровичем Константиновым — удивительным актером, очень талантливым, очень русским, владевшим секретом абсолютной органики. Как и Бабочкин, он был увлечен материалом, считал его редким. Козонкова, которого должен был играть, знал не понаслышке. Он говорил, что много видел таких с виду простых, но гонористых и с далеко не безобидной амбицией.

Когда Бабочкин вернулся из больницы, мы с Константиновым приезжали к нему на квартиру, репетировали их сцены. Надо было видеть, как работали, пробовали, оттачивали свой дуэт два замечательных актера. За фразами островраждебными или примирительными стояли две колоритные фигуры, судьбы которых причудливо переплелись, как замшелые бревна старого сруба. Точен, житейски достоверен Константинов, но Бабочкин в роли Олеси был еще и философичен.

Когда на съемке Борис Андреевич произнес перед камерой первый монолог Олеси Смолина — неторопливо, монотонно, усталым старческим голосом,— я увидел на лицах некоторых моих товарищей удивление. Видимо, ждали другого. Велика сила привычного.

Конечно, Бабочкин понимал, что популярнее было бы изобразить «народный» характер — балагура и раешника. Но именно потому, что понимал, не стал этого делать. Тем более что Белов и не писал такого. Прожив жизнь. Козонков норовит получить персональную пенсию за то, что «в сельпе всю войну» сидел. Смолин же все больше и чаще задумывается: кто он? Как жил? Принес ли пользу? Что после него? И, естественно, с первых же слов своей исповеди Смолин предстает перед нами не веселым плотником, начиненным забавными байками, а живым, сочувственным, мудрым, размышляющим о жизни то с горечью, то с легким, просветленным юмором...

Характерно вот что: когда Бабочкин болел, мы решили не терять времени и снять несколько сцен, в которых не участвует Смолин. Они были хорошо сняты, и актеры хорошо играли. Но когда стали монтировать, то оказалось, что эти сцены, кроме двух с Константиновым, не стыкуются с тем, что делает Бабочкин,— дело даже не в уровне исполнения: тональность не та.

К сожалению, работа над этим спектаклем была не столь идиллична, как над «Скучной историей». Бабочкин нервничал, был болезненно взвинчен. Не то чтобы претензии его были несправедливы. Нет. Но недовольство и раздражение касались большей частью мелочей — они не стоили той силы и энергии, которые тратил на них актер. Временами отношения наши становились натянутыми. Он сознавал свою вину, просил прощения у группы. Однажды после тяжелой съемки позвонил мне:

— Простить меня нельзя,— сказал он как-то печально,— но понять можно...

А понять его действительно можно было. В тот год он часто и долго болел, был загружен работой в театре, в институте, снимался в фильме, который готовился к его семидесятилетию. Успех «Скучной истории» обязывал, Бабочкин не хотел выступить ниже этого уровня. Кроме того, профессор, его манера мышления, лексика были ему значительно ближе плотника, да еще такого, который всей жизнью связан с северной деревней, с ее особым характером, колоритом речи. Он с тщанием отнесся к костюму, гриму. Целый съемочный день — а это для нас большая роскошь — мы посвятили тому, чтобы сделать его глаза на экране не черными углями, как они выглядели после первого дубля, а светлее. «У Белова сказано: «И два синих, словно апрельская капель, глаза!» — говорил актер операторам.

Зная, что Борис Андреевич перенес серьезную болезнь, боясь, чтобы он не простудился, я осторожно намекнул: можно-де упростить сцену в бане — сделать так, чтобы актеры вели свой диалог уже после того, как выкупались. Бабочкин категорически отверг это предложение и провел сложную сцену так, как она и предполагалась. Он снимался в плавках, обливаясь водой столько, сколько было нужно, пока мы не отсняли несколько дублей. Часто на съемках он плохо себя чувствовал, но, как только после укола становилось легче, он просил меня не отпускать актеров. Съемка продолжалась.

Я мог бы привести достаточно примеров его работы — тщательной, серьезной, самоотверженной. Он был строг и требователен к другим. Но больше всех он не щадил себя самого. Недоразумения, споры, взрывы чувств — все это, в конце концов, списывается как «рабочий момент», а результат остается. В данном случае, как известно, результат был впечатляющим.

Всякий раз, когда кто-либо пишет или говорит о Бабочкине, непременно коснется его трудного характера. Легенда о неудобном характере актера сильно преувеличена и не отражает сути его действительно сложной натуры, в которой причудливо соединились импульсивность и сдержанность, агрессивные порывы и абсолютная незащищенность, жесткость и человечность, глубокая мудрость и наивная до откровенности хитреца. Он был воспитан, добросердечен, даже элегантно деликатен бывал с людьми — я это видел; но что правда, то правда: не терпел фальши и неискренности и резко реагировал на них...

Но вот что интересно. Когда Бабочкину исполнилось семьдесят лет, театр в честь юбиляра давал пьесу Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше». Как известно, Бабочкин поставил этот спектакль и играл в нем центральную роль. Михаил Иванович Царев объявил публике, что юбиляр удостоен высокой награды — звания Героя Социалистического Труда. На протяжении спектакля в зале было приподнятое, праздничное настроение, хотя это еще не было официальным чествованием. По окончании представления я стал быстро пробираться за кулисы по каким-то закоулкам еще загроможденной оформлением сцены. Когда я наконец выбрался со сцены в большое актерское фойе, то увидел, что оно битком набито людьми — актерами, сотрудниками театра. И Бабочкин, еще в театральном костюме и гриме — он успел снять только наклеенные нос и усы, — в объятиях своих товарищей. Оркестр играл марш, здесь были цветы, рукопожатия, поцелуи. Я никогда не видел Бориса Андреевича таким радостно-взволнованным, благодарно растроганным, со слезами на глазах...

Это импровизированное чествование стоило многих официальных.

Царило искреннее человеческое товарищество, которым, как известно, всегда славилось актерское братство русской сцены...

Кем-то верно было замечено: это нормально, когда человек оставляет после себя массу незавершенных дел. Борис Андреевич не успел полностью отснять свой спектакль «Достигаев и другие» на телевидении, не успел поставить «Чайку», к которой приступил в театре, осенью его ждали студенты ВГИКа, его ждали роли на киностудиях. Еще весной мы с ним говорили о новой работе по рассказу Лескова для телевидения...

Он многое не успел сделать. Но все-таки тому, что он сделал в жизни, могут позавидовать люди искусства, даже самые крупные из них. Все, что он сделал в кино, театре, на телевидении, останется в их истории живой, насыщенной страстными мыслями и чувствами страницей — неувядаемой! Он был великим артистом.

Я горд оттого, что почти десять последних лет был творчески связан с этим большим человеком, необыкновенно интересным, уникально талантливым, неповторимым в своей противоречивой сложности.

Это безнадежное дело — сравнивать его с кем-либо. Он был самим собой. Ни на кого не похожий!..

## II. Звучащее слово

### ПЛЮС ИЗОБРАЖЕНИЕ

Кажется, нигде искусство художественного чтения не пользуется такой популярностью, как у нас в стране. Его бурное начало связано с революцией: речи, декламации, оратории массовых митингов и собраний, народных праздников — с одной стороны; с другой — пробужденный у народа интерес к знаниям, культуре вообще и к литературе в частности сделали свое дело. Большим успехом пользовались тещы-декламаторы. Со временем появились более тонкие мастера, глубокие и искусные, с ярко выраженной индивидуальностью. Исполнителям художественного слова предоставлялись лучшие эстрадные площадки, концертные залы, микрофоны радиостудий.

Публичное художественное чтение литературы стало одним из признанных видов искусства. И не случайно, что среди первых артистов, которых показали по телевидению в первых же передачах, были такие выдающиеся мастера художественного слова, как Василий Качалов, Иван Москвин, Игорь Ильинский.

С тех пор стихи, рассказы, главы большой прозы прочно заняли место в программах телевидения, стали достоянием огромного количества зрителей и слушателей. Сначала актеры выступали по телевидению так же, как привыкли выступать на эстраде. Вскоре, однако, стало ясно, что существует разница между концертным залом и телестудией и в условиях работы актера и в характере восприятия его исполнения. На концерт приходят любители

литературы, поклонники артиста. На телевидении к программе подключаются не только знатоки, но и те, кто, может быть, впервые видит чтеца, ничего не знает о произведениях, которые он читает. На эстраде артист умеет собрать, сберечь внимание относительно небольшой группы слушателей. На телевидении аудитория огромная, невидимая. Как управлять ею, заставить слушать? Да и сама подача материала, манера исполнения должны быть совершенно иными. По Долгу службы мне не раз приходилось просматривать вместе с исполнителями их записанную на пленку программу. Я видел огорченные лица актеров — все не так, как бы хотелось: много мимики, нелепые жесты, напряженное, неестественное поведение, и все это, почти незаметное на эстраде, укрупняется, приближается камерой, усиливается микрофоном.

К трудностям работы чтецов на студии прибавляется суетная ее атмосфера, зависимость от техники и постоянная ориентация на нее.

В начале 60-х годов известный критик Владимир Саппак не без основания резко не принял выступление по телевидению мастеров художественного слова, хороших, известных, «а тут — по впечатлению — не в меру усердствующих, задыхающихся от приступов собственного темперамента. Искусство чтеца — вот, казалось бы, «жанр» специально для телевидения — но нет, тут он абсолютно «не прошел!»...»<sup>1</sup>

Между тем были неожиданности. Я помню выступление Андрея Гончарова, которое мы передавали с завода имени Владимира Ильича в Москве. Артист читал в большом цехе на импровизированных подмостках, его слушали рабочие, которые разместились на разных высотах — на полу, лестницах, галереях, даже на площадке башенного крана. Операторами были Олег Гудков, Борис Кипарисов, Борис Ревич — первая «тройка» студии. Двое из них выбирали слушавших артиста рабочих целыми живописными группами в различных ракурсах, третий — брал планы выступающего, а мы на пульте передвижной телевизионной станции монтировали и передавали в эфир единое телевизионное действие, где героиня стихотворений Маяковского, Багрицкого, Светлова, несколько романтическая подача их артистом подкреплялись соответствующей этой манере пластикой изображения. Выступление чтеца, таким образом, приобрело на экране телевизора впечатляющую силу.

Т. Марченко пишет о чтении С. Юрским пушкинского «Графа Нулина» на телевидении. Работа сделана на эстраде, и поначалу кажется, что ТВ только «прокатывает» ее, но вот «телекамера начинает вести настоящий режиссерский монтаж, и вдруг открывается такое, чего не заметишь из театрального зала: глаза актера, чуть заметное, но такое говорящее движение ресниц, лукавая морщинка в уголке рта. Оказывается, слушать «Графа Нулина» — это ровно полдела. Надо видеть, и во всех деталях. Тогда зримее становится глубочайший подтекст — и авторский и актерский!»<sup>2</sup>.

Когда-то Владимира Яхонтова удивил Шаляпин. Великий певец пел в концерте романсы Чайковского, заглядывая в нотную тетрадь через лорнет. Конечно же, Шаляпин прекрасно знал и мелодию и текст, но лорнет и тетрадь нужны были артисту как художественная деталь, которой подчеркивалась простота, домашность, что ли, исполнения<sup>3</sup>.

Яхонтов сделал и другое наблюдение. «Когда освещает актера луч — этот умный сценический глаз, — он подтягивается, делается строже, красивее, моложе, луч заставляет следить за каждым своим движением — ни одного нельзя сделать зря, неоправданно»<sup>4</sup>. Позже, работая в Театре Мейерхольда, он постиг силу сочетания слова и музыки. «Власть музыки над словом тогда показалась мне могучей и пленительной. Слово обогащалось, мысль и чувства — также»<sup>5</sup>. Все эти элементы, музыку, свет, реkvизит, Владимир Николаевич искусно использовал в своих выступлениях на эстраде, искал их органическое единство со словом — последнее выигрывало, становилось действенным, наглядным.

Достижения и опыт Владимира Яхонтова, оказавшие столь плодотворное влияние на эстраду, пригодились и телевидению. Один за другим режиссеры вели поиски в сфере выразительных возможностей телевизионной техники, вводили в передачи элементы оформления, экспериментировали светом, музыкой. Конечно, были при этом и переборы, и безвкусица, и наивные усиления вроде трепещущего флага, на фоне которого читали героические стихи, или частых и без надобности применяемых двойных экспозиций, в которых лицо выступающего мутно сливалось с печатной страницей, и т. п. Все же в поисках, издержках, ошибках и находках, шаг за шагом, постигали мы законы зрительного восприятия звучащего слова, законы единства изображения и звука, теперь всем известные азбучные истины.

В то время один из ведущих английских телережиссеров, Десмонд Девис, написал книгу (она была переведена и у нас), которую не случайно назвал «Азбука телевидения». Там он, между прочим, писал: «Глаз и ухо не могут одновременно воспринимать разные сообщения»<sup>6</sup>. А Саппак пошел еще дальше: «Да, мы в основном смотрим и лишь во вторую очередь слушаем на телевизионном экране»<sup>7</sup>. Стало очевидным: художественное слово на экране обретает силу выразительности только вкупе с изображением.

Наверное, для эстрады немало, когда есть хороший исполнитель и литературный материал высокого класса. К этим двум компонентам на телевидении надо непременно подключить и третий, очень важный — зрительное решение. Здесь имеют большое значение и облик артиста, и освещение, и фон, на котором он работает. Смена, ритм, композиция планов артиста, их чередование с другими зрительными элементами — графика, живопись, конструкция — все это надежный арсенал средств, при помощи которых можно оттенить, подчеркнуть, усилить мысль, сделать ее действенной, образной.

Искусство художественного слова при подобном подходе приобретает на телеэкране новое звучание, оно создает особую эмоциональную атмосферу, которая помогает зрителю не только внимательно слушать исполнителя, но как-то по-иному воспринимать литературу, ее образы, неожиданно открывать в них новые грани.

Всем этим можно объяснить, почему телевидение действительно не приняло чтецов с «классической», так сказать, манерой исполнения и предложило иные варианты воплощения звучащего художественного слова.

Газета «Известия» опубликовала рассказ Елизаветы Драпкиной «Три встречи». Содержание его интересно:

осенью двадцатого года В. И. Ленин встретился с тремя совершенно разными людьми из-за рубежа. Это были Клара Цеткин, Герберт Уэллс и молодая женщина Клэр Шеридан — скульптор из Англии. Покоренные умом и обаянием Владимира Ильича, все трое написали воспоминания о своих знаменательных встречах. Этот рассказ показался нам не только интересным, но и общественно важным, и мы решили его прочитать с экрана в том виде, в каком он был опубликован. Рассказ был прочитан, однако не одним актером, а пятью (четыре действующих лица и ведущий). Его исполнители — Алла Тарасова, Павел Массальский, Георгий Куликов, Маргарита Анастасьева, Владлен Давыдов. Из рассказа не было вычеркнуто ни единого слова, и только режиссерская экранизация его — мизансцены, планы, ракурсы — подчеркивала драматургию, которая заложена в самой сути рассказа. Музыка, фотографии с приметам времени, в определенном ритме появляющиеся на экране, создавали необходимую атмосферу — эмоциональный фон, на котором очень просто и непринужденно размышляли актеры, общаясь то со зрителем, то между собой.

Заметим, что на эстраде мастер художественного чтения обращается с рассказом только в зрительный зал, на телеэкране чтение потребовало иного стиля исполнения. Здесь в одном лице соединяются артист и чтец, который в одинаковой степени должен владеть заразительностью рассказчика и органичным, достоверным искусством ведения диалога, игровой сценой. (Услоненные, обогащенные, утонченные, эти приемы стали основой многих серьезных актерских работ телетеатра и телекино.)

Соответственно надо инсценировать литературный материал, предназначенный для чтения с экрана. Рассказ превращается в диалог, сцену или ряд сцен, которые перемежаются кусками авторской речи, комментирующей действие.

Стилистика литературного театра, особенно ее малых форм, с их минимальными постановочными возможностями, потребовала от режиссуры фантазии, поисков новых решений — изящных, оперативных, легких в воплощении.

Поиски экранного воплощения художественного слова постоянно ведутся в стабильном цикле «литературные чтения». Передачи этого цикла продолжаются от получаса до часа — время, в которое вмещается один или два рассказа, новелла, глава, эпизод, фрагмент романа или повести.

Варианты литературного чтения разнообразны: например, актер Ю. Каюров читает рассказ Нагибина — в процессе чтения возникает и лирический живописный тон и музыка; или два актера в одном интерьере читают два рассказа — так прочли два рассказа Мопассана Л. Сухаревская и В. Соловьев; или трое других актеров — С. Мизери, В. Якут и А. Попов — отлично исполняют композицию «Красной гостиницы» Бальзака. Принципиально выступление М. Ульянова, прочитавшего на малом экране три рассказа В. Шукшина. Здесь интересно не только то, как своеобразно интерпретирует артист шукшинскую прозу. События даются как бы с точки зрения главного героя каждого из трех рассказов, а между ними вкраплены микромуары — Ульянов рассказывает о встречах с автором.

В «Литературных чтениях» важно пластическое решение — фон, детали оформления, реквизит, костюм. Режиссеры Г. Самойлова, Б. Конухов и другие прилагают немало усилий, чтобы сделать эти передачи неожиданными, оригинальными.

Изобретательно поставил фрагменты книги М. Стельмаха «Правда и кривда» режиссер Ю. Кротенко; он удачно применил видовую пленку с украинскими пейзажами, задумчивыми и поэтичными, послужившими немymi прокладками между кусками звучащей прозы. Зрительный эквивалент слову нашла режиссер О. Кознова в проникновенной передаче по повести В. Каверина «Перед зеркалом». Повесть построена на эпистолярном материале: герои пишут друг другу письма в разное время, из разных городов и стран. И вот эти письма как рефрен возникают на экране из небытия, из затуманенных контуров бесчисленных городов, возникают между игровыми сценами, предопределяя настроение. Жаль только, что мы видим письма стандартные, а не те, о которых говорил автор в этой же передаче. Это была нервная переписка, полная смятений, и писались письма то длинные, как исповедь, то короткие, в виде записок, на смятой бумаге. Хорошей изобразительной находке не хватало точности.

Я перечислил здесь хорошие передачи, но, к сожалению, во многих есть типичные просчеты. Это, во-первых, излишняя, на мой взгляд, театрализация. Иногда слишком тяжеловесное оформление и достоверно-бытовые костюмы актеров не позволяют понять, чтение ли это или драматический спектакль.

Чтение часто перебивается ничего не значащим изобразительным материалом — пленка, рисунок, фото, — приблизительно подобранным. Иногда кажется, что включаются эти «картинки» из-за боязни, чтобы не было скучно; тем самым авторы не доверяют ни актеру-чтецу, ни литературе, с которой он выступает.

Есть еще один типичный грех — усложненность формы. Так было, например, с чтением фрагментов из произведений Бориса Житкова (Учебная программа). Почти на протяжении всей передачи актеры молчали в кадре, а за кадром на различных их планах шел текст. Эта неубедительная многозначительность плюс темный фон, на котором якобы думали актеры, — вся эта мрачная сомнамбулическая настроенность не выражала своеобразной романтики произведений Бориса Житкова, которого хорошо знают и юношество и взрослые как писателя жизнелюбивого.

Эти погрешности, однако, не могут перечеркнуть то положительное, что принесла с собой форма «Литературных чтений», которые все больше привлекают к себе внимание хороших исполнителей.

Михаил Козаков пишет: «На телевидении... меня привлекают «Литературные чтения». Телеэкран дает чтецу огромные возможности. Не требуется форсировать голос, можно читать интимно, а лирика обычно предполагает такую интимность. Прибавьте музыку, интерьер. Телевидение — идеальное место для чтения. И мне, конечно, хотелось бы побольше поработать в этом жанре, но тут очень важен выбор материала... Экран — слишком мощный инструмент эмоционального воздействия, и его нельзя использовать для популяризации посредственных вещей»<sup>8</sup>.

«Литературные чтения», все большее участие в них драматических актеров не лишили телеаудиторию и признанных мастеров художественного слова. Д. Журавлев, Я. Смоленский, Д. Сорокин, А. Кутепов и другие мастера художественного слова читают на телевидении и новые и ранее подготовленные вещи, но читают теперь уже с учетом тех особенностей, которые диктует телеэкран.

Жизненность и перспективу жанра на телеэкране подтвердили блистательные программы, которые сделал в содружестве с телевидением Игорь Ильинский. Особенно поражает его работа над чеховскими рассказами. В ней

еще раз проявились талантливость исполнителя, богатство его духовной культуры. В то же время с помощью средств телевидения заискрились, засверкали образы блистательных чеховских миниатюр, зримо ощутимые, остро и точно запечатленные на экране телевизора.

В семи произведениях, которые читает актер, двадцать четыре персонажа, и всех их в гриме и костюмах играет сам Ильинский. Разные, разные лица в исполнении одного актера — прием, известный эстраде. Например, Аркадий Райкин при помощи смены масок создает галерею сатирических характеров. Трансформация Ильинского несколько иного плана, не только потому, что достигается она киноспособом, но и потому, что чеховские персонажи предстают перед зрителем не в виде масок,— это образы живых героев историй, которые рассказывает актер; люди эти как бы высветляются, укрупняются рассказчиком. Здесь важно то, что пластика телевидения не прерывает течение рассказа, смысл которого — главное для исполнителя. Именно смысл рассказов определяет и меру и вкус в соединении чеховского слова с изобразительным рядом. Несмотря на обилие лиц, мелькающих на экране, не создается впечатления пестроты и мешанины, потому что, во-первых, персонажи поданы Ильинским ярко и в то же время скупно и точно, а во-вторых, все это оригинальное представление смонтировано очень гармонично. В конечном итоге такой телеприем дал возможность исполнителю прочитать произведения Чехова с емкостью и наглядностью, недоступными обычной эстраде.

«Семь маленьких спектаклей,— говорит Игорь Владимирович,— сыгранных в картине, представляются мне чудом, которое совершили со мной волшебники на студии телевидения...»<sup>9</sup>.

«Эти разные, разные, разные лица» — замечательная работа, поставленная Ильинским вместе с режиссером Юрием Сааковым, вызвала у телезрителей повышенный интерес, и это закономерно, потому что кем-то было верно сказано: понятное понятно, но только выразительное убеждает...

### ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Я сторонник литературного театра, и слово для меня — главное в нем действующее лицо. Драматургическая форма — это каркас, условность; поэтическое слово — плоть, облегающая этот каркас... Слово, которое в поэзии является не игрой, а судьбой. А значит, и драмой, ибо драма разворачивается там, где начинается судьба.

Ю. Марцинкявичюс

На сценах драматических, оперных, балетных театров, на экранах советского кинематографа живут, любят, страдают, мыслят герои Шекспира, получившие в интерпретации советских мастеров сцены и кино глубокое, разноплановое и яркое воплощение.

Поэзия Шекспира не менее значительна, чем его драматургия. Она стала у нас особенно популярной с появлением блестящих переводов Самуила Маршака. Мысли шекспировских сонетов непреходящи. Это мысли о любви, дружбе, чести, достоинстве, о добре и зле, о красоте животворной и красоте гибнущей. Сонеты поражают изяществом и совершенством поэтической формы. Вполне понятно, что они привлекают к себе и живописцев, и композиторов, и мастеров художественного слова. Привлекли сонеты и нас, работников телевидения. Мы задались целью по их мотивам создать своеобразную телекомпозицию.

При внимательном чтении всей книги сонетов бросается в глаза ее удивительная цельность. Как по случайно найденной пачке писем мы можем узнать горестную историю того, кто писал эти письма, не зная, кому они адресованы, так по сонетам, хоть и не знаем точно, кому они посвящены, мы можем представить себе сложную историю духовной жизни человека, написавшего их. Это человек высокой нравственной чистоты и благородного ума, трудной, подчас трагической судьбы.

Сонеты Шекспира по сути своей остроконфликтны. Верно замечено, что и в поэзии Шекспир оставался драматургом. Его сонеты, действительно, чем-то напоминают сценические монологи. Вот, например, знаменитый 66-й сонет.

«Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж  
Достоинство, что просит подаянья,  
Над простотой глумящуюся ложь,  
Ничтожество в роскошном одеянье,  
И совершенству ложный приговор,  
И девственность, поруганную грубо,  
И неуместной почести позор,  
И мощь в плену у немощи беззубой,  
И прямоту, что глупостью слывет,  
И глупость в маске мудреца, пророка,  
И вдохновения зажатый рот,  
И праведность на службе у порока.  
Все мерзостно, что вижу я вокруг...  
Но как тебя покинуть, милый друг!»

Этот монолог, сильный, страстный, протестующий, могли произнести Гамлет и Горацио. В сонетах слышатся отголоски шекспировских драм. Мысли их энергичны, действенны, в них ощущается большой полемический заряд.

Сопоставив сонеты, написанные поэтом в разное время, можно четко проследить развитие внутреннего мира

шекспировского героя, эволюцию его драматической судьбы.

Как известно, книга Шекспира включает в себя сто пятьдесят четыре сонета. Мы отобрали тридцать, в которых развивается тема любви-дружбы (одна из главных тем книги). Эти сонеты были сгруппированы в нашей композиции в три части.

В первой части звучат сонеты о чувствах радостных — любви, доверии, счастье. Вторая часть — столкновение с миром зла; здесь выражен мотив сохранения верности дружбе и любви, если даже объект беззаветной преданности находится далеко. Третья часть — это горькие, в то же время полные достоинства раздумья, вызванные неразделенной любовью.

Итак, последовательность, с какой выстроены сонеты, вскрывает внутреннюю жизнь действующего лица. При этом текст каждого сонета остается неприкосновенным и произносится исполнителем в виде монолога.

«Сонеты Шекспира» — спектакль одного актера. Исполнитель, Эдуард Марцевич, появлялся на экране просто и строго, с томиком стихов. Он начинал читать шекспировский сонет, затем, как бы заражаясь сутью книги, сам превращался в действующее лицо спектакля, и постепенно перед зрителем в деталях, намеках, акцентах проявлялись и атмосфера действия и настроение, в котором возникали мысли сонетов. В руках у актера оказывалось то перо, то изящный свиток с сонетом, то плащ, а фон за исполнителем мягко обозначал сад, балкон с окном, замок, дорогу или грозное небо (эти детали оформления были выполнены в стиле старинных гравюр).

Музыкальные темы из произведений Прокофьева подчеркивали мысль отдельных сонетов и связывали эпизоды спектакля. Нигде, впрочем, музыка не звучала вместе с текстом.

Хочу привести здесь несколько строк из статьи, в которой, на мой взгляд, схвачено основное зерно режиссерского замысла передачи:

«Перед нами не был просто чтец, добросовестно и даже, может быть, талантливо исполняющий «чужое» произведение. Перед нами был сам герой — живой, наделенный определенными чертами характера... Мы верили и в мужество, и в духовную стойкость, ум и нравственную красоту этого человека. Мы отчетливо представили себе и тех, с кем судьба его свела в конфликтной ситуации. И его нравственный поединок становился как бы воочию зримым. Герой «рассказал» о себе откровенно и просто, искренне и доверительно, как если бы беседа шла один на один»<sup>10</sup>.

В композиции, построенной из ранних стихов Маяковского, Игорь Кваша, почти не двигаясь, стоит на небольшом помосте. Чуть поодаль — большой портрет молодого поэта. В кадре то артист на фоне портрета, то портрет, то лицо артиста и лицо поэта в разных ракурсах. Кваша не пытается сыграть поэта. Он читает. Читает строго, проникновенно. Но все же создается драматическое действие и в памяти остается сильный образ, в котором слышится гнев и сарказм бунтующей молодости, неистовая жажда видеть мир обновленным, и надежда, и вера в то, что

«это необходимо,  
чтобы каждый вечер  
над крышами  
загоралась хоть одна звезда?!»

Совсем в иной манере исполнил сказку «Конек-Горбунок» Олег Табаков. До него на телевидении эту же сказку прочел Борис Чирков. Именно прочел. Он сидел на одном месте, сзади него менялись фоны в манере графики. В существе, однако, фоны ничего не меняли. Чирков читал — с лукавинкой и добрым юмором. Но все же это было чтением, и только. Олег Табаков не читает, а играет, но играет не одну роль, как Марцевич в «Сонетах», а все — и мужские и женские. При этом достигает в каждой из них виртуозной законченности. Играет актер в своем костюме, без грима, на фоне натурального интерьера, и это несоответствие, придуманное режиссером В. Храмовым, как бы прибавляет озорства артисту, который то в кресле, то на лестнице, то за какой-нибудь балясиной ведет потешные диалоги, полные искрящегося юмора. Сочное слово актера, мимика, жесты — вся исполнительская экспрессия создает настроение праздничного зрелища. Заразительность и мастерство Олега Табакова, найденные режиссером интересные мизансцены — вся эта телевизионная игра, в которой условность уживается с натурой, а современные разговорные интонации перемежаются с интонациями старинного сказа, придает знаменитой поэме Ершова современное, свежее звучание.

«Яхонтов,— пишет Андроников,— обогатил слово не только игрой, но и режиссурой; он не читал, не произносил слово, а подчеркнуто играл его. Играл персонажей, играл текст автора — стихи, прозу. Не подтверждал слово жестом, а находил эквивалент слова в жесте, в движении, в мизансцене. Конечно, это были моноспектакли. И свет, аксессуары, название «театр» призваны были подчеркнуть новизну спектакля, построенного не на диалоге, а на основе повествовательной»<sup>11</sup>.

Если бы меня спросили: кто же из современных чтецов ближе всех подошел к Яхонтову? Я бы, не задумываясь, ответил: Сергей Юрский.

Юрский читает на телевидении «Евгения Онегина». Вернее, читая, играет, повествует и двумя-тремя штрихами создает острохарактерный образ. В интонациях актера звучат и печаль и ирония, особенно в лирических отступлениях, в которых, как говорит об этом сам исполнитель, он пытается эскизно сыграть автора, проводя его в восьми главах через восемь лет жизни реальной, пушкинской. Юрский точно и со значением обыгрывает пространство. Сидит ли в кресле-качалке, облакачивается ли на стол, поворот головы и ракурс тела непременно что-то выражают в самой сцене или означают переход к другой сцене. Расстегнул ворот рубахи, снял галстук, замедлилось звучание стиха — он в деревне, и т. д.

В сонетах Марцевич пользовался реквизитом — книга, плащ и т. п. Но эти детали нужны были нам только как элемент композиции кадра, который умышленно стилизовался под гравюру. Юрский пользуется реквизитом, мебелью с другой целью. Стол, стул, перо, книга — это действенные детали. Стол, например, может быть и гробом, и кабинетом, и библиотекой... Но главное все же — в пушкинском слове, в той неожиданной его интерпретации, которой с завидной искренностью заражает нас актер. Юрский задумал свой спектакль как попытку передать зрителям в интимной, непосредственной манере свои первые впечатления от прочтения романа. Он считает, что телевидение с его возможностями создания доверительной атмосферы оказалось для

реализации его замысла более подходящим, чем театр или кино. Телеэкранный как бы просвечивает намерения актера, второй, внутренний план его исполнения, в котором в легкой, импровизационной манере подчеркиваются не столько события, обстоятельства, характеры романа сами по себе, сколько его, Юрского, отношение к ним — личное, может быть даже во многом спорное, излишне субъективное, но несомненно искреннее. Свое удивление пушкинской строкой Юрский с настойчивостью и эмоциональной силой старается передать воображаемому собеседнику, сидящему по ту сторону экрана, ему одному.

Театр поэзии не удел одного актера. Инсценированные композиции стихов читают и двое, и трое, и группы актеров побольше. Мне довелось сделать на телевидении более десяти поэтических спектаклей, среди которых два по произведениям Маяковского (о них я скажу отдельно), есенинская поэма «Анна Снегина» с проникновенным исполнением заглавной роли Ией Саввиной, публицистическая, полная драматизма поэма Егора Исаева «Суд памяти», «Угощаю рябиной» — по стихам и лирической прозе Александра Яшина и другие. Во всех этих спектаклях лидирует главный исполнитель, которому как бы аккомпанируют другие актеры. Но я видел поэтические представления, где нет главных и второстепенных лиц: например, в Минске ансамбль актеров с помощью режиссера В. Раевского создал народную драму, в основу которой была положена композиция стихов Янки Купалы. В другом стиле группа актеров театра «Современник» в Москве прочитала Ленгстона Хьюза. «Черные блюзы» я считаю одним из интереснейших спектаклей поэтического театра. Создатель его — актер и режиссер Михаил Козаков попытался сочетать стихи, джаз, пластику. Действие в этом ярком представлении строится в виде мозаики различных сцен — лирических, жанровых. Место действия условное, но веревки с бельем, какая-то бочка, лестница, где-то вверху непонятно на чем торчащий дырявый зонтик — все это напоминает Гарлем, обжитой его неунывающими обитателями. Они объясняются в любви, ссорятся, сетуют на свое житье-бытье, горюют и смеются — и все стихами, которые читают под небольшой джаз, расположенный тут же, на улице, рядом с исполнителями. Актеры читают стихи, ритмически двигаются, поют и танцуют, и вся эта зрелищная композиция, образная и романтическая, передает смысл, настроение поэзии Хьюза, ее неистовость, протест и жизнелюбие.

Я привел примеры из практики (своей и других режиссеров) работы над поэтическими спектаклями. Они различны по литературному материалу, по актерскому исполнению, но есть в них и единое, то, что дает право называть такого рода передачи «телевизионным театром поэзии». Театр, поэзия, телевидение — вот три элемента, органическое слияние которых и составляет сердцевину этих передач.

От театра здесь драматическое действие, разыгрываемое в лицах и выражаемое в монологах, диалогах, сценах плюс компоненты, сопровождающие такое действие: декоративное и музыкальное оформление, грим, костюмы, реквизит и др.

Поэзия — сложный род литературного творчества. Ее характеризует интенсивный образно-ассоциативный строй мыслей и чувств. Ритмика стиха, чередование рифм, музыкальность придают ей особую прелесть, обаяние. Картины жизни, отраженные в поэтических произведениях, больше, чем в другом виде литературы, окрашены сильным, взволнованным чувством самого автора, его мыслью, субъективным переживанием; все это — повышенная эмоциональность, образность, лирическая интонация — особенно приближает поэзию к человеку.

Сохранить на экране эти достоинства поэтического произведения и есть первейшая забота телевизионного режиссера.

И тут вступает в силу третий элемент — выразительные и изобразительные средства телевидения.

В книге «Телевидение и мы» В. Сапак высказал важную мысль:

«Если телевидение предоставит художнику возможность творить искусство эпическое по размаху, по материалу и лирическое, интимное по характеру воздействия, — кто знает, какие еще горизонты откроются тогда перед ним»<sup>12</sup>.

Возможности здесь действительно безграничны. Именно благодаря этим возможностям телеэкран больше, чем другие зрелищные средства, может сохранить смысловое и красочное богатство поэзии, камерность и глубину ее, неповторимый авторский голос.

Телевизионный экран может создать непрерывное течение действия путем органического соединения элементов драматических с лирическими и эпическими, может соединить живую игру актеров с вспомогательным зрительным рядом, образно раскрывающим звучащее слово. Конечно, театр, поэзия, телевидение, их взаимопроникновение и взаимосвязь — не более чем формальные и довольно общие признаки этих передач. Что же касается содержания, качества, своеобразия каждого спектакля, то здесь дело в отборе материала, в замысле его воплощения, в поисках новых красок для выражения этого материала. Когда-то я думал и писал о том, что поэтический театр — прерогатива телевидения, он не имеет соперников, потому что в театре обыкновенном не существует традиций поэтических представлений, и зрители не приучены ходить на такие спектакли. Как много теперь изменилось! Сплошь и рядом театры включают в свой репертуар поэтические композиции, пользующиеся большой популярностью. Все чаще на подмостках наших театров звучит поэзия Пушкина, Маяковского, Блока, Есенина. Интересны представления, сделанные по стихам современных советских поэтов.

Между тем телевидение, которое так щедро предоставляло свой экран инсценированной поэзии и создало интересные, запоминающиеся работы в этом жанре, утратило к нему былой интерес. А жаль...

### **«В СЕРДЦЕ БЫЛО В МОЕМ...»**

Бывают книги, никогда не утрачивающие своей молодости. С годами обнаруживаешь в них все новые грани, мысли, детали. Каждое поколение находит в этих книгах близкое, созвучное духу своего времени. К таким книгам принадлежит и поэма Владимира Маяковского «Хорошо!». Известно, что автор сам сулил своему любимому детищу долгую жизнь. И не ошибся.

Перечитывая сегодня Маяковского, поражаешься, как современно, как свежо звучит каждая строка. Поэму



пронизывает жизнелюбивый тон, во весь голос, звонко и радостно поется о завоеванном в трудных боях счастье народа, о наших днях, о наших делах, о нашей жизни.

Многие страницы поэмы возвращают нас к незабываемым дням Октября, полным энтузиазма и героики. И невольно перед взором возникают дела и дни молодых освободившихся стран, в трудных боях с интервентами отстоявших революционные завоевания. По-новому звучит сегодня лирическая тема поэмы, в которой мужественно и просто раскрывается человечность революции, ее глубочайший гуманистический смысл.

С особым волнением перечитываешь главу о Красной площади. Поэт приходит на Красную площадь, как сегодня приходят сюда космонавты, к Мавзолею великого Ленина, к кремлевской стене, свято хранящей прах погибших бойцов революции. В своем воображении поэт ведет задушевный разговор с теми,

«кто костями,  
кто пеплом,  
стенам под стопу  
улеглись...  
А то  
и пепла нет.  
От трудов,  
от каторг  
и от пуль,  
и никто  
почти —  
от долгих лет».

Актуальное значение поэмы, широта охвата в ней действительности, ее страстный публицистический пафос, высочайший класс поэтического мастерства — все это как нельзя лучше может служить основой создания яркого и современного спектакля.

Но как перевести это великолепное произведение на экран телевизора, как раскрыть, развернуть эпизоды поэмы в образы не только звучащие, но и зримые?

События, которые охватывает поэма Маяковского, поистине грандиозны: конец первой мировой войны, Февральская революция, штурм Зимнего, суровые годы гражданской войны, энтузиазм строителей первых пятилеток. Как все это показать на телевизионном экране, характерные особенности которого — камерность, задушевный тон, углубленный интерес к внутреннему миру человека? Здесь господствуют полутона и детали. Как все это совместить с широтой, размахом поэмы?

Ответ дает само произведение Маяковского. При более глубоком его прочтении оказывается, что наиболее интересное в нем не описание событий, а лирический голос поэта, его раздумья, чувства, мысли, связанные с этими величайшими историческими событиями. Автору поэмы чужд объективизм — он не просто летописец, но активный участник того, о чем пишет.

Первые восемь глав были написаны Маяковским для театра. Поэтому в самом их построении заложена драматургия. Эти главы — преимущественно действие, диалог, монолог. Гораздо труднее оказалось инсценировать остальные главы поэмы, где преобладает эпическое повествование. Тем не менее ключ к экранизации этой трудной для нас части поэмы мы обнаружили в самом произведении.

В самом деле, вчитаемся внимательней, например, в 10-ю главу, где говорится о трудном положении молодой Республики Советов, окруженной со всех сторон интервентами. Глава написана сочно, выпукло; перед нами воскрешаются драматические страницы истории.

Это рассказ человека, умом и сердцем понимающего смертельную опасность обстановки и разъясняющего другим нехитрую, но зловещую тактику буржуазии, которая решила задушить революцию и протянула свою лапу к самому горлу ее.

Нет, это не рассказ, а полная огня и страсти речь в защиту революционной родины, и эту речь мог произнести поэт, передовой рабочий, фронтовой комиссар...

Так и родилась эта сцена — «Речь Комиссара».

...Падает снег. Очертания бронепоезда. На фоне броневика — Комиссар. Мимо Комиссара в нижней части кадра проплывают штыки и буденовки. Это к ним, воинам Красной Армии, уходящим на фронт, обращается Комиссар с горячим напутственным словом, словом не только о трудностях борьбы, но и о скорой и окончательной победе. Когда оратор заключает:

«Мы —  
голодные,  
мы —  
нищие  
С Лениным в башке  
и с наганом в руке»,

как бы в ответ гремит песня бойцов: «Смело мы в бой пойдем». Снег застилает броневик, лицо Комиссара, идущих мимо бойцов. Стихает песня, расплываются очертания уходящих вдаль воинов...

И вот другая сцена. У того же броневика, на фоне которого говорил когда-то Комиссар, поудобней устраивается молодой боец и весело, с соленым народным юмором рассказывает, как врангелевцы удирали из Крыма («кто без юбки, а кто без носков»), как «наши наседали, крыли по трапам» и как «кашей грузился последний эшелон».

Построение фразы, лексика этих сцен-монологов — ничто не обнаруживает, что говорит не Комиссар и не

Солдат (как это сделано у нас в спектакле), а сам автор (как это на самом деле в поэме). Поэтому такая подмена не искажает смысла произведения.

Так, шаг за шагом, вникая в текст, мы искали возможности превращения повествования в действие, выстраивали эпизоды и сцены будущего спектакля.

Одна из особенностей поэмы «Хорошо!» — ее полифония, жанровое многообразие. Здесь героика и добрый юмор, хлесткая сатира, доходящая до гротеска, откровенный плакат и тонкие психологические зарисовки, горячая, полная страсти публицистика и лирические отступления с раздумьями «о времени и о себе». Маяковский остро и смело монтирует сцены различного жанрового характера, броско, неожиданно, часто контрастно переходит от одной сцены к другой. Эти особенности поэмы послужили основой режиссерского решения. Резкая смена кадров, стремительное развитие действия стали своеобразным камертоном спектакля. В нем чередовались игровые сцены, хроникальные кадры, карикатуры, плакаты, фотографии.

Мы искали такие изобразительные и композиционные сочетания, которые в органичном соединении со звучащим словом выражали бы стилистику поэзии Маяковского.

«Хорошо!» — спектакль телевизионного театра поэзии. Маяковский говорил: «Попытка вернуть театру зрелищность, попытка сделать подмостки трибуной — в этом суть моей театральной работы»<sup>13</sup>. Зрелищность действительно одна из важнейших стилевых свойств драматургии поэта. Однако поскольку наш театр в первую очередь телевизионный, то и форму зрелищности надо было искать в возможностях телевидения. И, как это ни странно, находили мы ее в преодолении театральной инерции. Например, эпизод, в котором обыватели распространяют слухи о скором появлении Деникина, сначала представлялся в виде большой лестницы с переходами и множеством дверей, из которых выползают обыватели и, перегибаясь через перила, обмениваются свеженькими сплетнями. Но громоздкая декорация и общий план действующей в ней большой группы персонажей не дали бы никакого эффекта — даже разглядеть все это было бы трудно на маленьком экранчике. В процессе поисков родилось решение. В кадре с одной стороны появляется огромное ухо, а с другой — крупно губы, нашептывающие, что будет «крупчатия... пуды непочатые». Вслед за этим кадром появляется другой, в котором снизу выплывает лицо еще одного «недобитого», доверительно сообщаящего кому-то: «Близко беленькие». Кадр перечеркивается кистью и «заклеивается» плакатом «Пролетарий, на коня!» Сцена получилась локальной, экономной по средствам и точной, образной по своему содержанию — телевизионной.

Главным действующим лицом нашего сценария стал Поэт, человек, в душе которого выношена огромная поэтическая правда трудного пути «бед и побед». В спектакле Поэт не просто рассказывает или вспоминает, он сам в гуще событий, он борется, полемизирует с идейными противниками, смеется над врагами, сочувствует друзьям. Вместе с ним мы на площади в момент героического штурма Зимнего, мы — свидетели разговора Поэта с Александром Блоком, греющимся в солдатской шинели у костра. Мы видим Поэта в холодной комнате трудных лет гражданской войны. Он ведет нас по Красной площади, и мы склоняем головы перед братскими могилами бойцов революционной гвардии; и вместе с Поэтом мы проходим по сегодняшней, счастливой, строящейся Москве...

В поисках формы выражения этой «Всеядности» Поэта мы широко пользовались коллажем — соединяли Поэта в одном кадре то с деталью оформления, то с рисунками «Окон РОСТА», то с кинокадрами.

...Решетка на Невской набережной. Крупный план Поэта. Тревожно и зорко всматривается он в лица рабочего, моряка, солдата, в лица красногвардейцев, ожидающих сигнала «Авроры». В окнах Зимнего — тени министров, шушукающихся и тоже чего-то ждущих. Вдруг по лицам министров полоснул свет прожекторов. Взрыв музыки — и замелькали кинокадры взятия Зимнего, уже много раз появлявшиеся в телепередачах. Но здесь другое — вместе с бегущими, штурмующими дворец рабочими и солдатами, заснятыми на киноплёнку, в кадр врывается «живой» Поэт. Чуть наклоненная вперед фигура, и кажется, будто он в одном бегущем потоке с этими людьми в бушлатах, шинелях, тулупах. И как вдруг достоверно зазвучали слова:

«По этой  
анфиладе,  
приветствиями органной  
монархам,  
несущим  
короны-клады,—  
Бархатными залами,  
раскатистыми коридорами  
гремели,  
бились  
сапоги и приклады».

Эта сцена выстраивалась с помощью рирпроекции, которая, кстати сказать, впервые испытывалась на этом спектакле. С ее помощью мы не только совмещали человека и изобразительный материал, но и могли строить своеобразный диалог — совмещать в одном кадре планы двух людей разной крупности. В левой стороне кадра появляется и движется к центру самодовольная рожа мещанина, излагающего свою философию:

«Мы  
восторги ваши  
понять бессильны.  
Чем восторгаются?  
Про что поют?  
Какие такие

фрукты-апельсины  
Растут  
в большевистском вашем  
раю?..»

В конце монолога мещанина справа в кадре возникает фигура Поэта во весь рост; он говорит:

Слушайте,  
национальный трутень,—  
день наш  
тем и хорош, что труден.  
Это песня  
песней будет  
Наших бед,  
побед,  
буден».

С этими словами Поэт поднимает руку и делает в сторону обывателя жест, выталкивающий его из кадра. Такое совмещение двух контрастных планов — фигуры Поэта во весь рост и лица нэпмана (крупно) — напоминало броские плакаты того времени. Но это был не просто плакат и даже не статичный фотомонтаж типа тех, что делал А. Житомирский, а плакат в движении, созданный средствами телевизионной техники.

В сочинении зрительного ряда, в пространственно-пластическом решении спектакля «Хорошо!» неоценимую помощь оказал талантливый художник Александр Грачев, с которым мы вместе сделали множество передач самого различного характера. Он безвременно ушел из жизни — это случилось в студии, на съемке очередного спектакля, который он оформлял. Грачеву в одинаковой степени были подвластны сцены героико-романтические и сатирические, он знал толк в сочной бытовой детали. Настоящий мастер телевизионного творчества, он прекрасно видел кадр, выразительно, образно строил его композицию. И поскольку «Хорошо!» в изобразительном плане — монтаж коротких, броских сцен-мизанкадров, то на съемочной площадке мы часто выстраивали их точно так, как они были зафиксированы художником на предварительных эскизах.

Выстраивая зрительный ряд, мы не забывали, что работаем над поэтическим произведением.

По своему строю поэзия есть особая, очень сложная форма мышления. Для того чтобы понять глубинный смысл стихотворения, надо обычно вчитываться в него не раз и не два, и, конечно, ни актер, который читает стихотворение, ни режиссер, ищущий форму его подачи, не должны задавать зрителю и слушателю дополнительных загадок. Наоборот, задача заключается в том, чтобы максимально проявить смысл, оттенить важное и тем самым облегчить понимание стиха, красоты его формы. Зрительная броскость не прерывала звучания слова, она дополняла, усиливала его образную емкость.

Поэма «Хорошо!» густо населена героями, характеристика которых порой исчерпывается двумя-тремя фразами. Актерам надо в этих фразах воплотить достоверный образ, который бы занял свое точное место в общезвучковой полифонии поэмы, великолепно оркестрованной Маяковским. Ноты героические соседствуют здесь с лирическими, бытовая речь некоторых действующих лиц перемежается острохарактерной речью отрицательных персонажей, психологические раздумья как бы рассекаются темпераментными, динамичными ораторскими призывами. При этом надо сохранить простоту, жизненность характеров, не нарушая сложной ритмики, рифмовки, музыкальности великолепных стихов Маяковского. Много было сделано исполнителем главной роли Георгием Васильевичем Сорокиным, нелегкой задачей которого было ввести все разнохарактерные речевые потоки в одно художественно-поэтическое русло.

Сорокин, исполнитель роли Поэта,— мастер художественного чтения, популяризатор и пропагандист творчества Маяковского. Хорошо известна его темпераментная манера исполнения, умение верно раскрыть существо произведений великого поэта. В спектакле Сорокин не гримировался под Владимира Маяковского, был в концертном костюме, редко пользовался реквизитом. Этим подчеркивалась избранная нами условная форма телевизионной постановки.

Работал Георгий Васильевич уверенно и увлеченно, с полной отдачей сил. Однако возникали препятствия. Дело в том, что Сорокин много лет читал в концертах большие отрывки из поэмы, и приходилось преодолевать привычную инерцию исполнения многих глав, требовавших здесь иных трактовок и решений. Трудность состояла в том, что актер привык читать с эстрады. В телевидении же, как мы говорили, немыслимы напор, форсирование звука — здесь требуется особая манера исполнения. Кроме того, Сорокину пришлось учиться работать с техникой — быстро ориентироваться в студии, моментально «пристраиваться» к микрофону, переключаться от закадрового чтения на текст в кадре и т. д. Но, преодолев все эти трудности, исполнитель, как это потом отмечала газета «Правда», за счет внутренней убежденности достигал волнующего звучания каждой строки Маяковского.

Один из рецензентов писал, что спектакль заставил «не то чтобы пересмотреть, но, во всяком случае, уточнить некоторые, казалось, уже твердые законы: может быть, не камерность вообще (темы, материала), а средств, способов их решения (отсюда чтец, глядящий вам, зрителю, в глаза и вам, только вам одному, поверяющий свои мысли). Лаконизм кадра, четкость композиции, скупость внутрикадрового движения (отсюда максимальная выразительность типажей, каскады крупных планов, строгий отбор лишь самых необходимых общих планов и т. п.) — все это, может быть, не отрицает, не сужает масштабности явления, а, напротив, в сочетании с «живым словом» подчеркивает ее. И, наконец, полутона, выразительные детали, возможно, становятся основным, определяющим средством усиления и уточнения основного тона — высокой, яркой, политически острой публицистичности»<sup>14</sup>.

## УРБАНСКИЙ: «МЕЧТАЮ СЫГРАТЬ МАЯКОВСКОГО»

У Андроникова есть такой термин: «монтажная драматургия». Мастерством ее в высшей степени владел Владимир Яхонтов. «Сталкивая разнородные тексты,— писал Андроников,— он обнаруживал в них новый смысл или обнажал не замеченные никем сходства, стремясь не скрыть, а, наоборот, выявлять свою, всегда очень острую и всегда очень точно доходившую мысль»<sup>15</sup>.

Вот по такому принципу столкновения разнородных текстов мы пытались создать еще один поэтический спектакль, посвященный Маяковскому. Спектакль-диспут на тему: «О месте поэта в рабочем строю».

По стилистике, стремительности действия, монтажу, броскости этот спектакль почти ничем не отличается от «Хорошо!» (разве только строже и цельнее по форме). Новое в нем, однако, то, что главный исполнитель композиции — Евгений Урбанский.

Урбанского трудно было завлечь на телевидение. Я рискнул: позвонил ему и попросил прочитать сценарий.

В трубку пробасил голос, как мне показалось, унылый и тусклый:

— Очень занят...

Пользуясь старым нашим знакомством и добрыми отношениями, я попросил настоятельно. Он обещал прочитать.

На другой день Евгений позвонил сам. На этот раз говорил своим характерным голосом — красивым и энергичным. Он дал согласие участвовать в передаче.

Сценарий, прочитанный Урбанским, назывался «Поэт и время». Основу его составили известные стихи Маяковского: «Послание пролетарским поэтам», «Юбилейное», «Письмо к любимой Молчанова, брошенной им», «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче», «Птичка божия» и др. Кроме того, в сценарий были включены высказывания Маяковского о поэзии, взятые из его статей, бесед, интервью. Были использованы воспоминания людей, знавших поэта.

По жанру это была монопьеса. Но мы не ставили перед собой задачу дать портретное сходство. И все же было ясно, что каждый, кто будет смотреть нашу передачу, невольно станет искать схожести исполнителя с любимым поэтом, так что лучшей кандидатуры, чем Урбанский, придумать было невозможно.

Честно говоря, я не удивился тому, что Евгений Яковлевич дал согласие. Почти во всех интервью на вопрос: «Что определило ваше желание стать артистом?» — Урбанский отвечал: «Поэзия Маяковского». В конце беседы следовал традиционный вопрос: «Ваша мечта?» — и Урбанский неизменно твердо отвечал: «Мечтаю сыграть Маяковского».

Евгений не то что был влюблен в поэзию Маяковского, он был захвачен, наполнен ею. На эстраде, в кругу друзей, читая стихи поэта, он меньше всего любовался созвучиями, необычными рифмами — его волновали мысли, острые, разительные, смело выраженные в этих стихах, точно это были мысли его самого, Урбанского.

Образ поэта захватывал его простотой и мужеством — на него можно положиться, как на самого лучшего друга, ему можно надежно следовать во всем: учиться жить, творить, отстаивать свои принципы.

«Мой любимый герой,— говорил Евгений Яковлевич,— человек социальной принадлежности, сумевший вобрать в себя большие масштабы жизни... Больше всего меня привлекают образы людей с богатым и сложным внутренним миром, страстно, заинтересованно относящихся к жизни». Именно к такого масштаба людям артист относил поэта.

Я не раз слышал, как Урбанский читал Маяковского. Было очень внушительно, когда человек высокого роста, с крупными чертами лица, крепким низким голосом читал стихи поэта, на которого был чем-то похож. Но, имея такое преимущество перед другими исполнителями, Урбанский меньше всего кокетничал этой своей схожестью, он не позировал — читал просто, ясно, точно и остро по мысли, без тени риторики.

В публицистической радиопостановке по пьесе А. Липовского «Во весь голос» Урбанский сделал попытку проникнуться самой жизнью поэта с его оптимистическим мироощущением, с его болью за дело, которому посвятил себя, с его страстным борением против мещан всех мастей. Исполнение артиста покорило всех большой внутренней силой и темпераментом. Еще больше, как казалось Евгению Яковлевичу, могла подвинуть его к заветной цели телевизионная работа. Теперь он искал не только звучащие, но и зрительные, пластические детали, выразительно раскрывающие образ, над которым артист не переставал думать.

Это была не первая моя творческая встреча с Евгением Урбанским. В прошлом мы вместе работали в одном театре — Московском драматическом имени К. С. Станиславского. Меня поражала не только его яркая природа, абсолютная органика, но и своеобразная, интересная методика работы над ролью. Я не помню, чтобы на репетициях (до прогонов, во всяком случае) Урбанский до конца проигрывал ту или иную сцену. По ходу работы он больше разбирался — определял линию поведения своего героя, факты его жизни, анализировал ситуации и события, в которые попадал, выяснял обстоятельства дела; артист задавал вопросы режиссуре, своим партнерам, вовлекал в горячий спор всех, кто даже не был занят в этой сцене. Перед нами проходил интереснейший, очень активный мыслительный процесс, раскрывалась творческая лаборатория артиста.

На репетициях больше всего беспокоило Урбанского, где и в чем совпадают его личные мысли с мыслями героя. Эти мучительные и в то же время радостные поиски давали свои плоды: на спектакле казалось, что Урбанский рассказывает повесть о своей жизни, так он был достоверен в каждом шаге, в каждом слове.

Во всех сложных драматических ситуациях Урбанский был абсолютно сдержанным, без тени сентиментальности; слова автора, самые литературные, обретали в устах артиста разговорную, подчас суровую окраску. В его манере исполнения покорила сила и убедительность личной интонации. Таким был Урбанский во всех ролях.

Несомненно, что Урбанский был незаурядным актером со своей темой в искусстве, и не удивительно, что он искал собственные средства выражения этой темы. Природа его дарования, самобытного, цельного, соприкасаясь с литературным материалом такого же характера, давала сильную искру.

В превосходной книге Юрия Олеши «Ни дня без строчки» есть такая запись: «Предполагалась некогда экранизация «Отцов и детей». Ставить должен был Вс. Э. Мейерхольд. Я спросил его, кого он собирался пригласить на роль Базарова, он ответил:

— Маяковского.

Я видел фильмы раннего кино, в которых играет Маяковский. Это, собственно, не фильмы, сохранилось несколько отрывков... И на них лицо молодого Маяковского — грустное, страстное, вызывающее бесконечную жалость, лицо сильного и страждущего человека»<sup>16</sup>.

Надо полагать, что Маяковский привлекал Мейерхольда не тем, что был умелым, опытным сценическим исполнителем, а прежде всего яркой индивидуальностью, своей человеческой сущностью. Что касается Урбанского, то мне лично очень нравилась его открытая, страстная и одновременно строго логическая манера игры, роднившая его с проникновенной, глубокой и необычайно человеческой публицистикой Владимира Маяковского.

Мне нравился и метод работы Евгения Яковлевича — заразительный и очень продуктивный. Неожиданным, однако, было то, что в новой работе Урбанский несколько изменил себе — начал с того, что подыскивал характерную манеру говорить, читать стихи, пробовал подражать голосу Маяковского, искал позы и пластику поведения, которые, как ему казалось, были характерны для поэта. Естественно, работа застопорилась, артист нервничал, чувствовал, что ничего не получается, отказывался от роли... К счастью, это продолжалось недолго. Евгений Яковлевич понял свою ошибку, напрочь отказался от попытки «сыграть» Маяковского, вернулся к тому, что было для него органичным, — вникнул в сущность литературного и поэтического материала, обнаруживая в них внутреннее движение мысли поэта и, как прежде, искал, где, в чем эти мысли соприкасаются с мыслями его, артиста. Дело двинулось.

И когда, к примеру, в «Разговоре с фининспектором» Урбанский произносил: «Поэзия — вся! — езда в незнаемое», то голос его звучал с уловимым оттенком скорби — речь шла не только о поэзии, а вообще о трудностях творчества, о мучительных поисках не только поэта, но и артиста, вообще художника.

Или когда призывал поэтов: «Товарищи, бросим замашки торгашьи!» — то чувствовалась и его, Урбанского, забота об общем деле, явствен был укор интриганам и мелким себялюбцам, в интонации ощущалась решимость отдать всего себя искусству.

И оттого, что стихи в устах артиста звучали лично, выстраданно, они приобретали большую публицистическую силу. И, не думая об этом, Урбанский чем-то удивительно напоминал поэта, становился похожим на Маяковского даже внешне, невольно обретал то самое «лицо сильного и страждущего человека».

Как-то на репетиции Евгений Яковлевич заметил:

— Очень важно не быть скованным. Я должен быть независимым в поведении, самостоятельным в суждениях.

И он, смело становясь где-то вровень с поэтом, действительно обретал свободу — снисходительно-добродушно беседовал с Пушкиным, уверенно и остро парировал каверзные вопросы оппонентов, был язвителен с недругами, к читателям чуток, как большой их друг, и патетичен, когда читал стихи, воспевая свою страну.

В поэтических спектаклях действие разворачивается стремительнее, эпизод короче, острее, динамичнее, чем в обычной телепостановке. Манера исполнения в «Театре поэзии» несколько отличается от исполнения ролей в телевизионной пьесе, поскольку здесь, как и в «Литературных чтениях», в исполнении невидимо соединяется в одном лице актер и чтец.

Урбанский счастливо сочетал в себе эти качества. Опыт работы в театре и на эстраде позволял артисту легко и непринужденно переходить от сцены, где требовалось психологическое, достоверное общение с партнером, к сценам, где преобладал прямой разговор исполнителя со зрителем. Кроме того, будучи артистом и кинематографом, он совершенно свободно чувствовал себя перед камерой и даже сам помогал режиссеру в выборе теге или иного плана или ракурса. Больше всего ему были по душе крупные планы — можно просто и доверительно раздумывать, обращаться с мыслями к зрителю. В то же время, когда он читал стихи, требовавшие размаха и силы, то просил планы более общие, чтобы быть свободнее в жестах, в изъяснении своего неумолимого темперамента.

— Я люблю «бурные» сцены, — говорил он. — Они раскрывают человека.

Нашу постановку мы снимали на пленку с кинескопа. На одной из таких съемок артист, неудовлетворенный собой, вдруг заговорил не по тексту, стал объяснять, почему не получается сцена, — забыл, что снимается, а техники не остановили мотор. Потом, когда монтировали передачу, я наткнулся на эту удивительную импровизацию. Не знаю, по какому наитию, я просил монтажницу не

выбрасывать в корзину этот большой кусок пленки, взял на память. Я не знал тогда, что эта пленка станет очень дорогой для меня реликвией...

Спектакль «Поэт и время» развивался как своеобразный полемический монолог. Как и Маяковский, выступления которого приближались к игре актера-импровизатора, герой нашей пьесы вел серьезный разговор со зрителем о судьбах поэзии, выступал на эстраде с чтением поэтической публицистики, давал интервью американским корреспондентам, озорно отвечал на записки эстетствующих обывателей, обращался с взволнованной речью к братьям по перу. Во всех этих сценах должен был раскрыться полный сил и энергии борец, остроумный полемист, серьезный, сосредоточенно думающий человек.

Задача артиста была сложной. Надо было охватить большой материал, разнородный по своим смысловым и жанровым особенностям.

Урбанский отлично читал стихи. Просто и очень непосредственно выражал раздумья поэта. Слабее он оказался в сценах сатирических. Но даже в тех местах, где артист «не дотягивал» или из-за короткого срока работы не успел овладеть материалом, игра его была чужда напыщенной дешевой позы «под Маяковского».

Конечно, если говорить конкретно о передаче «Поэт и время», едва ли можно сказать, что Урбанский осуществил свою мечту сыграть Маяковского. Но вот если сложить все сыгранное артистом... Ведь и в стихах, прочитанных Урбанским на эстраде и по радио, и в образе, созданном в литературном спектакле на телевидении, и в мятежном, озорном ученике дьявола Шоу, сыгранном в театре, и в киногероях — Астахове, раненном несправедливостью, коммунисте Василии Губанове, активном, бескорыстном, целеустремленном, — во всем этом Маяковский, звонкий, бунтующий, страдающий, борющийся человек, «вобравший в себя большие масштабы жизни».

Последний раз я видел Евгения незадолго перед тем, как он уехал на съемки «Директора». Мы сидели в фойе Дома актера — он ложечкой помешивал кофе; прядь волос спадала на лоб, из-под которого глядели его удивительные, всегда живые глаза. Он был очень непосредствен в общении — то сидит неподвижно, сосредоточенный, то просияет удивительно нежной улыбкой, то разгорячится, отчаянно жестикулирует, страстно доказывая мысль.

Мы говорили с ним об искусстве; впрочем, для него это значило — о жизни. Мы мечтали создать еще одну телевизионную композицию о Маяковском — шире той, которую сделали. Урбанский хотел видеть поэта не только в среде литературных друзей и врагов, но в гуще жизни, в ее кипении, в борьбе со всякой мразью и накипью, которые Урбанский, как и Маяковский, неистово ненавидел всей силой своего чистого сердца...

### **III. Писатель в кадре и за кадром**

#### **АВТОР ЧИТАЕТ ВСЛУХ**

Мне посчастливилось беседовать с Самуилом Яковлевичем Маршаком. Он был уже тяжело болен. Без общения с людьми, вероятно, он не мог обойтись и поэтому согласился встретиться с «телевидением».

Писатель сидел в затемненном коридорчике «Барвихи». Голова была чуть наклонена набок, глаза закрыты. Лицо мертвенно-бледное, не то задумчивое, не то в полудреме. Услышав шаги, он поднял голову.

— Извините, не побеспокоили?

— Нет, нет, что вы! Я ждал.

Встал и, как-то галантно протянув руку вперед — «Прошу!», показал на дверь своей комнаты.

В палату, которая, скорее, напоминала кабинет, вошла сестра со стаканчиком в руке и направилась к столику, стоявшему где-то в углу комнаты. Маршак очень сосредоточенно проводил ее глазами, точно ему было важно, чтобы сок был поставлен именно там, где стояли другие склянки и стаканчики с соками и лекарствами, — он проверял свое слабеющее зрение.

— Как вы себя чувствуете?

— Спасибо. Теперь лучше. Вот только глаза... — Сказал без интереса, ответил так, из вежливости.

И сразу же заговорил о поэзии, о Пушкине, Шекспире. Цвет лица стал живым. Читал свои стихи мягким, глуховатым, усталым, характерным маршаковским голосом. Заговорили об авторском чтении. Маршак признался, что не очень любит, когда читают актеры, всегда интереснее чтение авторское.

Он рассказал, как его пригласили в Малый театр на репетицию пьесы «Умные вещи». Репетиция была застольная, и актеры в присутствии автора, застеснявшись его, читали тихо и мягко. Автор остался доволен. Но как только режиссер, извиняясь, сказал, что это только наметка, эскиз, Маршак замахал руками: боже сохрани, ничего больше не надо...

Он очень боялся актерского нажима, аффектации, то есть того, чем грешат многие исполнители литературной эстрады, о которых еще Станиславский писал: «Меня приводят в ярость актеры, декламирующие с разрывным темпераментом Некрасова или Алексея Толстого. Я не выношу их отчеканенной дикции, отточенной до ключей остроты и назойливой четкости».

И все же, насколько я понял, Самуил Яковлевич говорил тогда не только о плохом актерском исполнении. Он имел в виду то, что авторское чтение уже само по себе имеет преимущество. В тончайших акцентах, в интонациях, в ритмике подачи слова создатель как бы раскрывает внимательному слушателю то, что находится между строк произведения.

Лет десять назад мне пришлось делать литературный портрет Леонида Леонова. Первую часть передачи — телерассказ о творчестве — исполняли актеры: играли отрывки из спектаклей по пьесам Леонова, читали,

инсценировали куски прозы писателя. Из полутора часов всей передачи композиция занимала один час. Полчаса остального времени должен был читать главы из «Русского леса» сам Леонов. Признаться, мы волновались: не будет ли скучно после игры актеров чтение автора? Но больше нас сомневался сам Леонид Максимович, он очень упирался, не хотел читать, ссылаясь на нездоровье, на плохую дикцию, и искренне считал, что читать ему не следует — будет скучно. Мы все же настояли на чтении автора и сделали все, чтобы убедить его дать согласие.

В результате композиция была неплоха, актеры хорошо играли, но все же это не шло ни в какое сравнение с леоновским чтением — темпераментным, ярким. Выпукло, в особом свете предстали своеобразные характеры прозы Леонова, ее язык, который в чтении Леонида Максимовича становился еще пленительней и сочней.

Современники вспоминают, как мастерски и выразительно читали свои произведения Бальзак, Гоголь, Маяковский, Есенин...

А. Февральский, близко знавший Маяковского, вспоминает, как поэт читал в Театре Мейерхольда свою пьесу «Клоп».

«С первых же слов захватили сатирическая мощь пьесы, яркость характеристик, блеск остроумия, оригинальность общего замысла и отдельных положений, выразительность языка, которая превращает реплики в снайперские меткие афоризмы... Поэт-чтец нес слушателю мысль, усиливая ее воздействие звучанием слова... Без всякого преувеличения — собравшиеся слушали пьесу затаив дыхание, стараясь не пропустить ни слова... А когда Маяковский кончил читать, слушатели устроили ему восторженную овацию»<sup>2</sup>. «На фоне тогдашней поэзии, — пишет в другом месте Февральский, — Маяковский резко выделялся не только всем характером своего творчества, но и манерой чтения...»<sup>3</sup>.

«Как отличалось чтение Маяковского от чтения Блока! Не забыть прекрасного бледного лица Блока, не забыть ровного, однообразного, неторопливого течения его речи. Он читал свои стихи почти без ударений, почти не повышая и не понижая голоса. Его чтение увлекало какой-то цепкостью слов, нанизываемых одно на другое, своей особой тихой музыкой»<sup>4</sup>.

О том, как превосходно читал свои стихи Павел Коган, рассказывает Сергей Наровчатов: «Это была, разумеется, не актерская манера чтения, а своя собственная, поэтическая, но восприятию его стихов она способствовала как нельзя лучше. Когда он читал, у меня возникало ощущение того, что распрямляется, медленно и неуклонно, сжатая под огромным давлением металлическая спираль»<sup>5</sup>. (Кстати, сегодня все больше и больше актеров стараются в исполнении стихов приблизиться к интонации поэтического чтения.)

В своей книге «Наедине с осенью» К. Паустовский, вспоминая о том, как Гайдар читал свои повести наизусть, спокойно и уверенно, страницу за страницей, отмечает и другой тип писателя, который, прежде чем читать, торопливо закуривает, причем папироса у него тут же тухнет, говорит несколько невнятных слов о том, что не умеет читать, что рукопись еще сырая, и после этого начинает читать хриплым прерывающимся голосом<sup>6</sup>.

Но даже в таком чтении автор интересен. И в неброской манере можно уловить внутреннюю интонацию вещи. Потому-то драматические актеры любят, когда пьесы читают труппе сами драматурги.

«Примеряя «Онегина» на исполнение, — пишет Владимир Яхонтов, — я очень жалел, что никто из нас, моих сверстников, не мог слышать Пушкина и даже представить не мог его авторского чтения... Мне было это очень нужно, потому что никто, кроме автора, не мог бы дать верного ключа. Я это знал по собственному опыту, слушая Маяковского»<sup>7</sup>.

Не только актеру, но и простому читателю интересен голос автора. Любопытно: одно из польских издательств, как об этом сообщала печать, выпустило сборник стихов с приложением пластинки — автор читает несколько стихотворений. Чтение поэтов, записанное на пластинки, охотно раскупается любителями литературы. Этой звуковой антологией заинтересовались и критики — уже пишутся обстоятельные и серьезные статьи, в которых анализируется авторское звучание поэзии. Как полнее раскрывается в таком чтении индивидуальность поэта, своеобразие его произведений!

Эта все возрастающая заинтересованность звучанием авторского голоса коснулась пока что только поэзии. На телевидении поэты давние и частые гости. Формы их участия в передачах разнообразны. Когда-то была рубрика «5 минут поэзии»: Заставка, музыка, в кадре — поэт. Он читал два-три новых стихотворения. И все. Каждый раз в семь часов вечера один-два раза в неделю — только пять минут, и все-таки передачу заметили и зрители и пресса. Кстати, ушла на убыль эта рубрика после того, как к ней подключились актеры, стали ее основными исполнителями — они наспех выучивали нужные к дате стихи.

Другая форма — «Час поэзии», своеобразный клуб, в который на один час собирались поэты, чтецы, композиторы, певцы, исполнявшие романсы и песни на стихи поэтов. Тогда здесь впервые молодой М. Таривердиев показал свои музыкальные монологи на слова Маяковского, много песен исполнял Марк Бернес. И все же главным было чтение стихов самими поэтами. Собирались разные поэты Москвы, гости из союзных республик, зарубежные поэты, гостившие у нас. Здесь читал свои стихи Пабло Неруда. Бывали и другие поэты мира, переводы которых читали Л. Гинзбург, В. Левик, В. Кудинов. Между чтением стихов проходили короткие, но интересные беседы.

Ежемесячная эта передача была серьезна по содержанию, строга по стилю. Она отличалась, например, от другой передачи, которая называлась «Мы помним дороги», в которой поэты встречались с актерами и в непринужденной, товарищеской обстановке вспоминали военные дни, смешные, грустные боевые эпизоды, читали стихи. В этой атмосфере непосредственного, теплого общения могли быть сюрпризы: известная эстрадная певица вспоминала, как она, молодая театральная актриса, была на одном из участков фронта, как их бригада встретилась с очень популярным тогда поэтом Константином Симоновым и как она волновалась, когда должна была под гитару петь ему свои песни.

— Так это были вы? — спрашивает присутствующий на передаче поэт. Оживленная, взволнованная реакция.

Сидевший рядом с Симоновым Борис Слуцкий мог запросто предложить: «Товарищи, конечно, у

каждой передачи есть предел времени, но давайте скинемся по минутке и пусть Кира споеет нам то, что пела тогда...»

Эта передача стала основой «Театральных встреч», любимых телезрителями и сегодня. Обаяние интимного, раскованного общения все больше привлекало телезрителей к поэзии, умножало ее почитателей.

Леонид Мартынов писал:

«Что-то

новое в мире.

Человечеству хочется песен.

Люди мыслят о лютне, о мире.

Мир без песен не интересен».

Поэзия расширяет круг представлений о жизни, развивает художественное чутье, учит понимать красоту природы, величие и сложность души человека. По живому интересу к поэзии видно, как вырос наш современный читатель, как велика его тяга к духовному обогащению. Да, мир без песен не интересен. Я был свидетелем того первого вечера поэзии в Лужниках, где выступали поэты маститые и молодые. В огромном зале присутствовало более пятнадцати тысяч человек — сам по себе факт, не имевший прецедента. Но кому удалось подсчитать, сколько людей слушали, смотрели этот вечер по телевидению? Тогда это было событием. Теперь же огромная аудитория телезрителей систематически смотрит обширные репортажи праздников поэзии, посвященные Пушкину, Некрасову, Есенину.

Но это уже другое — это репортаж, в котором отражена не столько поэзия, сколько атмосфера самого праздника. Телекамеры больше фиксируют слушающих, чем говорящих, здесь много общих планов — зала или природы — мест действия поэтического праздника, которые подчеркивают его масштабность, грандиозность.

Телевидению все же органичнее интерес к индивидуальности поэта, его творчеству. Именно с этой целью литературный отдел Центрального телевидения организовал цикл передач, в которых поэт остается один на один с телеаудиторией в течение более полутора часов — читает свои стихи, размышляет о жизни и литературе.

Любопытной формой звучания поэзии мне кажется и такая, когда не актеры, а современные поэты читают стихи Пушкина, Лермонтова, Маяковского, Хлебникова и других. Особенным проникновением окрашено их чтение стихов погибших на войне поэтов.

Поэты выступают не только в студии или на литературных вечерах, которые транслируются. Режиссеры и операторы приходят к поэтам домой, в их кабинеты, в дома творчества, снимают их в лесу, в степи.

Да, поэзия на телеэкране звучит часто и разнообразно. С прозой все сложнее. Перед телезрителями выступили такие крупные мастера прозы, как К. Федин, К. Симонов, А. Марков, А. Чаковский, С. Алексеев, В. Кожевников, С. Антонов, В. Липатов и другие. К сожалению, писатели пока читают лишь отрывки из известных читателю книг. Сейчас еще психологически трудно представить себе такое положение, когда крупный писатель решился бы отдать на суд телезрителей свое новое произведение.

— Позвольте,— скажет писатель,— а зачем это делать? Книга-то и создается затем, чтобы писатель остался один на один с читателем, неторопливо, вдумчиво вникающим в суть произведения. Читатель может остановиться в чтении, где ему будет удобно, вернуться к непонятой или понравившейся ему странице. Все это, несомненно, так. Но послушаем Твардовского: «Первый признак настоящей доброй прозы — это когда хочется ее прочесть вслух, как стихи, в кругу друзей или близких, знакомых или, наоборот, людей малоискушенных — реакция таких слушателей иногда особенно показательна. Мы можем только пожалеть, что так редко прочитываем вслух рассказ или хотя бы страничку-другую из рассказа, повести, романа наших современников — в кабинете или редакции, в кругу ли семьи или на дружеской вечеринке. Это у нас как-то даже не принято, и сами прозаики, увы, не настаивают на этом... То, что проза наша лишена такой активной, незаменимой формы распространения, как непрофессиональное чтение вслух, объясняется заметным упадком ее культуры»<sup>8</sup>.

Телеэкран предлагает восполнить этот пробел. На телевидении писатель имеет возможность читать одному, а слышать и видеть его будут очень многие. Они не останутся равнодушными к дальнейшей судьбе произведения. Откликов и пожеланий будет предостаточно, и, несомненно, они окажут пользу писателю. Ведь и после журнального варианта вещи писатель еще много работает до выхода ее отдельным изданием.

Выступление писателей со своими произведениями не входит в противоречие с читающими актерами, на долю которых остается достаточно литературы современной и классической. Мы знаем, как высоко оценивали мастерство чтения актеров крупнейшие писатели: Гоголь — Щепкина, Чехов — Москвина, Маяковский — Яхонтова...

И все же, когда звучание того, что написано писателем, соединяется с его личностью, то эффект восприятия книги, впечатление от нее значительно усиливаются.

К тому же чтение на телеэкране имеет еще ряд преимуществ. Писатель может прокомментировать свое произведение. Так, А. Чаковский перед чтением «Блокады» рассказал о жизненных и документальных источниках романа. С. Антонов воспользовался по ходу чтения иллюстрациями своей книги. В. Липатов «объединился» с актером П. Черновым — с помощью режиссуры этот дуэт в «Монологам» прозвучал убедительно и оригинально. Шаги первые, робкие. Тут нужно поискать, подумать о времени, когда писателю лучше всего появляться перед телезрителями, о характере интерьера, в котором ему предстоит читать, о свете, о графических и музыкальных отбивках — все это, примененное со вкусом и в меру, могло бы помочь писателю быть на экране раскованным и органичным, сделать его чтение доходчивым и выразительным. Все это важно. Но важнее все-таки — с чем прозаик выходит к телезрителям, своим читателям.

Обычно на литературных вечерах поэты читают свои стихи, а прозаикам остается только говорить



о том, как была написана книга, или делиться замыслом будущего произведения. Но вот на одном из таких вечеров Константин Симонов нарушил традицию и стал читать прямо с трибуны главу из нового неопубликованного романа. И это было самое интересное на том вечере. Большой переполненный зал слушал сосредоточенно и напряженно. Убежден: если бы на телеэкране в одно и то же время, из вечера в вечер, главу за главой писатель читал бы свою новую книгу — современную, увлекательную, с волнующей проблемой, живыми характерами,— это, несомненно, оказалось бы не только литературным, но и общественным событием.

Когда-то Гоголь радовался началу публичного чтения произведений русских писателей. Круг слушателей, однако, был узок. Теперь, как говорил Маяковский, «счастье небольшого кружка, слушающих Пушкина, привалило всему миру». И этим надо воспользоваться...

## Я ХОЧУ РАССКАЗАТЬ ВАМ...

В юности, прочитав роман Алексея Толстого «Петр Первый», я вглядывался в портрет писателя, помещенный в книжке,— трудно было представить, что этот важный, холеный барин с трубкой в зубах, бывший граф, может написать такую живую книгу, с таким знанием народной жизни, подробностей ее быта, ее характеров — удачных, озорных... Статьи и предисловия не могли мне растолковать это странное сочетание. И только много лет спустя все как-то само собой прояснилось: я услышал и увидел, как Ираклий Андроников по к а з ы в а е т Алексея Толстого — его манеру говорить, молчать, общаться с людьми, манеру шутить и смеяться, когда шутят другие... Андроников не просто копирует. Нет. Жестом, мимикой, тембром голоса, а главное, точно отобранными словами он лепит тут же, на глазах у зрителей и слушателей, характер, живой портрет, в котором проявляются и ум ученого и мужицкая хитреца, а детская непосредственность так просто соединяется с широтой натуры большого человека и писателя, каким был Алексей Толстой.

Что это? Импровизация? Звучащие мемуары? Устный рассказ? Видимо, и то, и другое, и третье. Несомненно только то, что это литература, с той лишь особенностью, что здесь не нужен печатный станок — нужна аудитория.

То, что исполнение писателем своих устных произведений переросло небольшой круг знакомых и стало достоянием концертных залов и радио, говорит само за себя. Концертные залы, однако, часто не вмещают всех желающих увидеть писателя, а радио, хотя и обладает обширной аудиторией, ограничивает исполнителя — лишает его наглядности. И только телевидение, где хорошо видно и хорошо слышно, телевидение, с его огромным тиражом, с его выразительной силой воздействия, помогло рождению, условно говоря, новой литературы — ее называют экранной, разговорной, телепрозой, телепублицистикой, первыми и наиболее яркими представителями которой стали писатели Ираклий Андроников и Сергей Смирнов.

Чем интересно это необычное телевизионное творчество?

Оно возникает прежде всего из безотлагательного желания писателя рассказать...

«Знакомясь с открывшимися мне судьбами,— говорит Сергей Смирнов,— я испытывал удивительное волнение. Когда материал тебя распирает и ты чувствуешь, что, если не выпустишь этого джина,— тебя разорвет. Когда тебе хочется делиться своим открытием с каждым: с соседом по каватире, с соседом по писательскому цеху и с соседом по купе вагона... У писателя процесс самовыражения длителен — пока еще он напишет книгу и пока эта книга доберется до читателя»<sup>9</sup>.

Телевидение, разумеется, более оперативно. Но содержание рассказа должно быть всегда общественно значимо и интересно очень многим людям — все равно, касается ли это судеб героев войны, поиска пушкинского автографа или очерков дней и дел хозяина колхозного поля.

Кроме того, как пишет Андроников, «это каждый раз должна быть какая-то н а п р я ж е н н а я история — тайна, расследование, поиски. Или то, что имеет касательство к жизни всем известного человека. Или то, что открывает неведомые аспекты всем нам знакомых явлений, событий. ...И рассказывать надобно заинтересованно, увлеченно. Не сообщать, а стараться удивить, убедить, поразить. Передать вместе с этой историей частицу собственных знаний, опыта, интереса, частицу своей души»<sup>10</sup>. (Разрядка моя.— П. Р.)

Именно напряженные истории драматических судеб, связанных с войной, страстно и мастерски рассказанные Смирновым, влекли миллионы людей к экрану в пятницу каждой недели. Удивительные розыски, романтические расследования различных сторон жизни людей русской культуры представляет телезрителям с искренним увлечением, с поразительной осведомленностью Ираклий Андроников, удостоенный, как и Смирнов, высокого звания лауреата Ленинской премии. В последние годы все больше включался в работу как телевизионный писатель и К. Симонов, который, кстати, давно уже привлекал внимание зрителей, когда появлялся на телеэкране.

В одном из выпусков «Эстафеты новостей» — ее вел Ю. Фокин — был сюжет-микророман, в которой участвовали два действующих лица: писатель Константин Симонов и женщина, прототип героини повести «Дни и ночи».

Симонов рассказывает Фокину, а вместе с ним и всем телезрителям, о том, как в тяжелый год войны он в Сталинграде встретил девушку, переправлявшую под дождем вражеских пуль паром через Волгу. Писатель вспоминает подробности, детали встречи, говорит о том, как все это вошло в его книгу.

Фокин показывает где-то добытую им фотографию молодой девушки в военной форме. Да, это та, о которой рассказывал писатель.

— А вы хотели бы увидеть ее сейчас? Сию минуту? — спрашивает Фокин у Симонова.

— Если это возможно...— отвечает с недоверчивой улыбкой Константин Михайлович.

— Телевидение все может,— говорит Юрий Валерианович, и тут же звучит его команда: — Дайте Днепрпетровск!

И вот на экране появляется уже немолодая женщина, улыбающаяся, с влажными, усталыми глазами, чем-то удивительно похожая на фотографию, которую мы только что видели.

Новый кадр — лицо Симонова, удивленное, заинтересованное. И снова на экране женщина — волнуясь, она сбивчиво говорит, что очень рада видеть Константина Михайловича, что бережет книгу, которую он ей когда-то прислал. Затем рассказывает о себе, о своей семье, приглашает писателя в гости...

В продолжение ее рассказа режиссер не однажды показывает слушающего Симонова, который затем продолжает разговор. Так они доверительно беседуют между собой — писатель и его героиня, он в Москве, она в Днепрпетровске, — беседуют в присутствии огромной аудитории, которая с неослабевающим интересом следит за развитием этой невыдуманной истории, полной лиризма и драматизма. Наверное, Симонов и не предполагал, что участие в коротком сюжете информационного телеальманаха будет только началом активной, разнообразной деятельности телевизионного писателя.

Один из ярких «пиков» телетворчества Константина Михайловича — «Солдатские мемуары», которые он назвал так, конечно же, не случайно.

В конце 1977 года журнал «Новый мир» опубликовал интересное произведение А. Адамовича и Д. Гранина «Главы из блокадной книги», которое начинается словами: «У этой правды есть адреса, номера телефонов, фамилии, имена. Она живет в ленинградских квартирах». Писатели воспроизвели на страницах журнала свои записанные на пленку разговоры с многочисленными свидетелями ленинградской трагедии. Драматические их монологи перемежаются в «Главах» авторскими отступлениями и размышлениями. Это очень похоже на то, что делают Симонов и его «свидетели» в «Солдатских мемуарах», несмотря на то, что «Главы из блокадной книги» напечатаны в журнале, а «мемуары» Симонова показаны с телеэкрана.

Телевизионное повествование реализуется в оригинальной наглядной форме. Вот почему его авторы пользуются здесь не только словом, но и документом, фотографией, кинохроникой, магнитофонной записью, свидетельствами живых людей.

Как ни важны зрительные детали и пластическое решение в целом, все же главное в таких передачах — писатель и его слово, живое, заразительное, образное.

Отдыхая под Ленинградом, я не преминул побывать в Доме-музее Репина. Поразило то, что экскурсии не сопровождал, как это бывает, экскурсовод. Об экспонатах рассказывала магнитофонная запись, а служащий молча указкой показывал предмет или картину. Это новшество мне показалось очень похожим на некоторые наши просветительные передачи, в которых на экране появлялись картина или предмет, а за кадром звучал безликий голос комментатора. Зритель-слушатель слышит сообщение, получает информацию — не более того. Как это не похоже на рассказ Андроникова, который он вел из Музея Пушкина, рассказ, в котором отчетливо вырисовывался облик великого поэта — в подробностях, ярких деталях, в неповторимых нюансах его духовной жизни. В то же время в рассказе просвечивались и личность самого рассказчика, его знания, опыт, стиль и образность его мышления. Именно личная интонация придавала взволнованность рассказам Смирнова, деловитость очеркам Радова, придает остроту публицистике Зорина, доверительность беседам Суркова, обаяние мемуарам Андроникова. В письмах, корреспонденциях, которые приходят в огромном количестве на телевидение, — не только благодарные отклики, но и живой материал, который становится для писателя основой его следующих рассказов. Сила обратной связи здесь велика.

Такое оригинальное творчество писателя на телевидении приобретает все большую популярность и становится настоящей необходимостью культурной жизни страны. Этот процесс находится в движении, в поисках своих выразительных форм, жанров, особенностей.

Ну а режиссер? Чем он занят в передачах подобного рода?

Как-то я прочел газетную заметку о замечательном художнике Андрее Гончарове. Там подчеркивалось, что иллюстрация художника — как бы готовая инсценировка, с выразительно найденной мизансценой, с талантливой работой осветителя, с точным ощущением ритма. Заметка называлась фигурально: «Режиссер книги».

Живая, звучащая книга требует не фигурального, а настоящего режиссера. Именно он в содружестве с оператором, художником строит мизансцены, komponует кадр, создает нужное настроение, по ходу передачи усиливает различными средствами то или иное место, ставит акценты — зрительные, звуковые, необходимые для выразительного выявления мысли.

Когда Андроников, например, читает по книге стихи Лермонтова, которые он, конечно, прекрасно знает, и, заканчивая рассказ о них в определенном ритме, закрывает книгу, снимает очки, складывает, кладет в боковой карман, то книга и очки здесь то же, что лорнет и ноты у Шалапина.

Не каждый писатель, однако, обладает артистизмом Андроникова. И режиссеру надо быть гибким, соблюдать чувство меры, не «заорганизовывать» передачу, а создавать условия, в которых возможны импровизация, свободное и непосредственное поведение ее участников. Тогда, скажем, те же очки и книга могут «сыграть» совершенно неожиданно.

В телерассказе К. Федина о своем творчестве есть один замечательный момент: писатель надевает очки, берет книгу в руки и неторопливо читает написанные им воспоминания о том, как ребенком он встретился с памятником Пушкину. Читает Федин проникновенно, напряженно, увлеченно, воскрешая далекое прошлое, и вдруг... под натиском нахлынувших чувств Константин Александрович обрывает чтение, отодвигает книгу, нервно снимает очки, отбрасывает их на край стола и закрывает лицо руками. Такое не придумасешь, не «срежиссируешь» — это надо только уметь зафиксировать.

В свое время на Центральном телевидении режиссер литературно-драматической редакции должен был быть универсалом. Мы тогда делали передачи самых различных жанров — от репортажей из театров, концертных залов, музеев, книжных магазинов до съемок на пленку полнометражных документальных лент; от небольших студийных литературных передач до крупных телеспектаклей и телефильмов. Кроме того, режиссер редакции работает не только над конкретной передачей, спектаклем, но активно участвует в сложном процессе формирования,

сочинения различных циклов и рубрик. Однако большой объем работ и настоятельное требование жизни поднять качество передач повлекло за собой специализацию режиссуры. Режиссеры-постановщики теперь занимаются только крупными игровыми формами, в которых нужно умение работать с актерами. Другие режиссеры стали специалистами оперативных художественных отделов — литературного, изобразительного, театрального. Здесь есть своя специфика, свои «тайны» мастерства: от режиссера требуется более подвижный, гибкий, импровизационный метод работы, основной смысл которого — помочь писателю, а не заменять его. Вот, например, что пишет Андроников о режиссере А. Казминой, с которой он провел много передач:

«Работать с ней одно удовольствие. Воображение быстрое. Ясная мысль. Какая-то молниеносная способность ориентироваться в новом для нее материале, схватывая суть. Импровизация в самом высоком смысле этого слова. Глубокое внимание к замыслу автора, исполнителя. Умение сразу вжиться в предложенную «драматургию». Отчетливое представление, как ее воплотить. Гибкость и в то же время твердая воля. И вкус... Но главное, она видит передачу задолго до того, как она «сформировалась», когда изобразительный ряд еще не сложился»<sup>11</sup>.

Сложная проблема для режиссера — работа в кадре с неактерами, формы писательского творчества на телевидении разнообразны: рассказ, интервью, беседа, в которых участвуют не только писатель, но и другие люди — либо те, про кого рассказывается, либо те, кто свидетельствует то, о чем рассказывает писатель. И надо думать над тем, чтобы участие каждого из них было оправдано, занимало бы свое место в смысловой и ритмической композиции передачи и чтобы — это самое важное — приглашенные люди могли раскрыться в полную меру, были бы интересны и неожиданны своим сообщением или судьбой. Впрочем, здесь много зависит от ведущего.

Большую подготовительную работу проводил Сергей Смирнов с людьми, о которых он собирает рассказы. Они подолгу жили у него дома, исподволь, незаметно готовил он этих замечательных людей, бесстрашных в бою, но часто пасовавших перед телекамерой.

И Константин Симонов работал около двух лет, прежде чем начал снимать героев «Солдатских мемуаров». К сожалению, такие факты немногочисленны, но тенденция их обнадеживающая и может послужить примером для других.

## САМЫЙ МАССОВЫЙ

Деятельность телевизионного автора многогранна. Литератор может выступать непосредственно перед телекамерой — один или с актерами и неактерами, в зависимости от жанра телепроизведения.

В своей телепьесе, например, он может выступать в роли «от автора» и вместе с актерами разыгрывать собственное сочинение. В таком качестве выступали писатели Г. Гулия, А. Приставкин и другие.

Телевизионному автору не обязательно быть в кадре. Но он всегда должен учитывать специфику телевидения. Правда, если говорить о теледраматургии, то в последнее время наметилось взаимное влияние театра и телевидения.

Писатель Р. Отколенко создал телепьесу «Здравствуйте, наши папы!», единодушно признанную находкой для телеэкрана: и проблематика, лежащая в основе пьесы, — родители и дети; и оригинальный сюжет — перед учителем на партах сидят не дети, а их родители, которые узнают о себе по сочинениям, написанным их детьми; и то, что здесь нет побочных линий, призванных утеплять или заострять действие; наконец — единство места и времени, также удобное для студийной передачи. Но вот прошло время — и мы увидели на сцене МХАТ «Заседание парткома» А. Гельмана. И здесь все то же самое — значительная, но локальная по сюжету проблематика и сконцентрированное действие, напряженное и драматичное, происходящее в одном месте и в одно время. На той же сцене идет «Милый лжец», а в Театре имени Евг. Вахтангова — «Насмешливое мое счастье», в Театре Советской Армии — «Элегия». Это спектакли, разрушающие традицию обычной театральной пьесы и по всем признакам приближающиеся к тому, что делается в этом направлении на телевидении. Не случайно эти и другие произведения такого рода очень легко и с успехом были перенесены на экран телевизора. Так скрещиваются пути театральной и телевизионной драматургии.

Но вот в чем телевидение получило полное преимущество перед театром — оно создало новую драматическую литературу, которая не может быть воплощена на сценических подмостках.

Когда я прочитал «День за днем» М. Анчарова, то не придавал значения подзаголовку первой серии — «Глава первая». Между тем это была не пьеса, а именно глава драматической повести.

Оригинальные пьесы для телевидения писали и другие литераторы, но пьесы эти создавались большей частью по театральным образцам, были лаконичными по времени — одна-две части. Многосерийные циклы типа «Следствие ведут Знатоки» или «Наши соседи», хотя и объединены одними и теми же действующими лицами, все же состоят из отдельных пьес: в одном случае остросюжетных, в другом — плана водеvilльных миниатюр.

«День за днем», как и телевизионные повести Н. Долининой, В. Каплинской, Э. Радзинского, И. Ольшанского, представляет собой нечто иное.

Диалоги — от театра; спокойное, протяженное развитие действия, осязаемая авторская интонация — от повести; а органическое соединение всего этого и родило оригинальное произведение, предназначенное для телевидения, которое пока только одно из зрелищных искусств способно дать писателю возможность вмещать жизненный материал не в два или пять актов театральной пьесы, не в одну или три части киносценария, а в десять-пятнадцать и больше телесерий. Это побуждает писателя искать новые формы драматургии, открывать новые ее законы.

Собственная теледраматургия не замещает традиционных пьес, которые появляются на телеэкране чаще всего в виде спектаклей театра, — широкий круг зрителей имеет возможность познакомиться с отличной драматургией, высокой культурой актерского и режиссерского мастерства.

Правда, поиск решений лучшего показа спектаклей театра на телевидении был нелегким.

Вначале казалось, что телевидению здесь принадлежит роль ретранслятора — не более того. Спектакли транслировались из театральных залов — это было заманчиво, поскольку передавалась не только пьеса, но и атмосфера, в которой ее разыгрывали актеры. Однако репортаж, с неточным и случайным переключением планов, в лучшем случае шел не далее информации. К тому же восприятию мешало сценическое освещение, почти всегда мягкое и затененное, недостаточное для видеосигнала. Проще говоря, было плохо видно. Спектакли стали передавать из студий — перекраивались декорации, менялись мизансцены, переставлялись акценты. Делали это телевизионные режиссеры, не имевшие отношения к первоначальному замыслу спектакля. Справедливости ради стоит отметить, что благодаря стараниям некоторых телережиссеров отдельные спектакли, ничем не примечательные на сцене, приобретали вдруг на телевидении выразительность и становились интересными. Но это было редким исключением. Так или иначе постановки отличались от первоначального сценического варианта. Не помог делу и созданный в Москве стационар для трансляции театральных спектаклей, хотя здесь и декорации не менялись, и свет был необходимым, и подготовка велась тщательно, и даже публика сидела в зале. Как это ни парадоксально, чем пунктуальней спектакль переносился со сцены на экран, тем более тусклым, маловыразительным, скучным он становился. Театры отдавали телевидению «отработанные» спектакли, к которым режиссеры — их создатели — теряли интерес. Но случалось, они вмещивались — это было еще хуже.

Давно как-то я смотрел в театре интересный чеховский спектакль, поставленный знакомым режиссером. Случайно я присутствовал при его разговоре с работниками телестудии, которые собирались транслировать этот спектакль. Режиссер театра выставил строгое условие: не менять при передаче в эфир ни единой мизансцены. Затем я видел этот спектакль на экране. Почти все действие шло на одном общем плане, и персонажи выглядели так, словно зрители смотрели на них весь вечер в бинокль, повернутый другой стороной. В этом неестественном масштабе они вызывали жалость. А громкая речь, звучащая в полном несоответствии с этими крохотными человечками, усугубляла это ощущение. Я был потрясен: та же пьеса, те же мизансцены и актеры те же, а спектакль — не тот. И смотреть его было нестерпимо тягостно и скучно.

Но когда стало ясно, что спектакль, попавший на телеэкран, не заканчивает свою жизнь, а, напротив, приобретает миллионы новых зрителей, что телевидение может дать дополнительные выразительные средства, которых не хватало на сценической площадке, что и само телевидение, его технические службы сделали резкий сдвиг вперед, — только тогда театры заинтересованно включились в процесс творческой репродукции театрального спектакля на экран телевизора. И тем самым дали новую жизнь многим выдающимся произведениям сценического искусства.

Интересный опыт проделал наш театральный отдел совместно с Театром имени Моссовета. Вера Петровна Марецкая сыграла главную роль в старом спектакле «Странная миссис Сэвидж» Дж. Патрика. Это стало событием театральной жизни Москвы. Телевидение сделало его достоянием не только столицы. Однако не путем прямой трансляции или даже фиксации одного спектакля, в котором могли быть случайности и погрешности данного представления. Спектакль снимался на видеопленку четыре раза. После каждой записи Вера Петровна с карандашом и блокнотом в руках пристрастно просматривала свое исполнение, каждый раз отмечая хорошие и плохие сцены. Потом Марецкая вместе с режиссером сидела за монтажным столом, отбирая лучшее из всех четырех спектаклей. Смонтированный затем спектакль был показан Ю. А. Завадскому и другим членам художественного руководства театра. Только после этого сложного, но плодотворного процесса зрители страны увидели отличный спектакль, в котором исполнение Марецкой засверкало всей своей красотой.

Большой простор открылся театральной режиссуре на телевидении. Появились возможности — и каждый мастер в соответствии со своей индивидуальностью отбирает те выразительные средства, которые более всего необходимы для воплощения замысла. Г. Товстоногов в «Мещанах» применил киноглаз, фиксирующий (в дополнение к тому, что было на сцене) бытовые подробности, психологические детали. Кинематографическая точность нужна режиссеру, чтобы сгустить атмосферу драматического действия, сделать ее напряженной. Напротив, Б. Бабочкин поставивший спектакль «Правда — хорошо, а счастье лучше», не стремился перевести его в кино, подчеркивал театральную условность — оформлением, цветом, суфлерской будкой, занавесом.

Товстоногов, несмотря на то, что киновариант предрасполагает к выходу из интерьера, принципиально не выводит персонажей «Мещан» из дома Бессеменова («мой дом — моя крепость»). А вот режиссер И. Унгуряну, перенося на телеэкран спектакль Малого театра «Птицы нашей молодости», вводит со вкусом и мерой молдавский пейзаж, усиливающий поэтичную ноту спектакля, и тем самым придает ему дополнительную эмоциональную окраску.

По-другому воспользовалась Галина Волчек предоставившейся возможностью включить натуру в спектакль «Обыкновенная история» по А. Гончарову, который театр «Современник» переносил на телеэкран. Жесткой аллегорией, немислимой на сцене, получился финал — долгий проход по улицам казенного Петербурга Адуева-младшего, уверенного в незыблемости своего положения, завоеванного ценой попорченной совести. Адуев идет и идет по длинной улице с лицом масляным, самодовольным, не сохранившим ни грамма той чистоты, честности, с которыми он начал свою жизнь!..

Экранизированная проза и поэзия, адаптированная для телевидения театральная пьеса, оригинальная теледраматургия — от миниатюры, теленовеллы до многосерийной телевизионной повести — вот литературная основа телевизионного театра в широком смысле. И тут возникает много проблем, связанных с тем, как сочинять, как адаптировать, как воплощать литературу, предназначенную для самого массового театра, каким является театр телевидения.

#### **IV. Театр ТВ: воплощение замысла**

## С ЧЕГО НАЧИНАТЬ?

Известный драматург написал «Повесть о том, как возникают сюжеты». Каждый режиссер, наверное, мог бы написать свою повесть о том, как возникает его замысел.

Как это ни покажется элементарным, я начинаю с того, что тщательно анализирую произведение, над которым предстоит работать, ничего не упуская из виду.

Когда я приступил к работе над телеспектаклем «Что делать?» по роману Н. Г. Чернышевского, то первый же вопрос, который стал передо мной,— почему автор так назвал свое произведение?

В статье «Что такое обломовщина?» Добролюбов писал, что все герои замечательнейших русских повестей и романов страдают от того, что не видят цели в жизни и не находят себе приличной деятельности. «Остановите этих людей в их разглагольствовании и скажите: «Вы говорите, что нехорошо то и то; что же нужно делать?» Они не знают... Предложите им самое простое средство,— они скажут: «Да как же это так вдруг?» Непременно скажут, потому что Обломовы иначе не могут... Продолжайте разговор с ними и спросите: что же вы намерены делать? — Они вам ответят тем, что Рудин ответил Наталье: «Что делать? Разумеется, покориться судьбе. Что же делать?»<sup>1</sup>

После работы над романом Чернышевского мне пришлось воплощать небольшую повесть Тургенева «Два приятеля» — одно из тех произведений, о которых говорит Добролюбов. Два приятеля связаны странной дружбой, напоминающей дружбу Онегина и Ленского:

«Сперва взаимной разнотою  
Они друг другу были скучны;  
Потом понравились; потом  
Съезжались каждый день верхом  
И скоро стали неразлучны.  
Так люди (первый каюсь я)  
От делать нечего друзья».

От делать нечего — выделение Пушкина.

Новые люди романа Чернышевского как раз тем и отличаются от этих людей, что являются друзьями не «от делать нечего», а потому, что объединены святым делом — тяжелым, мучительным делом приближения светлого будущего, причем дело это рассматривается в романе не только как факт колоссальной общественной и социальной важности, но и как проблема психологическая, нравственная...

В названии произведения, иногда в отчетливом виде, иногда в завуалированном, размытом, почти всегда просвечивает авторский замысел.

Вначале Чехов назвал свою пьесу «Вишневый сад» и восхищался этой находкой. Прошло, однако, немного времени, и он объявил Станиславскому, что называться будет пьеса не «Вишневый сад», а «Вишнёвый сад». «В первую минуту,— пишет Константин Сергеевич,— я даже не понял, о чем идет речь, но Антон Павлович продолжал смаковать название пьесы, напирая на нежный звук «ё» в слово «Вишнёвый», точно стараясь с его помощью областить прежнюю, красивую, но теперь не нужную жизнь, которую он со слезами разрушал в своей пьесе. На этот раз я понял тонкость: «Вишневый сад» — это деловой, коммерческий сад, приносящий доход. Такой сад нужен и теперь. Но «Вишнёвый сад» дохода не приносит, он хранит в себе и в своей цветущей белизне поэзию былой барской жизни. Такой сад растет и цветет для прихоти, для глаз избалованных эстетов. Жаль уничтожить его, а надо, так как процесс экономического развития страны требует этого»<sup>2</sup>.

Вот какие размышления вызывает не только название пьесы, но и ударение в нем.

Критик Станислав Рассадин пишет: «Замечали ли вы, как многозначительна бывает всякая малая малость в великом искусстве? Ну, например, как по-разному относятся к своим причудливым фамилиям герои Достоевского и Гоголя? Вернее, что до гоголевских героев, они-то к ним никак не относятся: в этом все дело. Голопушенко, Довгочхуну, Шпоньке или Голопузю решительно наплевать на странность собственных фамилий, Собакевич или Ляпкин-Тяпкин ее не слышат.

Совсем иначе у Достоевского. У него своих фамилий стыдятся, как дурной клички: это своеобразный «пунктик» его персонажей. «Разве можно жить с фамилией Фердыщенко? А?» И Мармеладов, назвавшись, добавит виновато: «Такая фамилия». Герои Достоевского — порождение не одной авторской фантазии, но и наиреальнейшей российской действительности — страдают не только от своего конкретного положения, не только от голода и холода, но и оттого, что чувствуют его унижительность. Неравенство становится все очевиднее и все нетерпимее»<sup>3</sup>.

И еще — небольшой фрагмент диалога повести Д. Гранина «Обратный билет»:

«— Страшный вопрос пришел мне в голову, Андриан. Почему Достоевский назвал старого Карамазова Федором? Этого сластолюбца, распутника, мерзавца?

— Как-то не обращал на это внимания, — сказал Андриан, — может, случайность.

— Наделить своим собственным именем подлеца — какая же тут случайность?»<sup>4</sup>

Ничего случайного у Достоевского нет, скажет другой персонаж этой повести и свяжет эту странность с философскими исканиями Достоевского той поры, когда писался роман, которые так или иначе влетены в его ткань.

Работая над «Шагренево́й кожей», я обратил внимание на то, как Бальзак всячески подчеркивает, что героя зовут не просто Рафаэль, но Рафаэль де Валантен, указывая тем самым на его аристократическое происхождение, — пусть обнищавший, но все же маркиз. Это тот самый «пунктик» самого Бальзака, который так гордился приставкой «де» к собственной фамилии. И это, разумеется, тоже не случайно, потому что многое из того, чем жил юный Оноре — полуголодная жизнь, амбиция и тщеславие, неодолимое желание выбиться в верхние слои общества, — передано Рафаэлю. За фамилией действующего лица, если она не случайна, скрывается немало важного. В числе других особенностей поэтики и стилистики «Разгрома» Фадеева режиссер Марк Захаров, например, отметил для себя былинно-эпическое обозначение персонажей: Метелица, Морозко, Мечик, Суховой-Ковтун... «И я уже видел, — пишет режиссер, — обрاملенный сценическими порталами таежный лес, тревожный, былинный, дремучий, труднопроходимый»<sup>5</sup>.

М. Кнебель, ставя «Таланты и поклонники», обратила внимание на фамилию главной героини, но искала актрису другого характера — трепетную, резкую, угловатую. «Мне кажется, что ставить сейчас пьесу о нежной, незащищенной, трогательной девушке, оправдывающей суть своей фамилии — Негиной, — не стоит»<sup>6</sup>.

Начиная работать над «Капитанской дочкой» по Пушкину, я пользовался консультациями И. Л. Андроникова. Ираклий Луарсабович настойчиво советовал мне обратить внимание на эпитафии, которыми Пушкин предваряет каждую главу повести. И, вчитываясь в них, я понял, что одни из них раскрывают многое из того, что Пушкин не мог прямо сказать в своем произведении, другие — образно подчеркивают действие или указывают на скрытые мотивы его либо иносказательно характеризуют персонажей. Драматизм судьбы капитана Миронова подчеркивает эпитафия, которым Пушкин предваряет главу «Приступ», — это народная песня, в ней поется о «головушке послуживой», которая послужила «ровно тридцать лет и три года» и не выслужила ни корысти, ни радости, ни рангу себе высокого.

«Только выслужила головушка  
Два высокие столбика,  
Перекладинку кленовую,  
Еще петельку шелковую».

Эпитафии к главам «Капитанской дочки» — либо строка старинных народных и солдатских песен, либо строка поэтов того времени. Но вот эпитафия к главе «Мятежная слобода»:

«В ту пору лев был сыт, хоть сроду он свиреп.  
«Зачем пожаловать изволил в мой вертеп?»  
Спросил он ласково».

И далее идет подпись «А. Сумароков». Однако таких строк у Сумарокова нигде не обнаружено, и предполагается, что написал их сам Пушкин. А понадобились автору именно такие строки, а не другие, потому что они как нельзя лучше раскрывают мотивы отношения Пугачева к Гриневу. Эпитафии, форма их воплощения в спектакле сделали его, как мне кажется, более емким, позволили приблизиться к духу первоисточника.

Название пьесы, обозначение персонажей, ремарки, эпитафии — «малая малость» на пути к тайникам авторского замысла.

Сокровенную мысль произведения автор, как правило, не декларирует открыто — большей частью она художественно зашифрована. И режиссер должен настоятельно искать самое важное — то зерно, из которого произошло произведение, с тем чтобы дать ему возможность возрасти в новом качестве. Это самое важное можно сформулировать одной или несколькими образными фразами, как это сделал, например, Станиславский, определяя внутренний смысл пьесы Горького «На дне»: «свобода во что бы то ни стало».

Но, чтобы добраться до сути произведения, надо сначала определить его тему, то есть о чем она.

Приступая к работе над воплощением романа Казакевича «Дом на площади», я думал сначала, что тему романа определить не трудно, если вспомнить о событиях, отраженных в нем. Поверженная фашистская Германия, первые ее дни и месяцы: разруха, житейская неустroенность, отравленные, покалеченные фашизмом души людей — вот с чем пришлось столкнуться советскому коменданту провинциального немецкого города Лаутербурга. Но как ни значительны и важны эти события сами по себе, все же не они являются темой романа. Это лишь жизненный материал, на котором строится произведение, и не следует его путать с темой. О чем же роман? О чести — воинской, гражданской, человеческой.

Подполковник Лубенцов, герой романа, — обыкновенный советский человек, кристально чистый, цельный в своей абсолютной нравственной непоколебимости, с острым чувством справедливости в самом широком смысле слова. Но как раз эти его качества, его человеческая незаурядность — одновременно истоки его драмы. Потому что одно дело — декларировать, а другое — быть таким в реальной жизни, где все не так просто и гладко, где бывают ситуации острые, жесткие, через которые надо пройти и суметь сохранить свое достоинство, честь. Эту тему, на мой взгляд, тонко, с психологической достоверностью и проводит в телеспектакле «Комендант Лаутербурга» интересный, думающий артист Николай Волков. Из темы вытекает и то самое важное, ради чего и был написан роман. Мне думается, что основная его внутренняя линия — это восхищение нравственной стойкостью героя. Бесстрашный разведчик, побывавший в опаснейших военных передрягах и ставший в конце войны комендантом немецкого города, целомудрием своим, неподкупностью, неутомимой деятельностью снискавший добрую славу и симпатию у людей со сложными судьбами, морально изувеченных и распропагандированных в фашистском лихолетье; этот человек, проявивший недожинный талант не только военного офицера, но и администратора, дипломата, познавший не только злобу врагов, но, что горше, и недоверие своих, — этот человек ни в какой ситуации не переставал быть самим собой: не чванился заслугами, не зарывался в административном восторге, получив власть; вел себя достойно и гордо в дни собственных житейских сложностей и драматических недоразумений; не был ни злобным, ни злопамятным. Демобилизовавшись, он учился, жил с женой в одной комнате в общей квартире, как мы все тогда, не сетовал на трудности, не «качал» права, не отделял себя и свою жизнь от жизни страны. Не случайно жизнь Лубенцова наводит автора на размышления о том, «как много героев и замечательных людей живут в домах Москвы и других городов, — скромные и простые люди. И вот они так живут, честно работают,

а когда им скажут: «Иди, побеждай, делай чудеса»,— они пойдут, победят, будут делать чудеса».

Режиссерский анализ литературного материала отличается от литературоведческого, который обнажает, проявляет объективную ценность авторского замысла. Режиссер, грубо говоря, более «корыстен», субъективен. Он ищет ключ к воплощению, ведет разведку то там, то здесь, нащупывая наиболее полезное, интересное для будущего спектакля — его интонации, общее настроение, его пластическое решение. Однако возникшие в результате анализа режиссера мысли, ассоциации только тогда окажутся плодотворными, если впоследствии будут проведены через действующего актера, который делается центром смыслового и эмоционального притяжения телеспектакля. Режиссер поэтому непременно направит самое пристальное внимание на суть характеров, их действительную взаимосвязь. Он будет скрупулезно доискиваться: чем заняты действующие лица? Что делают? Каковы внутренние мотивы их поведения, точное раскрытие которых — залог правильного решения всего спектакля в целом и каждой сцены в частности?

В «Шагренево́й коже» есть эпизод, в котором Рафаэль вместе со всеми участниками оргии узнает о наследстве, которое он получил. Эпизод оказался трудным. Сцена не получалась главным образом из-за того, что и я и актеры шли впрямую за репликами, которые они произносили:

— Выпьем за кончину его дядюшки, майора О'Флаэрти!

— Надеюсь, вы всех нас угостите?

— Выпьем!

— Ах, милый Рафаэль, я хочу жемчужный убор!

— Кашемировую шаль!

— Заплатите мои долги! — и т. д.

Все почему-то обрадовались и были в ажитации больше, чем счастливцев, которому перепало такое богатство. Актеры были активно увлечены этой задачей, старались, играли, но сцена никак не двигалась — была в ней какая-то театральная, бодряческая фальшь.

Я еще раз перелистал страницы романа. Вот что пишет Балзак: «Присутствующие словно вскрикнули беззвучно; первым чувством гостей была глухая зависть; все обратили к Рафаэлю горящие взоры...»<sup>7</sup>. Вот ключ к сцене: когда узнали — воцарилось молчание. Природа их зависти заключалась в том, что они знают, в каком мире живут, и что тот, кому привалило богатство, никогда не поделится ни с одним из них. Они молчали, а за кадром в то время, когда камера панорамировала их лица, мыслями звучали их реплики — те же самые, но как несбыточная мечта. Все стало на свое место.

Как и в литературе, в драматическом и телевизионном спектакле первоэлементом является слово. Им выражается смысл и художественная красочность произведения. Но как это ни покажется странным, именно слово является камнем преткновения для актера и режиссера, ибо, как говорит народная мудрость, «слово что яблочко — с одного-то боку зеленое, с другого бочка румяное,— ты умей его, девица, повертывать».

Слова, которые произносят действующие лица, не всегда отражают их истинные намерения. В «Коменданте Лаутербурга» есть побочная линия — отношения между дочерью бургомистра Эрикой и советским комендантом. Эта линия интересна помимо всего прочего своей лиричностью. У Лубенцова с Эрикой происходит несколько встреч. При первом знакомстве Эрика довольно ехидно замечает коменданту, что два советских солдата угнали машину ее отца. Комендант обещает разыскать похитителей и сурово их наказать. В другой сцене Эрика просит помиловать найденных похитителей. Лубенцов отвечает ей, что это дело комендатуры. После некоторой паузы он сообщает, что вызвал Эрику затем, чтобы поручить ей преподавание в школе, чем она искренне изумлена. В третьей сцене Эрика сама приходит к Лубенцову домой. Вечер. Горит лампа. Они вдвоем и говорят о школе, о детях, которых, по словам смущенного ее визитом коменданта, надо воспитывать в духе любви ко всем народам.

Потом и он придет к ней, чтобы узнать, скоро ли вернется ее отец: комендант на время отпустил его на Запад и теперь волнуется — а вдруг не вернется обратно. Эрика не имеет вестей. Они говорят о том, как плохо, что Германия разъединена... Вот такие разговоры, ничем не примечательные, общие. Между тем во всех этих встречах зарождается, развивается взаимное влечение, которое, однако,— это они оба прекрасно понимают — ничем не может закончиться. Эта лирическая и в то же время загадочно драматическая линия очень точно угадана Ольгой Яковлевой и проведена с поразительной глубиной. И здесь не в словах дело,— во взгляде, загадочной интонации, в молчании, в неожиданных переливах настроения мы искали с актерами действительные взаимоотношения обычных людей в необычной обстановке.

Естественно, что исследование, анализ литературного материала, проникновение в его суть автоматически не ведут к точному решению спектакля. Различные его аспекты могут явиться режиссеру в результате предварительного тщательного исследования или в итоге мучительных поисков вместе с актерами, но могут и возникнуть после первого прочтения произведения.

Так, перечитав «Капитанскую дочку», я сразу же почувствовал, почти отчетливо увидел телевизионную форму воплощения пушкинской вещи.

Совсем еще юный Петруша Гринев по воле отца определяется на военную службу, причем не в Петербург, о котором мечтал, считая удовольствия столичной жизни «верхом благополучия человеческого», а «в глухую крепость на границу киргизкайсацких степей». И почти в самом начале пути судьба свела его с человеком, который опалил его своей необычностью, сначала сказочной (он тут же приснился Петруше в виде страшного мужика с черной бородой, который то ласково его манит, то размахивает топором, а мать Петруши уверяет сына, что это его посаженный отец). Сказка — сказкой, сон — сном, но, как только из метели Гринев входит в горницу постоянного двора, первые слова его — «Где же вожатый?». Так начинается эта странная тяга дворянского отпрыска к мужику, необычному, поражающему неподдельно свободным поведением, житейской мудростью, лукавством, излучаемым большими глазами, которые «так и бегали». Пройдет не так много времени, и Гринев снова встретится с этим человеком в обстоятельствах значительнейших — не в степной метели, а в буре народных событий, в гуще, круговороте войны, которая странным образом их свяжет, их двоих, таких непохожих,— барское дитя и мужицкого вожака. Пугачев — сила его характера, крепость духа,

несгибаемая воля, мудрая человечность (несмотря на жестокость и «злодейство») — невидимыми путями, шаг за шагом, неотвратимо завладеет сознанием и душой молодого человека. Наступит трагедийная развязка народной смуты, закончится война; спасенный упорными усилиями Маши от строжайшего наказания за связи с Пугачевым Гринев возвратится к своим родителям, станет жить-поживать в кругу счастливой семьи; но человек, с которым его свела судьба, думы о нем, о событиях, с ним связанных, неспокойной совестью будут жить в сердце Петра Андреевича до конца его дней. Именно это заставит его сесть за свои «семейственные записки». Все, что в них рассказывается, — лично пережитая история растревоженного раздумьями человека.

Эта драматическая интонация рассказа — исповеди и есть основа телевизионной версии «Капитанской дочки». Теперь предстоит соотнести впечатления от перечитанного с самим произведением — подробней разобраться в его деталях, в психологическом разнообразии персонажей, истоках движений их помыслов и действий. Надо будет подумать, почему Пушкин назвал свой роман «Капитанская дочка», в чем смысл эпиграфов, кто такой граф Миних, что такое «придворный календарь» и слово «сикуре» и т. п. Придется порыться и в других книгах, побывать в музеях, поговорить со знающими людьми. Однако накопление материала, его изучение, осмысление — лишь одно из средств пробиться к самому важному будущего спектакля — к его замыслу, кристаллизация, обогащение которого, по справедливому замечанию К. Паустовского, идут непрерывно, каждый час, каждый день, всегда и повсюду, во всех случайностях, трудах, радостях и горестях нашей «быстротекущей жизни».

## ВЫБОР ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Практически работа над спектаклем и в театре и на телевидении начинается с распределения ролей, с той только разницей, что в театре актера назначают на роль, на телевидении — приглашают. На распределение ролей в театре влияют различного рода обстоятельства — иногда творческого характера (надо думать о загрузке труппы), иногда и не творческого (престиж, имя актера, с которым приходится считаться). На телевидении не может быть такого положения, скажем, когда двадцатилетнюю героиню играла бы актриса много старше, как это бывает в театре. Театр, кроме того, вынужден назначать на роли из узкого круга актеров, которыми располагает; для телевидения (если говорить о Москве) состав труппы практически не ограничен.

Был случай, когда театр «Современник» решил поставить собственными силами кинофильм «Строится мост». Ни один актер из другого театра не был приглашен. Это был неудачный опыт. Помнится, Олег Ефремов где-то писал потом, что, так же как нельзя набирать и строить труппу театра по типуажу, нельзя снимать фильм с актерами одного театра по принципу единства школы, игнорируя типажность, житейскую похожесть, которые все же необходимы для такого натурального вида искусства, как кино. Телеспектакль может быть поставлен и силами одного театра — вспомним отличные спектакли с участием актеров БДТ в Ленинграде. Можно создавать спектакли с актерами разных театров и киностудий. Тут очень многое зависит от режиссера, его интуиции, понимания вещи, знания актеров. Это очень ответственный момент в работе режиссера — выбор актера.

Если говорить о своем опыте, то, видимо, как и у других режиссеров, были и удачи, точные попадания, были и огорчительные срывы. Я уже писал о «Скудной истории» и о неодолимом желании видеть в главной роли Бориса Бабочкина. Примерно такое же чувство я испытал, когда приступил к «Возвращению» по повести И. Тургенева «Два приятеля». Когда я ознакомился со сценарием и повестью, то сразу же назвал актера, который, по моему представлению, должен играть центральную роль, — Андрей Миронов. Казалось бы, роль — полная противоположность тому облику, в котором мы привыкли видеть Миронова на сцене и особенно в кинематографе. Что общего у эксцентричного, комедийного, легкого, подвижного Миронова с героем Тургенева, с его меланхолией и грустью, однотонностью, сомнамбулической медленностью движений? Много лет наблюдая за работой Миронова в театре, кино, сталкиваясь с ним в обстоятельствах жизни, я видел человека, за которым стоит еще много невысказанного. На сцене и в жизни он проявлял себя по-разному, но в глазах его всегда была какая-то затаенность, незащищенность; и мне казалось, что в этом актере есть еще какой-то нетронутый пласт, глубинный внутренний резерв, который не использован еще в полную силу ни в театре, ни в кино. Видимо, я попал в точку, потому что, несмотря на загруженность в работе и множество творческих предложений, Миронов после первого прочтения сценария дал свое согласие работать над ролью. Наши встречи с актером, затем репетиции и съемки не разочаровали меня, подтвердили точность выбора.

Готовясь к телеспектаклю «Что делать?», я перебирал в памяти много актрис, прежде чем остановиться на кандидатуре Галины Яцкиной. Я не знал ее в жизни, только видел раза два в театре, где ее судьба, по моему, не очень сложилась, и в одной киноленте — «Женщины». И в театре и на экране Яцкина мне запомнилась не там, где она вела диалог, а в зонах молчания. В молчании этой актрисы ощущалась какая-то тайна, глубина, драматическая недосказанность.

Вера Павловна в романе проживает сложнейшую внутреннюю жизнь — от отчаянно невыносимого существования бежит из дому, переживает нелегкую драму любви, становится на путь общественный, связанный с риском, с тяжелой борьбой. Судьба этой женщины прослеживается в романе Чернышевским не в обнаженной, декларативной форме; Вера Павловна показана в глубоком внутреннем созревании — от простого девичьего смятения через страдания к искренней убежденности в правоте избранного пути. Сколько же она должна была передумать, пережить! Мне казалось, что именно такой рисунок роли, психологический, в возможностях Галины Яцкиной. Так думала и актриса. И первые же репетиции с ансамблем актеров из Театра на Малой Бронной — Волковым, Дуровым, Дмитриевой, Броневым, Смирнитским — подтвердили правильный выбор актрисы на главную роль.

«Г. Яцкина, — писал рецензент, — исполняющая роль Веры Павловны, — актриса очень обаятельная и,



безусловно, очень одаренная. У нее какой-то особый, далеко не сразу выявляющийся талант, важными гранями которого являются мягкий лиризм, ненавязчивая эмоциональность, интересно сочетающаяся с живым, способным к постепенному и покоряющему раскрытию умом... Такая актриса как нельзя более подходит на роль Веры Павловны, и режиссера-постановщика... можно поздравить со столь точным выбором исполнительницы главной роли»<sup>8</sup>.

Миронов, Яцкина — инициатива режиссера. Но часто заявляет о своих возможностях сам актер. Так, Михаил Козаков, прочитав сценарий «В номерах» по рассказам Чехова, в котором ему предназначалась роль привычного для этого актера плана, сказал мне, что хотел бы сыграть роль совсем иную. К примеру, Козаков назвал жильца из одноименного рассказа Чехова. Ему было интересно попробовать свои силы в этой характерной роли. Доводы актера показались мне убедительными, и я согласился. После того как спектакль прошел в эфир, Козаков сказал, что ни одна другая роль не вызвала такой положительной реакции у зрителей и Товарищей по профессии, как эта неожиданно сыгранная им «неподходящая» роль.

Но бывают и досадные неудачи. На роль Рахметова я пригласил актера, только что окончившего студию, с хорошими внешними данными. Но, к сожалению, внутренних качеств, содержания не хватило. Не хватило у молодого актера и мастерства, которое все же в этой роли необходимо, а я в телевизионной сутолоке не мог уделить ему больше внимания.

Рахметов принадлежит к образам узнаваемым, то есть к тем, в которых у зрителей есть свое сложившееся представление. И это создает дополнительные трудности в выборе актера. К таким узнаваемым образам относятся и мистер Пиквик и инспектор Мегрэ, которые, к слову сказать, точно сыграны А. Калягиным и Б. Тениным в спектаклях, поставленных по произведениям Диккенса и Сименона режиссерами А. Прошкиным и В. Бровкиным.

Еще труднее выбрать актера, когда в основе роли — известная всем личность. В поэтическом спектакле «Анна Снегина» один из главных персонажей — сам поэт. Актер, которого мы пригласили, поразительно похож на Есенина. И читал стихи он мило, интеллигентно, непосредственно, но той пронзительной душевной боли, того оголенного нерва, которые характерны для поэта и его сочинений, не было. Не удался и другому актеру образ Джона Рида в спектакле «10 дней, которые потрясли мир», поставленном мною. Актер был очень похож на Рида, но в исполнении не было его значительности, масштабности.

Это не простая проблема похожести, когда речь идет об исторических личностях. Я видел передачу по произведениям Маяковского, где был персонаж «от автора». Здесь, видимо, принципиально решили делать его непохожим на Маяковского — текст «от автора» произносил толстенький человечек с бородкой и усами, в старомодном пенсне, — и было неестественно слушать знакомые слова, которые всегда связаны с типичным обликом поэта.

Наверное, все-таки существует граница возможной непохожести актера, которому надо играть такого рода роли.

Лев Свердлин сыграл роль Карла Маркса в телепостановке «Страницы жизни». Поражало абсолютное внешнее сходство. Большого внешнего сходства у С. Юрского с Кюхельбекером, которого он сыграл, наверное, нет. Но и Свердлин и Юрский художественно постигли душевный, интеллектуальный мир таких разных по значению и масштабу людей — актер и изображаемое им лицо как бы внутренне соприкоснулись. Это слияние и есть та условная похожесть, которую зритель принимает с доверием.

## РЕПЕТИЦИЯ

В те времена, когда телеспектакли шли прямо в эфир и действие должно было протекать последовательно, характер репетиций приближался к театральному. С развитием техники и особенно с появлением видеозаписи изменились съемочный процесс и характер работы актера на съемочной площадке, а следовательно, и методика предварительной работы режиссера с актером. Опала необходимость репетировать всю пьесу подряд, и надо было находить новые, более гибкие формы подготовительной актерской работы.

Теперь акцент приходится делать на индивидуальных репетициях. Этот метод не так уж плох — им пользуются и в кинематографе и в театре, он дает возможность режиссеру и актеру сосредоточенно разобраться в линии роли, без укоряющих или насмешливых взглядов других актеров, нетерпеливо ждущих продолжения репетиции. Я, например, стараюсь определить в спектакле опорные, самые важные сцены, куски действия и на них направить актерское внимание и усилие. Таким важным звеном я считал монологи профессора и его диалоги с Катей в «Скучной истории», сцены Смолина и Козонкова в «Плотницких рассказах», разговоры Вязовнина и Крупицына в «Возвращении».

Я назвал здесь сложные, психологические, многослойные, но все же камерные спектакли, небольшие по хронометражу, с небольшим числом действующих лиц. Но вот «Шагреновая кожа» — большой трехчасовой телевизионный спектакль, с множеством действующих лиц, со сценами реальными и фантастическими, психологическими и гротесковыми, с местами действия то на улице, то в богатом доме банкира, с шикарными обедами и оргиями, на курорте, в театре... Как тут быть? На чем сосредоточить главное внимание? С чего начать?

Философский пафос романа «Шагреновая кожа» — неистовая жажда внутренней гармонии человеческой жизни, целесообразно деятельной, творческой, лишенной эгоистических устремлений.

Бальзак, однако, не был бы великим, если бы философская суть романа была выражена однозначно и декларативно. В том-то и дело, что произведение, им написанное, много шире идей, заложенных в нем, по охвату жизненных явлений, в которых видны приметы времени, по изображению сильных характеров, психологически достоверных. В романе пульсирует жизнь, полная противоречия и трагизма. В центре произведения — человек, которого писатель не только решительно порицает, но и которому глубоко сочувствует.

И вот судьба этого молодого человека, его парадоксальная жизнь, взлеты и падения, драматизм его положения должны были стать предметом изображения и исследования телеспектакля.

Спектаклю можно было бы дать и другое название. А именно: «Беда и вина Рафаэля де

Валантена».

В чем его беда?

Талантливый человек, наделенный чувством и неподдельной искренностью, столкнувшись с грубой жизнью лжи и всеобщей продажности, окунувшись в атмосферу разложения и духовной агонии, оказался жертвой жестокого, несправедливого общества, равнодушного к человеческой личности. «Когда-нибудь будет доказано,— говорит он,— что существуют сердца нежные, хрупкие, как цветы, и что они ломаются от легкого прикосновения, которого даже не почувствуют иные сердца-минералы».

Одна из особенностей Рафаэля, вызывающая симпатию и уважение к нему,— чувство самоанализа: подкупает его искренняя исповедь, в которой много трезвых оценок поступков как своих, так и окружающих его людей.

А вина? В своей интересной книге о Бальзаке Андре Моруа говорит: «Его учитель Рабле в эпоху, пришедшую на смену аскетическому средневековью, создал большой символический роман для реабилитации плоти; Бальзак, писавший после Наполеоновской империи, которую можно назвать оргией действия, укажет с помощью другого символа на опасности, порождаемые стремлением к могуществу»<sup>9</sup>.

Вот таким страстным стремлением к могуществу охвачен и Рафаэль. Включившись под влиянием Растиньяка в «оргию действия», Рафаэль видит свой успех уже не в труде, спокойном и кропотливом, а в рассеянной жизни, в интригах, которые могли бы обеспечить ему легкую славу.

Овладев богатством, он стал жестоким и холодным эгоистом, смысл существования которого заключался только в том, чтобы жить дольше — для себя, не имея решительно никакой цели, никакого дела и интереса. Вождения, устремления, необузданные страсти привели его к логическому концу. «Он вдруг подумал,— пишет Бальзак,— что обладание могуществом, как бы ни было оно безгранично, не научает пользоваться им... Рафаэль мог все, но не совершил ничего».

Таков был в моем представлении герой. Конечно, исполнитель главной роли Олег Табаков был подготовлен не хуже меня — это я понял при первой же встрече с ним. Смысл нескольких начальных встреч состоял не только в том, чтобы сблизить точки зрения на спектакль, на образ, который предстоит воплотить актеру, но и в том, чтобы соотнести и наши жизненные позиции, поскольку мы не были близко знакомы, хотя знали друг о друге: я видел его почти во всех ролях, он — некоторые мои работы.

В течение трех месяцев мы беседовали с Табаковым в его директорском кабинете театра «Современник» в то время, когда актер бывал относительно свободен: рано утром, или в середине дня, или ночью после спектакля,— все равно звонил телефон, его разыскивали, о чем-то советовались, требовали решений. Между делами театра и еще какими-то незаконченными киносъемками и радиопередачами Олег Табаков все же уделял серьезное внимание «Шагренево́й коже». Шаг за шагом мы обсуждали все проблемы, связанные с исполнением его роли: уточняли смысл, искали зерно, с аналитических высот постепенно спускались на прочную землю жизненного поведения — искали психологические мотивы на каждом повороте, изгибе, определяли его логику и перспективу. Трудность заключалась в том, что актеру надо было сыграть в пределах одного образа, фигурально выражаясь, четыре жизни: с момента попытки самоубийства до получения наследства (исповедь); жизнь в прошлом (история с Феодорой); жизнь после того, как стал миллионером; жизнь второго «я» в облике Антиквара. Периоды жизни, события не идут подряд, а смещены Бальзаком во времени, чудотворно переплетаются, гущая драматическую атмосферу вещи. При таком кажущемся хаосе каждая линия роли должна быть предельно точна и логична. Этого и добивался актер, который во всех пластах роли искал непохожие краски.

Одно удовольствие — репетировать с таким актером, как Табаков, очень серьезным и в то же время простым и раскованным. Я знал его как хорошего актера, разнохарактерного, органичного. Теперь я узнал его и как человека — думающего, мудрого, тонко понимающего литературу, театр и современную жизнь, которая невидимо, но неизменно ощущалась во всех деталях работы над ролью, казалось бы, такой далекой от нашей жизни.

К Табакову потом подключились и другие актеры театра «Современник» — М. Неёлова, Е. Васильева, В. Гафт. Этот квартал исполнителей для меня был важен, поскольку во взаимоотношениях персонажей, которых они играли, фокусировалась драма, реализовался основной конфликт спектакля. Не случайно, конечно, то, что все четверо были из одного театра, одной школы. Мы ставили цель сделать спектакль без пафоса, риторики, ложного романтизма, а актеры этой школы, на мой взгляд, как раз лишены всего этого, владеют очень простой, психологически достоверной манерой игры. Надо, однако, признаться, что, увлекаясь снижением романтического градуса, актеры оказывались в некоторых сценах несколько фамильярнее, что ли, с автором и своими героями, чем хотелось бы.

В театре и на телевидении процесс анализа, вынашивания актером роли идентичен. Но в решающем творческом акте исполнения роли существует разница.

Когда я работал в Московском театре имени Станиславского, после того как на репетициях заканчивали разбор сцены, актеры шутили: «Ну а теперь давайте заштампую», то есть зафиксируем. Фиксация актерами рисунка роли необходима уже в репетиционный период, с тем чтобы скоординированное творчество всего коллектива могло органично вылиться в готовый спектакль. В театре подготовительный период незаметно переходит в исполнительский — в процесс непосредственного творчества актера перед зрителем. На телевидении — другое. Если репетиции в существе своем мало отличаются от театральных, то воплощение роли актером — процесс фиксации, условия труда и другое — имеет своеобразный характер.

## ПЕРЕД ТЕЛЕКАМЕРОЙ

В статье «Телетеатру свою «Чайку» известный актер Василий Топорков писал:

«Признаюсь, я всегда испытывал напряжение даже от мысли о поездке на телестудию. Очевидно,

слишком болезненно ощущаю там поправки творческой дисциплины, к которой я привык в театре. Так вот, например, что мне пришлось пережить, когда мы с О. Н. Андровской играли сцену из спектакля «Над Днепром». Перед началом передачи — суматоха спешной репетиции. О моменте включения нас в эфир почему-то не договорились, а потому сцена началась в атмосфере нервозности. Кроме того, во время передачи кто-то кричал из соседней ложи, разговаривая по телефону с Киевом; и этот шумовой «фон» сопровождал всю сцену. В силу всего этого внимание актеров было раздвоено, творческий процесс оказался нарушенным... Участвуя однажды в передаче «На огонек», я пережил дома страшные 30 минут (опаздывала посланная за мною машина). Приехал на студию за 5 минут до начала. Но в суете подготовки никто, оказывается, не заметил, что я опоздал на целых полчаса (что было бы в театре!...)»<sup>10</sup>.

Вслед за этой статьей появилась в «Советской культуре» и моя статья, в которой я поддерживал мысль В. Топоркова о том, что телевидение должно создать надлежащие условия для творчества актера.

«Я уверен, что актеры, почувствовавшие вкус в работе перед камерой, даже самые благожелательные из них, могут адресовать много горьких слов студии. Претензии их справедливы. Трудные репетиционные условия, шум, неуважительное отношение к сложному актерскому труду — все это, к сожалению, имеет место. Телевидение — дело молодое, не устоявшееся; творчество здесь связано с техникой, которая, в сущности, осваивается на ходу. Да и работают в студии люди очень разные по специальности, культуре, умению»<sup>11</sup>.

Обе статьи были написаны более десяти лет назад. С тех пор многое изменилось к лучшему. Появился новый телецентр, новые кадры, иными стали условия работы. Правда, и теперь телевидение многих пугает. «Останкино» похоже на большой вокзал с его вечной суетой, и многие «пассажиры», плохо здесь ориентирующиеся, снуют туда-сюда или хватаются за «вещи» каждый раз, когда «репродуктор» что-либо сообщает. Те же, у кого есть «билет» и кто точно знает «свой поезд», время отправления, — могут быть спокойны.

Теперь уже другой мхатовец, Олег Ефремов, в одной из статей пишет, что ему нравится работать на телевидении, потому что здесь больше порядка и организованности, чем в кино. Теперь, наоборот, телевидение может предъявить счет многим актерам, которые довольно свободно трактуют слово «дисциплина»: не приходят на репетиции, на примерку костюмов, опаздывают на съемку и т. п., то есть делают то, что никогда не позволят себе сделать в театре.

В то же время актеры, понимающие ответственность своей работы на телевидении, относятся к ней безукоризненно, приносят с собой добрые традиции и культуру театра, показывают образцы творческой дисциплины. Меня просто потряс своим отношением к работе Олег Ефремов. Занятой человек, перегруженный в театре, он чрезвычайно обязателен. Руководитель такого знаменитого коллектива, как МХАТ, на съемочной площадке становится рядовым — точным, исполнительным, малоразговорчивым, работает с полным доверием и уважением ко всей творческой группе. Об этом мне говорили и другие режиссеры, у которых он снимался. Работы Ефремова на телевидении отмечены той же мерой серьезности, строгости, высокой культуры, что и лучшие его роли в театре и кино.

У К. Симонова есть такие строки:

«Актеры в японском театре привыкли работать в атмосфере шума: в зале иногда кричат или плачут дети, зрители входят и выходят, страшно скрипят двери, чиркают спички, за сценой, несмотря на то, что действие идет, постукивают молотками, доколачивают следующую декорацию, но актеры настолько привыкли к этому, что не обращают никакого внимания»<sup>12</sup>.

Наш театр построен на совершенно ином отношении зрителя к творчеству актера. Не только спектакли, но и репетиции проходят в полной сосредоточенности, в тишине, потому что нужное самочувствие актером накапливается трудно, а растерять его ничего не стоит.

Студийная атмосфера — это не только шум или неорганизованность. Даже при идеальных порядках театральному актеру нелегко привыкнуть к тому, что видна изнанка оформления: и вокруг масса техники — осветительной, съемочной, звуковой; перед самым носом стучит «хлопушка» и кто-то кому-то машет—подает знаки; движется камера, опускается микрофон; и вокруг полно людей, безразличных к тому, что происходит в сцене... Верно сказал Михаил Ромм, что киноискусство — это грубое производство. Во многом это можно отнести и к телевидению. Отчего же все-таки в одних и тех же условиях одним актерам удается органическое творчество, а другим — нет? Видимо, все дело в настрое, в том, что актер знает, что его ждет, в умении выключить из своего внимания все то, что может мешать, в способности сосредоточиться только на том, что предстоит сыграть перед камерой.

Говорят, что работа на студии связана с жесткими требованиями техники, что это создает неудобства актеру, мешает свободному, нестесненному органическому творчеству. Неудобства есть, но не они мешают актеру творить. Неудобства существуют и в театре, и очень часто актеры сетуют на них, прикрывая леность и нежелание разрушать стереотипы, наработанные приемы игры. К. С. Станиславский, как известно, начал свою режиссуру с того, что переставил мебель в интерьере и тем самым создал неудобную, вернее, непривычную ситуацию для актеров. Они растерялись и не знали, что делать со своими штампами. Но это-то и было загаданной целью Константина Сергеевича. Я думаю, что актерам театра Мейерхольда или Таирова в свое время приходилось преодолевать куда больше препятствий, чем нынешним актерам на телевидении.

«Я не могу позволить актеру быть «абсолютно свободным». Это — утопия. Есть жесткая логика действия, определенная основная мысль драматурга, сверхзадачей спектакля, его стилистикой, целесообразностью распределения в нем образных средств. И я буду добиваться от актера «самоотсечений», точности выбора красок, чуткости в применении сценических приемов. Актер должен стать частью целого — театрального произведения, в котором вся и все слиты в органическое единство»<sup>13</sup>. Это пишет современный театральный режиссер — Андрей Гончаров.

Еще строже обстоит с этим делом в кино. С. Эйзенштейн требовал от актеров невероятных ракурсов,

которые нужны были для пластики фильма. Однако эти жесткие требования оказались под силу и Н. Черкасову, и А. Бучме, и М. Жарову, и молодому тогда П. Кадочникову, которого режиссер, к ужасу многих, просил сыграть сцену на согнутых ногах (это было необходимо для композиции кадра).

Телевидение, в отличие от кино, предоставляет актеру более благоприятные возможности непрерывного органического творчества, поскольку можно снимать большими кусками несколькими камерами с разных точек. При желании можно снять и целиком телепесю, если в ней не очень много персонажей и действие ограничено двумя-тремя объектами. Но даже при такой съемке актер должен быть гибким, пластичным, внутренне подвижным, готовым к импровизации. От актера на ТВ требуется определенная культура поведения перед камерой.

Я предложил хорошему актеру небольшой эпизод. Видимо, ему хотелось быть более заметным, чем это нужно было по смыслу, и он во время съемки старался больше попадать в поле зрения камеры, нажимать на слова — ему казалось, что он будет выглядеть выигрышнее своих товарищей. Мои уговоры и объяснения его не убеждали. На съемках он оказывался «хитрее» меня. Хорошо, что видеозапись позволяет показать актерам только что отснятый материал. И когда он увидел, как «хлопочет» лицом, услышал, как натужно, неестественно говорит, ему стало не по себе. Вот результат элементарной теленеграмотности.

Работа актера над образом, раскрытие его внутренней жизни в театре и на телевидении во многом идентичны, однако ТВ предъявляет актеру дополнительные, более жесткие требования. Он должен быть на экране абсолютно достоверен, не форсировать голос, не «плюсовать» чувства, должен быть скуп и строг в жестах и мимике. Выразительная мизансцена здесь — еле заметный поворот, взгляд. Надо помнить, что телеспектакль является частью всей программы, в которой есть и документальные и событийные передачи. Рядом с настоящей жизнью образы, созданные актером вне органики, обернутся на экране разительной фальшью. Но это требует от актера подчинения законам построения образа несколько иным, чем в театре.

К счастью, на телевидении появилась большая группа актеров, которые не только овладели культурой телевизионного творчества, но и ощутили его выразительную силу. Надо видеть, с каким пристрастием и пониманием они помогают режиссеру находить пластические и композиционные элементы — визуальные акценты, посредством которых можно утончить внутренний рисунок роли. Появился вкус к работе перед телекамерой, актеры рассматривают ее как одну из уникальных возможностей обогащения роли. Преодоление трудностей, неудобств в конечном счете дает неожиданный результат — многие актеры раскрылись на телевидении, покоря зрителей талантом «интимного творчества».

Некоторые считают, что актеру на ТВ для правильного самочувствия не хватает зрителя. Что именно зритель, присутствующий на представлении, вдохновляет актера, влияет на его живое творчество. Но зритель в зале — это явление обоюдоострое. Станиславский, например, больше всего боялся этого «влияния» зрителя на актера. Вся «система», как известно, построена не на взаимосвязи актера со зрителем, а на общении с партнером, в котором проявляется подлинность чувств в процессе создания жизни человеческого духа.

Мне рассказывал М. Яншин, как Константин Сергеевич стоял за кулисами, особенно во время спектакля, который нравился зрителям, и ревниво следил за реакцией зала. И не дай бог, если он слышал аплодисменты и смех больше, чем это могло быть по смыслу, — тогда актерам несдобровать. «Особенно, — говорил Михаил Михайлович, — попадало мне, когда я играл Лариосика в «Днях Турбиных». А как распекал Станиславский Марию Кнебель, когда она была молодой актрисой и заискивала перед публикой «как нищая, которая просит подачки». «Как мы легко забываем, — пишет Вл. И. Немирович-Данченко, — что публика часто бывает грубоватой, излишне доверчивой, быстро отдающей своему настроению. И она нас уже тащит куда-то, и кончается тем, что не мы ее подняли, а сами опустили и забыли о своей задаче раскрыть ей душу искусства!»<sup>14</sup>

Недавно я прочитал статью, в которой говорится о телеэкранизации «Укрощения строптивой» — спектакля, превосходно поставленного А. Д. Поповым. Вот что сказал Алексей Дмитриевич после просмотра телефильма:

«Актеры, по сравнению с театром, играют, конечно, лучше. Дело даже не в том, что режиссер покрикивал актеру «не играй». Дело, главным образом, в том, что нет зрительских реакций, которые подхлестывают актера и всегда дают переигрывание: «Ага, принимают, а ну-ка, я еще дам...» Тут такой реакции нет, и поэтому мы всех актеров и призывали к максимальной серьезности»<sup>15</sup>.

А вот объяснение И. Андроникова, почему он исполняет «Тагильскую находку» на телевидении без аудитории: «Выяснилось: читать вслух перед аудиторией эти письма нельзя. Люди плачут, а это действует и на исполнителя. На телевидении нет этой обратной реакции, поэтому исполнение получается более строгим»<sup>16</sup>.

Еще сложнее обстоит дело с восприятием зрителем творчества актера. Слов нет, магия театра, живого общения зрителя с актером слишком велика, чтобы ее так просто опровергнуть, как это делают некоторые деятели кино. «Егор Булычов» с Щукиным в главной роли уникален и неповторим. В то же время я видел «живые» спектакли «Чапаев» и «Беспокойная старость», и такого потрясения, какое пришлось испытать при первых просмотрах фильмов «Чапаев» и «Депутат Балтики», не было. Сила актера, видимо, не в том, связан или не связан он со зрителем непосредственно, а в умении проникнуть в глубины, в суть роли и выразить ее неожиданно, оригинально, психологически достоверно в условиях того вида искусства, в котором он творит, будь это театр, кино или телевидение.

Я с вниманием следил и слежу за дискуссией, теперь, правда, несколько утихшей: есть ли разница в работе актера в театре и на телевидении. Актеры отвечают по-разному. Я бы ответил на этот вопрос так: в целях и задачах, во внутренней подготовке роли, ее созревании — нет, в условиях и характере

воплощения — да.

Нужна ли актеру особая манера игры на телевидении? Да, нужна. Но преувеличивать это обстоятельство не стоит. Бабочкин, например, на протяжении одного спектакля «Плотницкие рассказы» абсолютно разный: поэтичный, даже патетичный, когда рассказывает о первой своей любви — здесь он на грани образа и актера; сцены же бытовые (его разговоры и ссоры с Козонковым) по накалу ничем не отличаются от того, как бы они прозвучали в театре, — громко и темпераментно. Манера исполнения роли Гаева И. Смоктуновским в телеспектакле «Вишневый сад» — пастельных тонов, мягкая, завораживающая. А О. Ефремов в «Угощаю рябиной» житейски точен, психологичен; в то же время его речь, связанная с особенностями яшинского письма, несколько приподнята. И этот сплав придает исполнению артиста необычность. Дело не в манере, а в индивидуальности.

Но индивидуальность хороша и в театре. Однако телевизионная камера — более строгий контролер, чем зрительный зал. Телевидение как бы проверяет актера на прочность. Голубой экран, приближая актера крупным планом, высвечивает малейшие недостатки в его игре, а подчас и тайные тайных его собственной индивидуальности: личные склонности, черты характера, веру или неверие в творимый образ.

И все-таки драматическое искусство телевидения кровно связано с театром. Они различны по форме, по сути же у них много общего. И тут и там в основе лежит драматическое произведение, выраженное действенным словом; и там и тут в центре находится актер. Его культура, мастерство, органика определяют успех драматического произведения и в театре и на телевидении. Но именно театр делает актера таким, какой он есть, дает ему знания, умение, манеру исполнения — элементы, сумма которых и составляет то, что называют школой актера. Театр выращивает, кропотливо воспитывает, шлифует актера. И все мы должны быть благодарны театру — той живительной среде, которая питает и радио, и телевидение, и кинематограф.

### ПРИЗНАТЕЛЬНОСТЬ УЧИТЕЛЯМ

В моей домашней библиотеке хранится дорогая для меня реликвия — книга Ивана Александровича Марьяненко «Из прошлого украинского театра». На титульном листе рукой автора сделана дарственная надпись: «Бывшему моему ученику, а теперь товарищу по совместной педагогической работе в Харьковском театральном институте».

В то время, когда была сделана надпись, я действительно стал уже преподавателем, но раньше, еще до войны, учился в стенах этого института и педагогом моим был Иван Александрович. Он был актером Харьковского украинского драматического театра имени Шевченко — того самого, где работали такие мастера, как А. Бучма, М. Крушельницкий, Н. Ужвий, В. Чистякова, О. Сердюк.

Марьяненко начал свою жизнь на сцене в конце прошлого столетия в среде гениальной плеяды украинских актеров, живые традиции корифеев принес в театр советской поры, которому около полувека безупречно и талантливо служил.

Огромного роста, очень крупный, красивый мужчина с седой копной волос, с добрым мясистым лицом, теплыми умными глазами — не оглянуться нельзя было: так он был колоритен. Импазантность и величавость Ивана Александровича куда-то исчезали, когда он соприкасался с людьми, — становился простым, добродушным, полным обаяния и юмора. Человеческую теплоту особенно чувствовали мы, молодежь.

Иван Александрович был личностью чрезвычайно интересной. Его любили и уважали все знавшие и окружавшие его люди. Он по праву считался старейшиной, совестью актерского товарищества. И педагогом был не по образованию и не столько по опыту работы, сколько по призванию. Марьяненко вышел из недр народного театра и крепко впитал в себя его реализм, демократичность, совестливость.

Актерский курс я закончил по классу Марьяненко. Однако режиссуре учился у другого известного актера и режиссера — Александра Григорьевича Крамова. С ним меня связала творческая жизнь в Харьковском русском театре, который он возглавлял более пятнадцати лет. При всех титулах — народного артиста СССР, профессора, депутата Верховного Совета — он был необыкновенно скромным. В нем не было ничего патетического, величественного — в своем макинтоше, с шарфиком, шляпой и пенсне Александр Григорьевич был похож на скромного врача. Герои Крамова — целеустремленные, не знающие колебаний, глубоко верящие в правоту своего дела люди, натуры темпераментные, характеры с широким душевным размахом. Но какого бы склада ни были эти люди — героического, сложнопсихологического, — Крамов раскрывал их в простой обыденности, непосредственности.

Крамов вместе с Щукиным был одним из первых в нашей стране исполнителей роли Ленина. Он играл Чапаева, Тимирязева, «батьку» Боженко, Тараса Шевченко, Ковпака. Просто диву даешься, как мог из себя вылепить такое обилие разнообразных характеров ничем не заметный в жизни человек, небольшого роста, с глуховатым голосом. Все дело в том, что он не только обладал редким, покоряющим сердца обаянием, даром искусного перевоплощения, но и щедрым талантом человечности. Не случайно один из самых близких друзей артиста, Антон Семенович Макаренко, написал на дарственном экземпляре своей «Педагогической поэмы»: «Дорогому Александру Григорьевичу — человеку, у которого хочу учиться, как нужно талантливо жить и работать».

После войны Комитет по делам искусств СССР отобрал группу театральной молодежи и прикрепил молодых к ведущим мастерам страны — был учрежден институт режиссерской ассистентуры; я был среди отобранных, и Крамов официально стал моим педагогом.

Учеба эта была необычной — без наставлений, заданий и зачетов. Пришлось сразу же включиться в гущу режиссерской работы, которой был занят мой учитель. Впрочем, не было учителя и ученика. Учеба растворилась в каждодневной творческой и производственной работе, связанной с подготовкой, осуществлением спектакля. Много приходилось решать самостоятельно, и Крамов уважительно относился к инициативе, поощрял ее, оберегал авторитет молодого режиссера. Конечно, были споры,

сомнения, муки и радости — все, что непременно сопутствует творческому делу,— не было только назиданий, педагогических экзерсисов.

Однако слышать, как Александр Григорьевич разговаривает с художником, композитором, с «цехами», видеть, как ведет репетиции, как тонко работает с актерами, стоило многих лекций, потому что работа была не учебная, а всамделишная и выполнялась с серьезной ответственностью, с преодолениями трудностей, иногда крупных, иногда мелочных, не предвиденных никакими учебными пособиями.

Так прошли два года моей учебы. Предстояло сделать что-то вроде дипломного спектакля. Я выбрал «Сына полка» по повести Валентина Катаева. Эта небольшая вещь взволновала меня добротой, прозрачно-чистыми образами, деталями фронтового быта, которые были еще свежими в моей памяти.

Инсценировка, над которой я сам работал, и затем спектакль были сделаны для театра в несколько необычной форме — похоже на то, что сейчас делаю на телевидении. В действие были включены два персонажа, размещенные с двух сторон портала: с одной стороны — девушка в форме с аккордеоном в руках, с другой — военный, читавший куски прозы. Песня, которую пела девушка, переходила в чтение, чтение — в действие, и наоборот. И пролог спектакля был необычен, я бы сказал теперь, «телевизионен»: на тюлевом занавесе плыли облака, из которых возникала книга «Сын полка», а потом исчезала в пучине тех же грозových туч. Этот спектакль мне памятен — как-никак первая самостоятельная работа. Я стал режиссером.

Мне повезло, что дальнейшая моя режиссерская работа продолжалась в этом коллективе, который отличался высокой культурой и удивительно плодотворной творческой атмосферой. В театре шли лучшие советские пьесы, на его подмостках оживали герои русской литературы. Ни один сезон не проходил без Чехова или Толстого, Тургенева или Горького. В театре могли быть спектакли разных режиссерских решений, но их объединяло общее — внимание к актеру. Это было непреложным требованием художественного руководителя к режиссуре. И сам Крамов неукоснительно придерживался в своих спектаклях этого принципа.

Его мало интересовала внешняя сторона — сценические эффекты, вычурные мизансцены; он был в родной стихии, когда работал с актером — чувствовал, понимал актера, ощущал его пульс, слышал биение его творческого сердца и, как искусный, опытный врач, предупреждал об опасностях на пути роли.

Режиссер более эмоционального Склада, чем аналитического, он никогда не спрашивал актера, верно нащупавшего зерно роли, рисунок характера, как ему удалось добиться этого. Такому актеру он не мешал творить так, как тот находил нужным. Другим помогал, подсказывал то образным рассказом, коротким и энергичным, прибегал и к показу — делал это с особенным блеском, вызывавшим восхищение присутствующих на репетиции.

Крамов имел разработанную, проверенную большим собственным актерским и режиссерским опытом систему воспитания, плодотворное влияние которого ощутили все актеры театра. Актеры Крамова играли правдиво, мягко, с тонким чувством ансамбля.

Поэтому, когда я через некоторое время после смерти Крамова переехал в Москву и стал работать в одной из молодых студий Художественного театра — в Театре имени К. С. Станиславского, которым в ту пору руководил Михаил Михайлович Яншин, то чувствовал себя не чужим.

Я много встречал на своем пути талантливейших актеров и режиссеров, но впервые увидел перед собой человека, так тонко и точно умеющего не только творить, но и ясно осознавать законы этого творчества, знать и понимать природу актерского искусства. Я услышал о «системе» от человека, который знал ее не понаслышке или по книгам, а, как говорят, «из первых рук» — от самого Станиславского, учеником, последователем которого с гордостью считал себя Михаил Михайлович. До встречи с Яншиным я знал его по сцене Художественного театра и был восхищен им.

По внешним данным — буффонный комик. Полное, очень симпатичное лицо, чуть вздернутый нос, обворожительная улыбка, фигура — полная, расплывчатого очертания; выйдет такой артист на сцену — и сразу смешно. Стоит чуть-чуть «поднажать» — и публика будет покатываться со смеху. Какое же надо актерское мужество, как надо владеть собой, чтобы не поддаваться вечному соблазну, подстерегающему комического артиста на подмостках!

Юмор Яншина — мягкий, пастельных тонов, тончайшего вкуса — исходил всегда из существа образа, логики его поведения, его жизненности, вызывал улыбку иногда добрую, иногда грустную. Нельзя забыть в его исполнении ни горьковского Двоеочия, ни шеридановского доверчивого Питера Тизла, ни чеховского Вафлю, ни булгаковского Ларисика, имевшего почти легендарный успех с его знаменитым зачином: «Ну вот я и приехал...»

Характер у Михаила Михайловича был терпкий, сложный, воинственно нетерпимый к лицемерию, ханжеству, показухе в делах творческих или нравственных, больших или малых.

Когда я смотрел на Яншина, внешне спокойного и медлительного, меня не покидало ощущение, что в этом человеке внутри всегда происходит брожение. Но вот что странно. Михаил Михайлович преображался, когда как режиссер работал с актером. Он был спокоен, выдержан, исключительно деликатен. Каким бы актер ни был непонятливым, негибким, трудно возбудимым, Михаил Михайлович не нарушал спокойствия, был удивительно терпелив, снова и снова возвращался к сцене, монологу, фразе, не получающимся у актера. Ни признака раздражения, никаких обвинений в адрес того, кто плохо репетирует, будто дело не в актере, а в нем, Яншине, не сумевшем подсказать актеру нужное, самое важное, чтобы сцена пошла. Будучи великолепным актером, Яншин тем не менее ни за что не поддавался соблазну навязать интонацию с голоса, хотя бы для примера, — только подробный разбор сцены, логики поведения. Без конца звучали вопросы: куда? Зачем? Что было раньше? Что будет потом? Что изменилось в судьбе героя после прошедшей сцены? Актер сам должен ощутить в себе зерно роли, зажить органично, найти правильное физическое самочувствие. Чтобы разбудить фантазию, вызвать образные ассоциации, дать пищу мыслям и чувствам актера, Михаил Михайлович щедро отдавал свой опыт, знания, приводил интереснейшие факты и примеры, жизненные наблюдения и зарисовки.

Репетиция заканчивалась, и Яншин становился прежним — сердитым и задумчивым. Артисты его побаивались. Особенно когда он бывал в зрительном зале на спектакле. Посмотрит акт, другой, устремится за кулисы с кучей замечаний, попросит заведующего труппой собрать актеров на следующее утро, чтобы снова вспомнить, что было наработано и сейчас, как кажется режиссеру, утеряно.

Яншин рассказывал, как Константин Сергеевич часто назначал репетиции спектаклей идущего репертуара, пристрасно допрашивал актеров, проверял, как точно помнят они свои задачи:

— Вот вы, дорогой Иван Михайлович, у вас что по внутренней линии в этой сцене? — И Москвин припоминал, восстанавливал от «а» до «я» линию жизни роли. Возраст, положение актера не имели для Станиславского никакого значения. «Все мы,— вспоминал Михаил Михайлович,— чувствовали себя перед Константином Сергеевичем приготовишками в коротких штанишках...».

Культ вечного ученичества, студийности, бережного, терпеливого, строгого отношения к делу, которым был одержим Константин Сергеевич, не мог не унаследовать Яншин. За всем, что делал и думал Михаил Михайлович, всегда стоял облик учителя, которому он был обязан всем. Мысли, советы, напутствия учителя всегда незримо присутствовали, когда нужно было найти решение сложной сцены и творчески правильно ориентировать коллектив или разобраться в трудностях театрального дела. Михаил Михайлович мог без усталости рассказывать о том, как жили, репетировали, относились к актерам, как искусно вели театр, как были честны и принципиальны Станиславский и Немирович.

Как-то Яншин сказал:

— Последнее время приходится слышать о том, что надо дальше двигать дело Станиславского, что надо идти вперед, а мне кажется, что мы отстали от Станиславского, причем отстали ровно настолько, насколько нет с нами Константина Сергеевича. И если мы говорим, что перед всеми нами стоит много важных задач, то самая важная из них — догнать Станиславского!..

В то же время Михаил Михайлович искренне радовался, когда в искусстве театра появлялось значительное, новое, подлинное,— он высоко ценил многое из того, что делали «Современник», Георгий Товстоногов, Анатолий Эфрос, активно поддержал Олега Ефремова в пору его назначения руководителем МХАТ.

Я счастлив, что большую часть творческой жизни провел в театре. Мне приходилось работать в хороших театрах с хорошими актерами. Но только телевидение предоставило возможность встретиться с таким букетом прославленных актеров, как Борис Бабочкин, Алла Тарасова, Лев Свердлин, Николай Гриценко, Евгений Урбанский, Олег Ефремов, Олег Табаков, Леонид Броневой, Ольга Яковлева, Николай Волков, Татьяна Лаврова, Андрей Миронов и многие другие.

А вот с Яншиным-актером—не пришлось. Это тем более досадно, что Михаил Михайлович, с моей точки зрения, прирожденный телевизионный артист. Та степень искренности, несказанного обаяния, тонкой интеллигентности, которыми был наделен от природы Яншин,— редкость. Он довольно часто выступал по телевидению, во многих передачах — тематических, просветительных, развлекательных, в спектаклях своего театра, шедших по телевидению. Но как надо было сделать телеспектакль специально для него!

Я много раз пытался заполучить в свои спектакли Михаила Михайловича, с которым мы были дружны до конца его жизни, но то он был занят в театре, то уезжал, то болел. А когда он бывал свободен, я делал спектакли с другими актерами. Я часто бывал в доме Яншина, видел бесценные реликвии — фотографии, книги, автографы, по которым можно было воссоздать страницы жизни Художественного театра. Я слушал его колоритные рассказы и думал, что это все надо было бы зафиксировать на пленку, найдя форму,— но не сделал. А вот радио передало в эфир интереснейшую звучащую книгу, автором и исполнителем которой является Яншин. Эту книгу невозможно слушать без волнения и гордости за актера, который так просто и доверительно рассказывает о тончайших вещах театрального творчества — его эстетике и этике, об общественных проблемах. Мне жалко, что не я это сделал. Единственным утешением для меня является то, что всему, что у меня в работе получалось, я во многом обязан Михаилу Михайловичу, его вкусу, его взглядам, которые я разделял.

В самом начале моих заметок я писал о своем самочувствии театрального режиссера, окунувшегося в телевизионную пучину; мне казалось тогда, что опыт, культура, умение, приобретенное мною в театре, оказались ни к чему. Это было заблуждением, вызванным минутами отчаяния. Потом, постепенно постигая телевизионное искусство, я все больше стал понимать, что оно не обособлено от других искусств, что игровые его формы довольно тесно связаны с культурой театра — в частности, с его актерами различной направленности, которых режиссер телевидения должен уметь соединить в своем спектакле вредный художественный ансамбль.

Готовясь к воплощению телевизионного спектакля — разрабатывая его, встречаясь на репетициях с актерами,— я каждый раз вспоминаю с самыми добрыми чувствами и театр и тех своих первых учителей, которые шаг за шагом, терпеливо раскрывали передо мной магию его искусства, законы творчества, нравственные его идеалы.

## V. Театр ТВ: пластика

### ХУДОЖНИК

Оговорюсь сразу: мне нравится художник Лыков — его творческая состоятельность, компетентность, уверенный профессионализм, смелость и оригинальность его оформительского искусства, широта его подхода к каждой новой работе.

Художник на телевидении — проблема, которая, к сожалению, еще очень мало занимает искусствоведов, теоретиков телевидения. Некоторые, заблуждаясь, смотрят на профессию телевизионного художника как на

малотворческую, вспомогательную, функциональную, так сказать, «фоновую», не представляющую самостоятельного интереса. Владимир Лыков всем своим творчеством телевизионного художника опровергает это ни на чем не основанное мнение. Телевидение, как и кино,— экранное искусство, и потому пластическая, изобразительная его сторона является важнейшим средством выражения материала. Среда, в которую погружено теледействие, пластика кадра, его композиция, монтаж различных планов, их последовательность, длительность, соотношение их крупности есть форма жизни телевизионного действия. С самого начала в работе на ТВ пришлось познать простую истину: над какой бы передачей режиссер ни работал, какие бы мысли и фантазии ни одолевали его, он каждый раз должен поставить перед собой простой вопрос, имея в виду видеоряд: а что в кадре?

Если говорить о телевизионном спектакле, о его пространственно-пластическом решении, то первыми помощниками режиссера, вернее, его соавторами являются художник и оператор. Именно они вместе с режиссером определяют в конечном итоге, что в кадре, то есть какой план, ракурс, деталь будут вписаны в небольшой экран телевизора и каково будет общее пластическое решение всего телеспектакля.

Владимир Лыков принадлежит как раз к той категории художников, которых больше всего интересует образ художественного оформления. В этом плане он легко и с пониманием идет навстречу режиссеру и почти всегда находит выразительные приемы реализации общего замысла.

Телеспектакль «В номерах» — своеобразная композиция из нескольких ранних рассказов Чехова. Место действия определено автором сценария — старая гостиница. Когда я внимательно прочитал сценарий и, главное, рассказы, по которым он сделан, то понял, что рассказы не только смешны, но и грустны, что в них живет, мучается, страдает человек с задуманной мечтой. Мечта, правда, не бог весть какая — выйти замуж, не пить, стать адвокатом, получить место и т. д. и т. п. Один из персонажей, пианист, вынужден таперствовать на пошлой купеческой свадьбе. Его охватывает истерика: «Ехал в Москву за две тысячи верст... в консерваторию, метил в композиторы и пианисты, и попал в таперы... Вспомнились все мои приятели-неудачники, все эти певцы, художники, любители... Все это когда-то кипело, копошилось, парило в поднебесье, а теперь... черт знает что! Кое-как, знаешь, заглушаю эти мысли, а к горлу все-таки подкатывает... Подкатит, сожмет и этак... сдавит». Эта щемящая душу нота — безысходного, бессмысленного существования людей, лишенных цели и просто человеческого счастья, стала для меня определяющей в общем замысле. И вот живут эти горемыки в «номерах», как постояльцы в этой жизни,— куда-то идут, откуда-то приходят, снуют туда-сюда...

Я поделился этими мыслями с Лыковым. Через некоторое время он принес черновые эскизы, с которыми я согласился тотчас же без всяких оговорок. Вся декорация, по замыслу художника, должна была состоять из лестниц и дверей. Лестницы и двери, окутанные паутиной. В разные места этой общей конструкции ставилась мебель — бедная и побогаче, здесь должны были разыгрываться сцены, как в старом провинциальном театре, в котором, кстати сказать, всегда были два интерьера — бедный и богатый. По этим лестницам, которые никуда не вели, из этих дверей, которые ничего не прикрывали, сновали, бегали, крутились, суетились люди без малейшей надежды вырваться из этого странного житейского лабиринта.

Такое решение художника, в общем-то близкое к театральному, довольно рискованно для телевидения, где общий план оформления часто входит в противоречие с его частностями, деталями,— приближенные к зрителю и совмещенные в кадре с человеческим лицом, они приобретают самостоятельное, а иногда и самодовлеющее изобразительное значение. Решая таким образом спектакль, художник создает дополнительные трудности и себе, и режиссеру, и операторам, которые при раскадровке должны учитывать возможную деформацию общего оформительского решения. В то же время эти сложности, преодоления их заостряют внимание, поощряют воображение, ведут к неожиданному звучанию сцены или кадра. Потом критик напишет, что попытка соединить «В номерах» театральную образность с кинематографической точностью нам удалась.

Видимо, удалась, но не сразу. Первую сцену артисты играли на фоне общей установки — пролог на тему «Утро в гостинице», предложенный автором и детально мною разработанный. Сцена эта была без слов, в ней как бы представлялись действующие лица — обитатели номеров. Сцена получилась сразу. Но вот эпизод по рассказу «Анюта», снимавшийся в условном оформлении, вызвал огорчение. И я понял, в чем дело. Действие рассказа Чехова происходит зимой, в номере холодно, неуютно. Эта неуютность есть бытовая основа рассказа, его точная атмосфера. Поскольку спектакль объединяет разные рассказы, мы не стали уточнять время года происходящего в них действия. Но стало ясно, что «вообще» места действия не может быть и что надо искать для каждого из них индивидуальное.

Художник Лыков внутренне подвижен, легко владеет ценным для телевидения качеством — импровизацией. Стоит только режиссеру высказать какие-то пожелания — и он, поняв и осмыслив то, чего от него требуют, и согласившись с этим, незамедлительно найдет нужное решение: несколько штрихов, деталей — и все встает на свое место. Мы пересняли «Анюту». Номер стал полутемный; на веревке вдоль стены сушатся тряпки, чулки; идет дождь — видны капли, падающие с худого потолка в подставленный тазик, слышны их однотонные удары. У медика на плечи наброшены куртка, толстый шарф на шею, Анюта кутается в драный платок. Когда студент просит ее обнажить плечи и грудь, на которых он собирается писать формулы, чувствуется, как Анюту бьет озноб. Созданная художником и оператором достоверная атмосфера в свою очередь подвела актеров к нужному и органичному физическому самочувствию, без которого не может быть точно сыграны ни одна сцена.

С Лыковым работать не так просто. Владимир Михайлович прекрасно знает, что оформление является подчиненным элементом в передаче, но все же не настолько, чтобы потерять самостоятельность. Художник — а это можно судить по его работам — часто предлагает смелые, необычные решения, которые требуют от режиссера и исполнителей особого стиля воплощения материала — более крупного, масштабного. К сожалению, бывает и так, что оформление, законченное в своем изящном решении, так и остается обособленным в спектакле, однако чаще не по вине художника.



В работе над телеспектаклем от замысла до воплощения художник должен пройти несколько этапов: эскиз, инженерно-постановочная разработка, наблюдение за процессом изготовления декораций, непосредственное участие в съемках.

Рабочие, черновые эскизы, которые художник делает для режиссера, у Лыкова не в счет. Он всегда тщательно работает над эскизами, так сказать, выставочными. Мастерски написанные, зрелые в своей художественной завершенности, они, на мой взгляд, сами по себе ценны и представляют большой интерес. Но эскиз есть эскиз, и в нем как бы запечатлеваются первые ощущения художника будущей декорации, ее общий образный строй, колористическая тональность, настроение. Эскиз надо реализовать. Оформление Лыкова имеет точную и надежную инженерную основу, и выполнить ее не так просто. Этим он доставляет немало хлопот постановочной службе — художник требует точного и досконального выполнения задуманной им декорации. Я хорошо знаю его непреклонность. Он старается меня не вовлекать в сферу обсуждения технологических вопросов, зная мою податливость, когда речь идет о более простых вариантах оформления, на которых привычно и по инерции настаивает постановочная часть. Но каждый раз, когда я уступал и оформление было готово, я оказывался неправым.

В процессе изготовления декораций и в последующий монтажный период Владимир Михайлович не выпускает ничего из виду. Причем, зная его серьезность и требовательность, рабочие, реквизиторы, мебельщики с полным доверием и уважением выполняют все его указания; прислушиваются к его советам и операторы и осветители, когда идет установка света. Все стараются помочь художнику, но и в нем нет ничего барственного — ставит мебель, что-то прибавляет, орудует кистью...

Особую активность Владимир Михайлович проявляет в процессе самой съемки: зорко следит за тем, как выстраивается кадр, то тут, то там что-то поправит, поставит на подоконник лампу, в глубине повесит гитару или еще что-нибудь в этом роде — найдет точную деталь, которая даст жизнь кадру, сделает выразительней его композицию.

Не было случая, чтобы перед съемкой очередного дубля, даже после «хлопушки», он что-то не поправил, не доделал бы. Помощнику режиссера приходится прямо-таки вытаскивать его из кадра, чтобы начать съемку.

— Одну минуту, Александр Яковлевич! Дайте мне бумагу, которую держите в руках, — обращается художник к артисту А. Кутепову, исполняющему роль «От издателя» в «Капитанской дочке».

Лыков берет бумагу, слегка поджигает один ее край, другой загибает, делает на бумаге несколько штрихов фломастером, слегка растушевывает: это уже не просто бумага, а что-то похожее на старинный документ. Он возвращает реквизит актеру, а помощнику говорит: «Теперь можно снимать...»

У художника телевизионного более сложная жизнь, чем у его коллег в театре и кино. В отличие от художника кино он ограничен пространством, должен ориентироваться на определенный световой режим студии — здесь трудно дается световая нюансировка. В отличие от театрального художника телевизионный, планируя оформление, должен помнить о камерах, светильниках, микрофонах, о просторе для операторского маневрирования. Он должен знать, как смотрится в кадре тот или иной материал, искать и находить соответствующую фактуру, учитывая особенность телевизионного сигнала.

В спектакле «Что делать?» Лыков нашел интересное образное решение. Он сделал эскизы, которые были приняты всей нашей творческой группой. Но когда мы посмотрели декорацию, сначала в мастерской, потом на монтажке, то пришли в ужас — она была из какого-то странного синтетического материала, который, как нам показалось, не имел ничего общего со спектаклем. Мы приуныли, а художник ликовал. Откровенно говоря, мне казалось, что он наигрывает, чтобы приободрить особенно сникшего оператора. Но вот установлена декорация, поставлен свет, оператор подкатил камеру, и, когда на мониторе показалась «картинка», мы просто ахнули — она была точно такой же, как на эскизе. Странные объемные фигурные предметы воссоздавали по воле художника полуфантастическую среду, в которой чудодейственно сплелись сцены реальные со снами Веры Павловны, ее фантазиями о будущей жизни, что согласовывалось с необычной формой «странного» произведения Чернышевского.

Но вот «Капитанская дочка». Здесь почти нет бутафорских вещей. Все оформление состоит из реальных материалов — рогожа, жженое дерево, корзины, веревки, колеса... Комбинации этих элементов воспроизводят и затерявшуюся в оренбургских степях ветхую крепость и царские апартаменты в столице. Все эти реальные вещи, однако, не создают иллюзии «всамделишной» жизни. С их помощью художник, как мне кажется, создает драматический образ нищей, обездоленной и в то же время мятежной России времен пугачевщины.

Телевизионный спектакль связан со студией. Некоторые режиссеры, однако, стараются вынести действие на природу. Хорошо это или плохо? На этот простой вопрос ответить не легко. Когда какую-либо сцену спектакля выносят на улицу, на которой два действующих лица стоят и разговаривают, а потом подходит автобус, они садятся и уезжают, то я не понимаю, почему эту сцену нельзя снять в студии. Подразумеваемый автобус (если он обязательно нужен) загадочнее реального. Лыков улыбается, слушая мои рассуждения.

— Здесь, видимо, — говорит он, — наивное желание подтянуть телеспектакль к кинематографу.

— Странное дело, — отвечаю я. — Когда я пришел на студию, то заметил, что некоторые режиссеры пытаются подражать театру, в то время когда театр искал новые средства выразительности. Теперь другие стараются во всем походить на кино, а кинематограф все больше и больше использует приемы телевизионные... В кинематографе натура используется как бытовой, житейский фон действия, но действие на натуре, как и сама натура, может быть и очень эмоциональным, образным, метафорическим. Попробуйте убрать, к примеру, из фильма «Летят журавли» хотя бы три сцены — проводы на фронт, смерть Бориса и бег Вероники из больницы по мосту, — уйдет душа, поэзия этой уникальной картины, выраженной удивительно точным образным языком кинематографа. Что здесь общего с теми бесчисленными пробегами, проездами, прохождениями по городским улицам и южной натуре, которые без цели и назначения штампуются в посредственных фильмах, а теперь включаются как элемент оживления в структуру телеспектакля?

— Естественно, я люблю природу,— говорит Лыков,— но как художнику мне интереснее создавать собственную реальность.

Фильм-концерт «Угощаю рябиной» мы делали с Лыковым в творческом объединении «Экран». Это композиция из фрагментов прозы и стихов А. Яшина, в которой так или иначе затрагивается любимая тема писателя — человек и природа. Фильм о природе. Тут уже, как говорится, сам бог велел вынести действие на природу. Но, боже мой, сколько же их, концертов, вынесенных на природу! И вот что странно: народный танец, например, исполненный ансамблем на живой природе, смотрится куда менее органично, чем тот же танец на подмостках эстрады. Видимо, живое со стилизованным плохо соединяется.

Размышляя над характером места действия нашего фильма-концерта, мы с художником Лыковым и оператором Апрятиным пришли к единому мнению — снимать в студии. Основа фильма — сюжетный ход рассказа Яшина «Угощаю рябиной». Действие рассказа происходит ранней весной в загородном Доме творчества. Лыков предложил оригинальное условное решение: по всей студии были густо развешаны оголенные деревья «вниз головой» — так, словно бы они отражались в воде. Помните у Яшина:

«Где еще есть на земле, как у нас,  
в золоте реки, в рябинах озера».

Словно карандашные штрихи, деревья окружали некрашеную веранду, на которой сидели актеры и в форме непринужденной беседы читали стихи, фрагменты прозы. Актеры, таким образом, были погружены в среду, хотя и условную, но близкую по настроению их чувствам и мыслям. Такое решение художника позволило не только воспроизвести атмосферу действия, но, что очень важно, сосредоточить внимание зрителей на слове, литературе, то есть не том, ради чего и замысливался фильм-концерт. Кстати, впечатление этого необычного оформления усиливается благодаря его цветовому решению — все выдержано в светло-серых и светло-коричневых теплых тонах: и конструкция, и костюмы, и полотно, свободно покрывающие мебель; на этом спокойном фоне выделяется только одно яркое пятно — гроздь красной рябины.

О цвете на телеэкране стоит сказать особо. Когда мы с Лыковым приступали к «Шагренево́й коже», то решили серьезно использовать цвет как выразительную силу телеспектакля. Это было важно. У Бальзака мир вещей, богатство и красочность интерьеров выписаны подробно и тщательно, со вкусом, точным ощущением формы, цвета, фактуры. Наша творческая группа — режиссер, художник-постановщик, оператор, художник по костюмам — разработала подробную цветовую партитуру. Разумеется, голос Лыкова был решающим. Оформление было условным, и цвет в общем решении занимал значительное место. Занавеси различных цветов и тонов были то фоном, то реальной вещью — например, скатерть большого обеденного стола, гобелен в будуаре, театральные занавесы и т. д. Очень тщательно отбирались художником мебель, реквизит, бутафория — цветовые пятна различных мест действия. Особую роль играли костюмы, которые специально делались по эскизам художника по костюмам Марии Авруцкой. Вместе с Владимиром Михайловичем они тщательно продумали цветовые отношения. Костюмы то сливались с фоном, то оттеняли его, то контрастировали с ним.

В соответствии с общим пластическим замыслом решались и характер мест действия, и мизансцены, и раскадровка. Например, в одной из сцен Феодоры и Рафаэля, происходившей в цветочной оранжерее, мы снимали преимущественно средние и общие планы и строили композицию кадра с учетом включения необходимого цветового пятна. Однако при подготовке спектакля, а затем и на съемках меня преследовала фраза Станиславского, которую я где-то вычитал. На одной из репетиций Константин Сергеевич крикнул из зала реквизиторам: «Уберите эту скатерть! Ее невозможно переиграть». Да, цветовая насыщенность окружения может очень легко затмить, задвить актера. К сожалению, мои опасения оказались небеспочвенными. Во многих сценах цвет интенсивной силы «переигрывал» актера. В этих эпизодах кадр был внешне эффектен, но по существу не точен, а иногда и бессмыслен. При всех издержках, однако, операторам и художникам, на мой взгляд, удалось создать впечатляющую цветовую гамму спектакля.

Интересна по цвету и работа Лыкова «Трактирщица» по Гольдони (режиссер А. Белинский). В этом спектакле декорации красочны, сочны, живописны, как живописны и сочны краски Италии. Беда только в том, что те, кто смотрел «Шагреневую кожу» или «Трактирщицу» в черно-белом изображении (и их пока большинство), видели как будто другие спектакли, с меньшей изобразительной насыщенностью, меньшей плотностью кадра, а значит, и меньшей выразительностью. Это не случайно, что в рецензиях на телеспектакли обычно скупо говорящих об оформлении, не встретишь ни единого слова о цвете. На что ориентироваться художникам — на черно-белый телевизор или цветной? Проблема существует, но будем надеяться, что она временна. Художникам ТВ, с моей точки зрения, надо при всех случаях избегать вялого, тусклого, усредненного цветового решения и, с другой стороны, не поддаваться соблазну безотчетно использовать безграничные возможности телевизионной электронной техники — цветовые спецэффекты, например, которые, к сожалению, чрезмерно применяются, часто во вред художественному вкусу, в программах телеэстрады. Но это к слову.

В оформлении телеспектаклей Лыков часто пользуется условностью. Им были созданы в таком плане сложные произведения по Уайльду «Портрет Дориана Грея» и «Как важно быть серьезным», «Вей, ветерок!» Я. Райниса и др.

Декорации Владимира Михайловича всегда колоритны, празднично приподняты и, несмотря на условность приема, в итоге жизненно достоверны. Условность — не единственный прием, которым орудует художник. Лыков оформил телеспектакль «Час жизни» Л. Синельникова (режиссер В. Турбин). Дом в Киеве, в котором жила мать Владимира Ильича Ленина, воспроизведен художником почти документально. Но и в этом оформлении, как, впрочем, и в «Фиалке» В. Катаева, где действие происходит в житейских интерьерах, чувствуется отношение художника к материалу. Романтической одухотворенностью, как мне кажется, пронизано все творчество художника, оформившего на телевидении множество литературных и музыкальных передач.

За всем, что делает Лыков на телевидении, стоит не просто профессионал, доброту знающий свое дело. За всем этим — личность, яркая, самобытная.

## ОПЕРАТОР

Вл. И. Немирович-Данченко писал о том, что достаточно троим актерам постелить на площади маленький коврик — это уже будет театр. Они могут обойтись без здания, администрации, техники, декораций. Но на площадь могут прийти тридцать три актера и постелить большой ковер, им могут даже построить декорации, возвести здание с шикарным партером, который заполнится зрителями,— и это не будет телевидение, поскольку оно предполагает передачу действия на расстояние. Поэтому без сложнейшей техники, без электричества, которое преобразует изображение в световой сигнал, без съемочной и передаточной аппаратуры, без телевизионных трактов, антенн, телевизоров с их сложной электронной «начинкой» и прочего не может быть телевидения.

Техника не только способ существования телевидения. Она нечто большее. Именно технике мы обязаны тем, что телевидение, в том числе и художественное, приобрело огромную аудиторию, стало большой силой в идеологическом, социальном и эстетическом воспитании народа. Техника дала телевидению в сравнении с кино и театром дополнительные изобразительные и выразительные средства большой впечатляющей силы. Я свидетель того, как почти за двадцать последних лет многое менялось во взглядах искусствоведов и критиков в определении эстетики художественного телевидения. И во многом это было связано с быстро меняющейся и развивающейся техникой. Как изменилась, например, теория теледраматургии — ведь на первых порах считалось, что телевизионная пьеса связана с единством места, времени и действия.

Сначала для того, чтобы передать в эфир телеспектакль, надо было сделать все примерно так, как это делается в театре,— отрепетировать всю пьесу и последовательно, непрерывно сыграть ее перед камерами от начала и до конца. Для того чтобы повторить этот спектакль, надо было еще раз проиграть его в студии.

Потом появились различные формы фиксации: передачу в то время, когда она была в эфире, можно было снять с кинескопа; спектакль можно было снять с кинескопа без выдачи в эфир целиком или кусками с последующим монтажом; затем можно было снять спектакль телекиноспособом (многокамерным) на широкую и узкую пленку; с появлением видеомагнитной пленки спектакль можно было предварительно записать, сначала целиком, потом — по большим кускам, последовательно, еще позже — по частям (любой длительности и в разной последовательности), которые соединяются затем электронным монтажом; при фиксации на видеоленту возможно применение различнейших специальных эффектов; передачу можно зафиксировать в черно-белом изображении и в цветном. Что ждет нас впереди? Вот информация, опубликованная в газете «Правда»: «Во Всесоюзном научно-исследовательском кино-фото-институте разработана аппаратура, позволяющая вести и принимать стереоскопические телевизионные передачи — цветные и черно-белые».

С развитием техники и способов фиксации изменились условия подготовки телеспектакля, которые все меньше напоминают театр и все больше приближаются к кинопроизводству.

Итак, не передача, не прямая трансляция, а предварительная съемка, как в кино.

«Многие из моих коллег наслаждаются в процессе съемочного периода, а я же в продолжение его тоскую от потери времени, безвозвратно и бесполезно уходящего на ожидания, согласования, опоздания, организационные неувязки или технические неполадки»<sup>1</sup>. Это пишет Сергей Юткевич.

«Каким я чувствую себя счастливым во время работы над книгой, задумывая постановки. И какой ужас снимать: чувствовать и понимать, что ничего из замыслов не получится, что ничего не в силах добиться»<sup>2</sup>. Это слова Григория Козинцева.

А вот что говорит Марлен Хуциев: «После того, с чем я столкнулся на телевидении, кинематограф будет мне казаться легким хлебом»<sup>3</sup>.

Слов нет, съемочная пора — для режиссера самая тяжелая, ответственная, потому что здесь конкретизируются первоначальные замыслы, здесь же появляются и непредвиденные препятствия к их осуществлению. В то же время съемка со всеми ее хлопотами и трудностями приносит режиссеру не только огорчения, но и приятные сюрпризы, когда не в воображении, а конкретно, зримо выстраивается сцена; уточненная неожиданно найденной мизансценой, снятая с интересных точек, она вдруг приобретает какие-то новые грани, обогащающие первоначальный замысел. От характера и качества съемок во многом зависит судьба телеспектакля. И тут по справедливости надо из всей творческой группы выделить телевизионного оператора — как главную фигуру съемочной площадки.

Его умение, вкус, культура, творческая заинтересованность, его мобильность и чувство импровизации оказывают сильное влияние на художественное воплощение задуманного материала. Хороший оператор всегда вносит в общую работу что-то свое, собственное — в деталях, акцентах, построении кадра, световой гамме, дающей настроение сцене. Оператор во время съемки как бы на «переднем крае» — он находится в контакте с техникой, с одной стороны, и с актерами — с другой.

У операторов телевидения, естественно, много общего с кинооператорами. Но есть между ними и существенные различия, связанные как с организационными и технологическими особенностями производства, так и с эстетическими моментами, характеризующими кино и телевидение. Во-первых, оператор телевидения универсален: он снимает не только телеспектакль, но и литературные и музыкальные передачи, участвует в оперативных, событийных трансляциях. Это, конечно, усложняет работу над телеспектаклем, но в то же время расширяет жизненный кругозор, разнообразит профессиональный опыт телеоператора, развивает в нем мобильность и оперативность. Во-вторых, кинооператор — это в своем роде солист. Телеоператор является частью небольшого ансамбля, работающего сообща. Операторы, входящие в группу, должны понимать друг друга, придерживаться одного стиля, подчинять свое мастерство целям и задачам, которые ставит перед собой операторская группа. Операторы кино, далее, как правило, не ограничены пространством небольшой студии — они могут

снимать и на натуре и в натуральных интерьерах, они редко имеют дело с условными декорациями, в их распоряжении обилие вспомогательной техники — рельсы, площадки, всевозможные краны, автомобили, при помощи которых можно снимать с движения, и т. д.

Однако изобразительные возможности телевидения имеют свою привлекательность, свои особенности, которыми, кстати сказать, все больше пользуется кино. Вот что пишет истый кинематографист Марлен Хуциев: «В этой картине («Был месяц май».— П. Р.) много простых мизансцен, без обратных точек съемки, думаю, что это оправдано. Сейчас возникла тоска по «спокойному кинематографу», как реакция на усложненные, обостренные приемы съемки, вычурные, резкие движения камеры, подчеркнутые ракурсы, сверхдинамику кадра... Мы не использовали сложных передвижений камеры. Как правило, камера находилась в одной точке или же ставилась на короткие рельсы. Плюс трансфокатор. Почти все снято так. Короткое движение, наезд, отъезд, панорама в сочетании с трансфокатором. Этими минимальными средствами, оказалось, можно достичь разнообразия и выразительности в построении кадра»<sup>4</sup>.

Верно, что кино динамичнее телевидения, что оно может показать действие в движении, расширить представление о среде, в которой разворачивается сюжет. Но зато малый экран может дольше и подробнее представить человеческое лицо. И во многом для меня искусство телеоператора определяется тем, как он создает портрет на телеэкране. А телепортрет, как и портрет в живописи, имеет свои смысловые и художнические нюансы — световые оттенки, цветовое отношение, характеристику деталей портрета и фона, на котором он «выписан». В телеспектакле «Портрет Дориана Грея» по Уайльду режиссер В. Турбин и операторы во главе с А. Тюпкиным выстраивали портреты в определенном стиле — они статичны, импозантны, композиционно четко отстроены, эффектно прически, шляпы. Эта внешняя респектабельность персонажей контрастирует с внутренней их опустошенностью, тонким цинизмом, нравственной несостоятельностью.

«Скучная история» — другое. Работая над этой вещью, мы с операторами — Б. Кипарисовым, Б. Ревичем, Ю. Бугной — меньше всего думали о стерильности изображения, о четкой композиционной структуре кадра. Нам важно было, чтобы персонажи предстали перед зрителем так же неприглядно, какими их видит главный герой. Профессор говорит о своей жене — и вот она в кадре: в утреннем халате, со свечой в руках, в папилютках. Камера укрупняет ее лицо — очень полное, старое, дряблое, выражающее страдание, вызванное ничтожной житейской мелочью. Камера долго задерживает внимание на этом застывшем страдальческом лице, между тем за кадром звучит голос рассказчика: «Неужели эта женщина была когда-то той самой тоненькой Варюю, которую я страстно полюбил за хороший, ясный ум, за чистую душу... Я напряженно всматриваюсь в лицо сырой, неуклюжей старухи, ищу в ней свою Варю, но от прошлого у нее уцелел только страх за мое здоровье да еще манера мое жалование называть нашим жалованием».

Еще суровее показан сам герой. Его крупные планы, неприукрашенные, полные смятения и страдания, поданные в различных ракурсах, подчас деформировавших лицо, создавали вкпе достоверный психологический портрет. Лица персонажей в той или иной форме главенствовали в спектакле, все остальное — среда, фон — было размытым. «Скучная история» — жесткая вещь, полная трагических нюансов.

«Плотничьи рассказы» В. Белова — совсем иное: здесь есть и быт, и юмор, и поэзия. Как и «Скучная история», спектакль построен на крупных планах. Но здесь портреты компоновались с деталями реальной обстановки. Фон, в который «вписывались» портреты, был конкретно-бытовой и в то же время поэтичный. Нам важно было, чтобы за действующим лицом просматривались то зимнее замороженное окно, то печь, то поленицы дров, то просто стена старого замшелого сруба.

Это было не так просто сделать, и оператор В. Ефимов много потруился, манипулируя светильниками и объективами, чтобы добиться такого эффекта. При каждом монологе крупный или средний план Бабочкина и Константинова были частью композиции кадра. Камера стояла на месте без движения. Переходы от одной сцены к другой были четкими, определенными и имели свои границы, как имеют ее картины живописца.

Большую работу проделала операторская группа во главе с Борисом Лазаревым над созданием ряда выразительных портретов в спектакле «Возвращение», где тонкость, поэтическая атмосфера и стиль тургеневского произведения требовали чуткого операторского мастерства и культуры.

Профессия оператора родилась вместе с телевидением, буквально с первых его шагов. Прошел не такой уж большой срок, и телеоператор превратился из простого работника технической службы, каким он был на первых порах, в художника, творческого деятеля. С того раннего времени, когда их было только двое — Константин Яворский и Игорь Красовский,— на Центральном телевидении выросла целая когорта прекрасных художников, среди которых такие известные телеоператоры, как Олег Гудков, Борис Кипарисов, Владимир Куликов, Вячеслав Ефимов, Андрей Тюпкин, Борис Лазарев, Иван Доминикянц, Юрий Бугна и другие,— с ними мне пришлось сделать не одну передачу.

Они разные по творческому почерку, по своим пристрастиям: одни любят литературу, предпочитают работать над психологической вещью, других интересуют острый, занимательный или комедийный материал, некоторые больше уделяют внимание свету, другие — композиции, третьи ищут выразительные приемы во всевозможных вспомогательных приспособлениях, но все они необычайно преданы своему нелегкому делу. Они не только надежны в профессиональном отношении, но интересны своими творческими предложениями, фантазией и изобретательностью, что особенно ценно в условиях телевидения.

Я не назвал еще одного имени дорогого нам всем товарища, прекрасного оператора, ветерана телевидения, безвременно ушедшего из жизни. Но то, что одна из студий на Шаболовке названа именем Владимира Кираковского, говорит о заслугах не только его, но подчеркивает авторитет и значение всех его товарищей — операторов телевидения.

#### ДЕТАЛИ ОБЩЕЙ МИЗАНСЦЕНЫ

Когда критик пишет о телеспектакле, то не преминет сказать, что мизансцена на телевидении — это поднятие глаз, поворот головы, еле заметная улыбка и т. д. Об этом много раз писал и я. Это действительно так, но только отчасти. Это правда, что нюансы поведения человека точнее и видимее прочитываются на экране телевизора, чем на сцене театра. Но нюансы или малые мизансцены все же только акцент, только часть той общей мизансцены, которая, как и в театре, должна быть основой целого эпизода. Есть телеспектакли, которые сплошь состоят из крупных планов. Я сам делаю такие спектакли. Но все равно крупные планы могут появиться только как результат все той же общей мизансцены эпизода.

Вот сцена обеда в «Скучной истории»: за круглым столом сидит все семейство — отец, мать, дочь, жених, две подруги дочери. Камера панорамирует и раскрывает всех сидящих за столом. На этой медленной панораме идет текст Николая Степановича: «Описывать теперешний обед так же не вкусно, как есть его...» Потом по ходу его размышлений будут укрупняться лица — то его важной жены, то кокетливой дочери, то жениха, напыщенного в своей глупости, то самого Николая Степановича, жующего, глядящего на всю эту компанию глазами, полными горечи. Между тем ведется какой-то разговор, который, как всегда теперь, кончается ссорой, и профессор, зло обронив колкую фразу, пулей выскакивает из-за стола. В кадре затем немая сцена за столом — гости шокированы «выходкой» Николая Степановича. За этим кадром — крупный план пустого стула, на котором сидел профессор. Сцена снималась тремя камерами непрерывно, на одном дыхании, и актер должен был жить происходящим течением жизни независимо от того, появлялось ли на экране его лицо, рука с бокалом другого актера или глаза, улыбка актрисы, поданные крупным планом.

Выразительным акцентом может быть не только крупный план, но и самый общий. «Третий сон» Веры Павловны в спектакле «Что делать?» начинается с крупного плана актрисы: она в задумчивости отбрасывает голову на спинку кресла, в котором сидит. Из глубины появляется певица, похожая не то на Бозио, не то на Мерик, которая неожиданно заставляет Веру Павловну читать свой дневник. В нем раскрывается ее тайна — она любит, но не Лопухова: «Мыслями ли о нем живу я? Люблю ли я его такую любовью, какая нужна мне?... Нет, мое чувство к нему не...» «Я не хочу больше слушать тебя!» — кричит Вера Павловна, с негодованием отбрасывает дневник и убегает в глубину между частоколом горящих желтых свечей. На этом же плане, самом общем, выбегает из дверей своей комнаты, бежит по преувеличенно длинному коридору к другой двери, вбегает в комнату Лопухова, бросается ему на шею: «Мой милый, обними меня, защити меня!» И хотя на общем плане ее бега мы не видим ни лица, ни глаз, но фигура, движения, порыв — во всем тревога, смятение. Она убегала от новой страсти, охватившей ее.

Жизнь актеров в кадре, их движения, физическое поведение определяются режиссером не только задачей конкретной сцены, но и характером, стилистикой всей вещи в целом.

Вот отклики на спектакль «Возвращение», который был сделан по повести И. Тургенева «Два приятеля».

«Главная тема спектакля,— пишется в одной из рецензий,— тема неистребимой скуки, а вернее, тоски одного из двух приятелей, вытекающий из нее мотив несостоявшегося возвращения блудного сына, несостоявшегося потому, что жизнь и смерть оказались для него равно бессмысленными.

Редко когда оттенки и переливы состояний скучающей души бывали показаны так полно, как это показано в характере Вязовнина, за этой праздною личностью интересно следить»<sup>5</sup>.

Как бы в добавление к этому другой критик писал: «Миронов и Потапов отлично ведут свои диалоги: Крупицын благодушно добр, ему эти беседы при всей их пустяковости интересны, Вязовнин же... нет, он вежлив и поддерживает разговор, однако кажется, что и слова выговариваются по какой-то обременительной, но неотъемлемой обязанности, и жест, и взгляд, улыбка служат лишь для того, чтобы не обидеть приятеля.

Камера неторопливо фиксирует эти долгие разговоры — собственно, в спектакле они занимают не так уж много времени, но ощущение продолжительности, длинноты остается»<sup>6</sup>.

Итак два приятеля ведут разговоры, в которых видны оттенки и переливы скучающей души, за которой интересно следить. К этому мы и стремились. Мизансцены были подчинены в спектакле единому всепроникающему настроению человека, для которого действительно жизнь и смерть равно бессмысленны.

«Что делать?» Н. Чернышевского отличается от небольшой повести Тургенева не только масштабом и глубиной поднятой социальной проблемы, но и стилистикой и, естественно, при воплощении требует иного подхода, иной формы художественной реализации содержания, иного характера исполнительского поведения — иной мизансценировки.

В «Возвращении», как, впрочем, и в близкой по тональности «Скучной истории», актеры почти не двигаются. Но зато движется камера — наезд, отъезд, плавный отъезд, легкая панорама с одного лица на другое. Здесь кадр плотный, насыщенный; этому помогает и точно найденная экспликация света (оператор Б. Лазарев).

«Что делать?» — спектакль динамичный, герои активны, деятельны. В кадре больше простора, «воздуха», актеры все время находятся в движении, мизансцены — диагональные, глубинные...

В каких мизансценах строить, например, знаменитый разговор, в котором Лопухов обещает Верочке «избавить ее от страшного положения»? Для этого надо было прежде всего определить обстоятельства, а они таковы, что разговор между Дмитрием и Верой проходит на вечеринке в доме у Марьи Алексеевны — она пригласила хозяйского сына, за которого мечтает выдать Верочку. Значит, разговор должен быть секретным, хотя ведется он в окружении гостей, под пристальным взглядом матери. И еще. Своеобразное объяснение Лопухова и Веры длится целый вечер — надо добиться ощущения протяженности. Все это обуславливает и атмосферу картины и происходящий в ней диалог.

Сцена начинается с танца — Вера и Лопухов, танцуют, ведут разговор. Перебивка — танцующие гости. Но вот музыка сменилась — и в кадре проносятся гости, отесняя Веру и Лопухова, которые, как только танцующие исчезают, продолжают разговор шепотом. Замолкают они, когда цепь танцующих снова пробегает мимо. И когда «кавалькада» удаляется, Вера и Дмитрий полушепотом, оглядываясь по сторонам, снова продолжают договариваться. Меняется музыка (общий план) — все танцуют вальс, Вера и Лопухов, беседуя, прохаживаются по залу. Марья Алексеевна между тем подозрительно поглядывает в сторону дочери и учителя. Заканчивается диалог уже на лестнице — за дверью слышна отдаленно звучащая музыка. Прощаясь с Верой, окрыленный Дмитрий легко спускается по лестнице. Это та самая лестница, по которой Марья Алексеевна шла сначала надменно и самоуверенно, а затем, позже, когда узнает, что дочь бежала из дому, будет карабкаться, ругаясь и плача.

Удачно найденная мизансцена может не только определить атмосферу эпизода, взаимоотношения действующих лиц, но, если надо, изобразительно подчеркнуть черту характера, высказать отношение актера, режиссера к образу — сочувственное или ироническое. В том же спектакле «Что делать?» отец Верочки Розальский не принимает видимого участия в хлопотах жены по устройству семейного счастья дочери. Почти на протяжении всей первой части спектакля действие отца (Л. Дуров) заключается в том, что он сидит в кресле-качалке — и тогда, когда мать сводит свою дочь со Сторешниковым, и тогда, когда замахивается на непокорную подсвечником. И только когда взбешенная Марья Алексеевна набросится на мужа с упреками и в истерике сообщит, что дочь сбежала с учителем, Розальский вскочит со своего кресла-качалки, изумленно посмотрит на жену, потом тихо, словно завороженный ее словами, опустится в кресло и молча, медленно начнет покачиваться.

И в театре, и в кино, и на телевидении режиссеры относятся к мизансцене по-разному: одни считают, что актеру не надо диктовать точной мизансцены, и предоставляют ему полную свободу в действиях, движениях, физическом поведении; другие просто не знают, что предложить актеру, надеются на его интуицию и опыт; третьи скрупулезно сочиняют мизансцену и требуют от актера точного ее выполнения. Но мне кажется, что правы те и в театре, и в кино, и на телевидении, кто видит в мизансцене не только возможность правдиво и похоже воспроизвести сцены жизни, но и сильное выразительное средство, с помощью которого можно создать атмосферу действия, его динамику, его образный строй.

В то же время мизансцена должна быть достоверной и органичной в актерском исполнении, а значит, мизансцена отнюдь не прерогатива режиссера, в той или иной степени соавтором ее должен быть еще и актер.

В пластический ряд телеспектакля режиссеры охотно включают изобразительные элементы, которыми не пользуются в театре, — разного рода рисунки, фотографии, кадры кинохроники. Рисунки чаще всего применяются в комедийных телеспектаклях, когда нужно отбить одну сцену от другой или иронически прокомментировать действие, украсить титры и т. д. Графика используется в лирических, поэтических передачах — ею выражается или подчеркивается настроение, эмоциональный подтекст; рисунок служит и монтажным акцентом и образным намеком на место действия.

Разнообразно применение фотографий. Одно из интересных новшеств на телевидении — фотофон. Сильно увеличенная в масштабе фотография дает ощущение интерьера или природы. В «Плотницких рассказах», например, была заснята на фотопленку нужная нам натура, увеличенные затем фотографии стали фоном многих сцен спектакля.

Фотографии обычного размера, как и кадры кинохроники, всё-таки используются как образное подспорье происходящему на телеэкране действию. Я уже писал о том, что в телеспектакль «Хорошо!» по Маяковскому обильно вплетены фотохроника, документальные кинокадры (тогда еще мало известные), плакаты, подлинные рисунки «Окон РОСТА», которых и призывная патетичность и броская ирония. Весь этот документальный видеоряд вместе со звучащим словом актеров, по замыслу, должны были соединиться в единый образный строй, убедительный и эмоциональный. Но бывает и так, что фото- и кинокадры носят в спектакле не общий, образный характер, а служат конкретным документом, имеющим отношение к конкретному действию телепесни. Готовясь к съемке спектакля «10 дней, которые потрясли мир», наша группа — оператор, художник, фотограф и я — съездила в Ленинград, отобрала и сфотографировала подлинные места, в которых происходили знаменательные события. Например, мы засняли именно ту лестницу, по которой бежали красногвардейцы, штурмовавшие Зимний (а не парадную, которую снимал Эйзенштейн в фильме «Октябрь»). Мы достали много документов, газет, листовок того времени, сфотографировали и включили в ткань телеспектакля. В то же время голос Владимира Ильича Ленина имитировал актер. Актеры изображали и другие исторические личности. И здесь было какое-то несоответствие — трудно было разобрать, где настоящее и где имитация.

Среди считанных театральных пьес, которые мне пришлось ставить на телевидении, была пьеса Афиногенова «Салют, Испания!». Тут бы использовать богатый архивный испанский материал. Но я отказался от этой возможности, вероятно, потому, что не нашел должного «хода». Мне казалось, что документ войдет в противоречие с условным театральным тоном пьесы.

Потом я много раз жалел, что в основу своего спектакля о героических днях испанских событий я взял «Салют, Испания!», а не «Испанский дневник» М. Кольцова, по которому, собственно, и сделал свою пьесу Афиногенов. Оригинальный монтаж «Дневников» с пленкой Р. Кармена, другими архивными документами и реликвиями был бы куда органичнее для телевидения. Это могло бы быть по форме чем-то близким к драме-репортажу, напряженной, философски-поэтичной и в то же время точной по своей жизненной достоверности.

Сплав видеодокумента с литературой особенно близок телевидению, но тогда, когда это сделано тонко, со вкусом и культурой. К сожалению, частое применение приема, иногда без особой надобности, девальвирует его. Точно так же как использование одних и тех же материалов во многих разных передачах создает стереотип, с которым бороться становится все труднее.

**НЕСКОЛЬКО  
СЛОВ  
О ЗВУКЕ**

Режиссер создает изобразительный ряд вместе с оператором и художником. Вместе со звукорежиссером он работает над звуковым рядом. Звукорежиссер — профессия чрезвычайно ответственная, в сумму знаний которой должно войти умение осмысленно и компетентно регулировать, координировать актерскую речь, умение создавать звуковые планы, точное соотношение речи и музыки, шумов, звуков.

К сожалению, режиссер на съемке не может уделить должного внимания звуку, так как находится не у пульта, а в студии, выстраивая с оператором кадр. Он слышит, что говорит актер, но не может понять, как, в конце концов, звучит его речь, пропущенная через микрофон, как соотносится его голос с голосами других актеров в диалоге, каково звучание смысловых нюансов. Все это поневоле передоверяется звукорежиссеру.

Высокий профессионализм необходим звукорежиссеру еще и потому, что условия его работы на телевидении не сравнить ни с условиями радио, где студии приспособлены к звукозаписи, где есть специальные фоны и строгий акустический режим, ни с условиями киносъемок, где все сцены тонируются. В телеспектаклях звук и изображение записываются синхронно, а это создает почти непреодолимые трудности, если стремиться к идеальному звучащему ряду.

Разрабатывая подробно изобразительную партитуру, режиссеры зачастую пренебрегают пластикой звукоряда, который соединяет речь, музыку, разнородные звуки, шумы. Но поскольку мы занимаемся переводом литературы на экран телевизора, то ясно, что речь, слово, голос актера являются главными в звуковом ряде спектакля.

Тональность, своеобразие речи, ее характерность определяются внутренними задачами, которые ставит перед собой актер. В своей исповеди, беспощадной и откровенной, герой «Скучной истории» говорит о себе: «Моя страстность, литературность изложения и юмор делают почти незаметными недостатки моего голоса, а он у меня сух, резок и певуч, как у ханжи». Литературность изложения относится к тому, как он читает лекции, но в быту голос его больше сух и резок. Именно этими красками орудует Бабочкин. Наблюдая за виртуозным исполнением Бориса Андреевича, я заметил, однако, в его речи некоторую напевность. Он объяснил: это Чехов, проза его может быть и лиричной и жесткой, но в то же время она всегда мелодична. Так Бабочкин соединил в своем исполнении жесткую трагедийную интонацию образа с присущей Чехову мелодикой повествования. После премьеры Борис Бялик написал: «Сложнейшую, трагическую роль большого, умного, одаренного человека, осознавшего свое бессилие перед жизнью, замечательно сыграл Борис Бабочкин, сыграл так, что теперь уже трудно будет, перечитывая повесть, не видеть его лица и не слышать его голоса»<sup>7</sup>.

При подготовке «Возвращения» мы обсуждали с Мироновым, как разговаривать Вязовнину, и пришли к выводу, что речь его должна быть монотонна, без намека на раскраску и какие-то особенные ударения, эмоциональные или логические. К чести Андрея Александровича, этот строй речи он выдержал от начала до конца в единой тональности, несмотря на волнения звукорежиссера, который нервно поглядывал на стрелку индикатора.

«Возвращение» — «тихий» спектакль. «В номерах» — другого плана, со скандалами, истериками, дебошами, выстрелами. Здесь плачут, смеются, поют. Речь актеров экспрессивная, повышенной эмоциональности, избыточной, однако, множеством оттенков и красок, характеризующих внутреннее разнообразие чеховских персонажей.

Известно, что произведения Чехова имеют свое неповторимое звучание. Создается оно и благозвучием речи действующих лиц, и паузами, и разнообразием звуков, передающих и настроения и атмосферу вещи. В одном случае «слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжает экипаж. Становится тихо, среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно»; в другом — слышится «отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный»; то «за сценой бьют в набат» по случаю пожара, то «слышно, как шумят деревья и воеет ветер в трубах» и т. д.

Это пристрастие Чехова к звукам подсказало мне точную деталь такого плана в одной из сцен телеспектакля «В номерах». Всякий раз, когда вечно пьяный молодой газетчик приходит домой, его ждет жена. Как всегда, она и на этот раз долго и укоризненно смотрит на него. Не выдержав взгляда жены, он опускает очи долу. И тут раздаются откуда-то сверху, с потолка звук и трембона. И муж и жена страдальчески смотрят в потолок. Репортер виновато снимает пиджак, подходит к столу и прямо из какого-то судка пьет не то рассол, не то холодный бульон, затем расстегивает ворот рубахи, садится в вальтеровское кресло с книгой в руках, а жена ходит вокруг кресла, убеждая мужа, как гадко, скверно они живут.

Время от времени слышно, как где-то наверху тромбонист разучивает гаммы. И каждый раз, когда эти звуки возникают, муж и жена с мольбой смотрят в потолок. Между тем жена продолжает разговор, предлагает переменить жизнь — она зовет его к дяде, там прекрасно: завели бы себе кур, уток, голубей, купили бы корову. Снова звучат гаммы. Муж не возражает жене и даже с восторгом говорит: «Поедем к дяде», а потом вдруг срывается с кресла, ищет в пиджаке недопитую бутылку. Тупо звучат гаммы на тромбоне. Муж пьет прямо из горлышка. Печально смотрит на него жена — ничего не изменится. А над потолком снова и снова навязчиво, неумолимо звучит тромбон. Звуки тромбона — не только элемент ужасной атмосферы, в которой живут эти молодые люди, но и своеобразный иронический аккомпанемент их безысходного, бесперспективного существования.

В «Скучной истории» Николай Степанович говорит в своей исповеди: «Бывают страшные ночи с громом, молнией, дождем и ветром, которые в народе называются воробьиными. Одна точно такая же воробьиная ночь была и в моей личной жизни...

Я просыпаюсь после полуночи и вдруг вскакиваю с постели. Мне почему-то кажется, что я сейчас внезапно умру...

Я быстро зажигаю огонь, пью воду прямо из графина, потом спешу к открытому окну. Погода на дворе великолепная. Пахнет сеном и чем-то еще очень хорошим. Видны мне зубцы палисадника, сонные тощие деревца у окна, дорога, темная полоса леса; на небе спокойная, очень яркая луна и ни

одного облака. Тишина, не шевелится ни один лист. Мне кажется, что все смотрит на меня и прислушивается, как я буду умирать...

Жутко. Закрываю окно и бегу к постели...

Я прячу голову под подушку, закрываю глаза и жду... Спине моей холодно, она точно втягивается вовнутрь, и такое у меня чувство, как будто смерть подойдет ко мне непременно сзади, потихоньку...

— Киви-киви! — раздается вдруг писк в ночной тишине, и я не знаю, где это: в моей груди или на улице?

— К и в и-к и в и!

Боже мой, как страшно! Выпил бы еще воды, но уж страшно открыть глаза и боюсь поднять голову...

Наверху за потолком кто-то не то стонет, не то смеется... Прислушиваюсь. Немного погодя на лестнице раздаются шаги. Кто-то торопливо идет вниз, потом опять вверх. Через минуту шаги опять раздаются внизу; кто-то останавливается около моей двери и прислушивается...

Как нарочно, в нашем дворе раздается вдруг собачий вой, сначала тихий и нерешительный, потом громкий в два голоса. Я никогда не придавал значения таким приметам, как вой собак или крик сов, но теперь сердце мое мучительно сжимается, и я спешу объяснить себе этот вой.

«Пустяки...— думаю я.— Влияние одного организма на другой. Мое сильное нервное напряжение передалось жене, Лизе, собаке, вот и все.

Тишина мертвая, такая тишина, что, как выразился какой-то писатель, даже в ушах звенит... Рассвет еще не скоро.

Но вот в палисаднике скрипит калитка, кто-то крадется и, отломив от одного из тощих деревьев ветку, осторожно стучит ею по окну.

— Николай Степанович! — слышу я шепот.— Николай Степаныч!»<sup>8</sup> (Разрядка моя.— П. Р.)

Гнетущую, полную смертельного страха «воробьиную ночь» Николая Степановича Чехов передает не громом и молнией, дождем и ветром, а абсолютной тишиной, на которой время от времени возникают звуковые пятна — шаги по лестнице вверх-вниз, стоны киви-киви, вой собак, скрип калитки, тихий стук отломанной ветки по окну, шепот...

В спектакле мы не иллюстрировали сцену шумами. Их заменил удачно найденный мотив Д. Шостаковича — музыкальная тема, неожиданно возникавшая и куда-то пропадавшая, тема тревожная, порывистая, полная неясного смещения. Впрочем, весь спектакль оформлен музыкой Шостаковича. С музыкальным редактором Мариной Крутойярской мы по многу раз прослушивали все камерные произведения композитора, пока не нашли главную тему. Нашли мы и другие нужные нам куски. Музыка Шостаковича удивительно органично соединилась с прозой Чехова.

Найденный прием мы повторили, когда готовили спектакль «Командант Лаутербурга». Поскольку действие происходит в Германии в момент, для нее необычайно драматический, то нам казалось, что будет интересно оформить спектакль музыкой из произведений Бетховена. И здесь были правомерные, удачные куски, но целостного музыкального образа не получилось.

Совсем неудачно обстояло дело с «Плотничьими рассказами». Музыка подбиралась из произведений разных композиторов по принципу «деревенского» колорита. В таких случаях лучше всего заказывать композитору оригинальную музыку. Но всякий раз, когда я обращаюсь к композитору, то испытываю неудобства. Мне кажется, что я ущемляю его права, возможности, стараюсь жестко подчинить его творчество моему замыслу.

Композитор Андрей Петров пишет о музыке в кино: «Сейчас, в современном фильме, и физическое звучание (в смысле силы звука) и смысловое идет более или менее ровно: разговор — шумы — музыка. Но появятся на экране фильмы, где или все шумы будут вывьялены до предела, от грохота землетрясения до пения маленькой птички,— и это превратится в звукошумовую симфонию; или речь толпы запишут таким образом, что мы сможем услышать полифоническое звучание ее: от отдельных фрез до выкриков; или — представьте — музыка: шла, шла, выполняя свою служебную роль, и вдруг снова ворвалась в фильм и выплескивается в полную силу, звучит хор, оркестр — музыка, одна музыка, вся мощь и богатство музыки!»<sup>9</sup>

Я понимаю композитора, сочувствую его стремлению к самовыражению. Может быть, действительно появятся такие фильмы. Но все же я твердо убежден, что эта тенденция — а она существует — не годится для тех форм, в которых действие выражается главным образом в слове, в речи; здесь музыка и шумы, как бы они ни были эффектны сами по себе, должны быть подчиненными элементами.

Самое важное для режиссера и композитора, как мне кажется, соразмерить звучание музыки с действием, в которое она вплетается, усиливая его внутреннее движение. Именно этим мы были озабочены с композитором М. Минковым, когда работали над телеспектаклем «Что делать?». Это было нелегко, но в итоге музыка Минкова, с моей точки зрения, очень органично вошла в ткань спектакля, нигде не иллюстрируя его, ничего не подменяя, но то здесь, то там тонкой интонацией — то тревожной, то доброй, то ироничной — создавая атмосферу сложного внутреннего действия.

В спектаклях, где основой является речь, слово, мне кажется важным создавать зоны молчания — когда действующие лица молча раздумывают, осмысливают, оценивают происходящее действие, разбираются в своих чувствах.

Такой эпизод есть в спектакле «При свете дня», о котором я писал вначале. По деталям поведения Ольги Нечаевой и особенно по тому, как она побежала к ребенку, заплакавшему за стеной, Андрей Слепцов вдруг понял причину ее смущения. Момент прозрения Слепцова отмечен в спектакле большой паузой. Вот тут-то включенный в звуковой ряд фрагмент из музыки Д. Кабалевского, напряженный, полный внутреннего насыщения, помог зрителю



и слушателю почувствовать настроение Слепцова, как бы услышать его мысли в нелегкой драматической ситуации.

Музыка может передать внутренний монолог и служить своеобразным контрапунктом в действии, усилить его поэтическую или драматическую атмосферу, как это, с моей точки зрения, блистательно сделал в «Капитанской дочке» Альфред Шнитке.

Удачно найденное музыкальное решение телеспектакля обогащает, усиливает, углубляет эмоциональную сферу его воздействия.

## БЕЗ НОЖНИЦ И КЛЕЯ

Может быть, самый интересный период из всего процесса длительной подготовки телеспектакля — монтаж. Здесь нет никаких отвлекающих организационных проблем — остаешься один на один с отснятым материалом, и теперь уже во многом от тебя зависит, как сложатся отдельные его части в единое художественное целое. Правда, когда просматриваешь материал, сначала нападает уныние и разочарование: кажется, что плохо снято, затянуты ритмы, актеры не то играют, на интересны мизансцены, все тускло и вяло. Но вот начинается монтаж — склеивается одна сцена с другой, убираются длинноты, съемочная «грязь», некоторые планы исчезают вовсе, другие перебиваются врезками, снимаются ненужные реплики, некоторые фразы переносятся за кадр... Шаг за шагом, кадр за кадром, сцена за сценой монтируется материал, и, к радости своей, видишь, как в контексте он обретает смысл и выразительность. Просто чудо. Однако оно может совершиться, если запланировано.

Это только кажется, что именно здесь, в монтажной, создается законченный спектакль. На самом деле все зависит от того, насколько точно, подробно, художественно целесообразно собирался весь спектакль сначала в режиссерском воображении, в замысле, который потом частично фиксировался в сценарии, уточнялся в работе с художником, актерами, оператором, реализовался далее в более обстоятельной раскадровке в предсъемочный период, и, главное, насколько точно этот замысел осуществлялся на съемочной площадке.

В пору «живых» передач весь спектакль монтировался прямо на глазах у зрителей. Сейчас даже страшно вспомнить: в многоплановом часовом спектакле «Хорошо!» было около двадцати объектов (пусть локальных), в них действовало около пятидесяти актеров, кроме того, по ходу действия включались рирпроекция и киноканал, стремительно и броско чередовались фотографии, рисунки, плакаты, и все это собиралось, соединялось, монтировалось в то время, когда спектакль был в эфире и его смотрели миллионы зрителей. Меня восхищали воля, интуиция, высокий профессионализм теперь режиссера, а тогда еще ассистента Ольги Козновой, которая делала по ходу действия более ста пятидесяти переключений, успевала при этом подсказать операторам, как снимать, каким объективом, какой план, подать знак звукорежиссеру о начале или конце музыки, вести сложные переговоры с инженерами по поводу устранения технических неполадок.

Спектакль в изобразительном плане был далек от совершенства — в кадре то и дело появлялся микрофон, а еще чаще его тень, дергалась «картинка», не всегда были точны переходы от эпизода к эпизоду, при двойном совмещении кадров что-то не «прочитывалось». Но, как ни странно, судя по многочисленным откликам зрителей и прессы, все это как-то не замечалось. Видимо, духовный подъем, эмоциональная заряженность в процессе непрерывного сиюминутного творчества, охватывавшие всех участников передачи — актеров, операторов, всю бригаду, — передавались и зрителю.

Сейчас все другое. Можно снимать даже по кадрам и спокойно соединять их в монтажной. Однако телевидение и сегодня дает возможность режиссеру снимать большими сценами и тем самым сохранить целостное органичное жизненное действие, а актеру обеспечить привычные для него условия творчества.

Сцена может не прерываться, даже если в ней усложненный ритмический рисунок. В телеспектакле «Командант Лаутербурга» есть для меня дорогая сцена. Подполковник Лубенцов, командант небольшого немецкого городка, в первый же день своего назначения навещает за городом лагерь, в котором находятся угнанные фашистами советские люди. Барак. Женщины на нарах — кто укачивает ребенка, кто чинит свое тряпье, кто грызет черную корку хлеба. Скрип двери. Полосочка дневного света — контражуром вырисовывается высокая фигура команданта. Одна из женщин, отрываясь от шитья, всматривается, другая еле скосила глаза в ту же сторону, третья повернула голову, чья-то голова потянулась вперед... И снова в кадре женщина, первой увидевшая вошедшего. «Наш», — шепчет она. Взмолванный Лубенцов стоит среди женщин, горестные лица которых панорамой проходят перед зрителем. И снова внимательный взгляд Лубенцова и глаза женщины, в которых заблестела слеза...

Так задумывалась и осуществлялась эта сцена — молчаливая, напряженная, полная драматизма. Один за другим крупные планы женщин, каждый из которых продолжает общее их движение в сторону Лубенцова, соединяются в единый ритмический мотив. Такую сцену можно снять в кино, но покадровая съемка лишает эпизод единого дыхания, в котором живут актеры. Чтобы снять целиком, надо было точно раскадровать, распределить, расписать эпизод по камерам, выстроить предварительно жизнь каждого актера, занятого в сцене, то есть сделать именно то, что делали режиссер, оператор, ассистент тогда, когда выдавали спектакль без предварительной записи прямо в эфир.

Телеспектакли жанрово разнообразны. В их основе может быть психологическая телеспеса, бытовая комедия с последовательным течением жизни — можно снимать большими кусками. Но есть материал и оригинальной формы — драматическая хроника, фантастическая теленовелла, эксцентрический мюзикл и т. п. Крайняя условность таких вещей зачастую требует необычно острого движения действия, дробных эпизодов, смещения событий во времени и пространстве, совмещения в одном эпизоде различных планов и ракурсов одного и того же действующего лица, других эффектов пластического ряда. Здесь огромную помощь режиссеру в реализации его замыслов оказывает работа в монтажной, где можно неторопливо выстраивать сняты на видеопленку сцены, — тогда не будет случайностей, ритмических неточностей. Жаль только, что большие возможности электронного монтажа иногда используются с чрезмерным усердием, без учета стиля вещи, без учета характера изобразительной культуры. Иногда, судя по эфиру, кажется, что режиссер озабочен не столько содержанием, сколько демонстрацией своей

профессиональной «виртуозности».

И еще два слова о монтаже. Работая над новым произведением, режиссер каждый раз ведет поиск не только внутриэпизодных связей, но и средств сцеплений эпизода с эпизодом. Было время на телевидении, когда в сценарии между сценами стоял знак ЗТМ, то есть затемнение. Это было почти неизменным условием соединения сцен. Теперь уже никто не ставит этот знак и не делает затемнения — сцены стыкуются подряд, даже если соединяется реальная сцена со сценой сна или воспоминания, которые в то время обязательно подавались через расфокусированный объектив или каким-либо другим «туманным» способом. В «Шагреневой коже», например, где сцены сдвинуты во времени, где реальное чередуется с фантастикой — здесь есть и воспоминания и видения, — нет ни одного затемнения. Зритель привык к такой условности и прекрасно разбирается в содержании, если, конечно, он прослеживает логику и достоверность действия в целом. Но это не значит, что не должно быть монтажных переходов от сцены к сцене. Все зависит от режиссерского решения, стилистики произведения.

«Плотничкиные рассказы», по замыслу, спектакль медленный, кантиленный, как медленна и напевна северная речь. Это именно рассказы, каждый из которых, не нарушая общего сюжета, в общем-то, самостоятелен. Это позволило нам не связывать одну сцену с другой крепким монтажным узлом. Напротив, мы даже искали средства, чтобы видимо отделить их друг от друга — то ли «шторкой», то ли внезапным переходом от крупного плана одной сцены к самому общему другой и т. д.

Другое дело — «Хорошо!», где монтаж — главное выразительное средство спектакля. Вот как здесь связываются два эпизода.

Кабинет Керенского. На крупном плане — Поэт. В глубине кадра в большой раме стоит в позе Наполеона Керенский (актер). Поэт представляет «временного»:

И вновь  
возвращается,  
сказав,  
ворочать дела  
и вертеть казну.—

Керенский, картинно раскланиваясь, выходит из рамы. Под «изящную» музыку лихо подписывает бумаги.

Подмахивает подписи  
достойно  
и старательно.

Открывает папку — из «донесений» возникают бунтующие крестьяне (кинокадры). Керенский в ужасе захлопывает папку, наваливаясь на нее всем телом:

«Аграрные?  
Беспорядки?  
Ряд?  
Пошлите  
этот,  
как его,—  
карательный

Искаженное злое лицо. Телефонный звонок. Истерично орет в трубку:

отряд!  
Ленин?  
Большевики?  
Арестуйте и выловите!  
Что?  
Не дают?  
Не слышу без очков.

И скорее опять в раму.

Кстати...  
об его превосходительстве  
Корнилове...

Закидывает одну руку назад, другую держит на пуговице френча — чем не Наполеон!

Нельзя ли  
сговориться  
сюда  
казачков?!



## Библиографические ссылки

### К главе I.

#### Наедине с живой книгой

1. Цвейг С. Собр. соч. в 7-ми т., т. 7. М., 1963, с. 347.
2. Товстоногов Г. Люблю кино медленное.— «Сов. экран», 1975, № 12, с. 14.
3. Айтматов Ч. Поле высокого напряжения.— «Сов. экран», 1975, № 6, с. 1—2.
4. Бялик Б. Новая роль Бориса Бабочкина.— «Сов. культура», 1973, 31 авг.
5. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1954, с. 326.
6. Там же, с. 327.
7. Бармина Н. Звенья успеха.— «Сов. культура», 1971, 9 сент.

### К главе II.

#### Звучащее слово

1. Саптак В. Телевидение и мы. М., 1963, с. 138.
2. Марченко Т. Не бедной гостьей...— «Сов. культура», 1965, 14 авг.
3. См.: Яхонтов В. Театр одного актера. М., 1958, с. 29, 122, 231.
4. Там же, с. 122.
5. Там же, с. 231.
6. Девис Д. Азбука телевидения. М., 1962, с. 11.
7. Саптак В. Телевидение и мы, с. 138.
8. Козаков М. ...И большая литература.— «Лит. газ.», 1975, 21 мая.
9. Цит. по: Зыби на Н. Звезды... Звезды...— «Огонек», 1972, № 1.
10. Данилова Г. Эталон? Нет, поиск.— «Сов. культура», 1964, 19 мая.
11. Андроников И. Что же такое искусство Яхонтова? — «Сов. культура», 1967, 18 июня.
12. Саптак В. Телевидение и мы, с. 96.
13. Маяковский В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 22. М., 1955—1961, с. 200.
14. Борецкий Р. «Хорошо!» на языке телевидения.— «Сов. радио и телевидение», 1962, № 12.
15. Андроников И. Что же такое искусство Яхонтова? — «Сов. культура», 1967, 18 июня.
16. Олеша Ю. Ни дня без строчки. М., 1965, с. 144.

### К главе III.

#### Писатель в кадре и за кадром

1. Станиславский К. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М., 1954, с. 368—369.
2. Февральский А. Записки ровесника века. М., 1976, с. 117.
3. Там же, с. 120.
4. Там же, с. 81.
5. Наровчатова С. Атлантида рядом с тобой. Л., 1972, с. 10.
6. См.: Паустовский К. Наедине с осенью. М., 1971, с. 131.
7. Яхонтов В. Театр одного актера, с. 331.
8. Твардовский А. Проза. Статьи. Письма. М., 1974, с. 591.
9. Цит. по кн.: Муратов С, Фере Г. Люди, которые входят без стука. М., 1971, с. 61—62.
10. Андроников И. Открытие человека.— «Сов. культура», 1966, 3 авг.
11. Андроников И. Как это происходит.— «Лит. газ.», 1969, 15 окт.

#### К главе IV.

##### Театр ТВ: воплощение замысла

1. Добролюбов Н. Литературная критика. М., 1972, с. 36.
2. Станиславский К. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М., 1954, с. 269.
3. Рассадин Ст. Не дальше, чем собственное сердце.— «Юность», 1976, № 7, с. 67.
4. Гранин Д. Обратный билет.— «Нов. мир», 1976, № 8, с. 46.
5. Захаров М. Удивить правдой.— В кн.: Рождение спектакля. М., 1975, с. 57.
6. Кнебель М. Поэзия педагогики. М., 1976, с. 457.
7. Бальзак О. Шагреновая кожа. М., 1970, с. 201—202.
8. Кисунько В. «Что делать?» — «Телевидение и радиовещание», 1972, №3, с. 15.
9. Моруа А. Прометей, или Жизнь Бальзака. М., 1967, с. 193.
10. Топорков В. Телетеатру свою «Чайку». — «Сов. культура», 1964, 18 июня.
11. Резников П. Взаимность.— «Сов. культура», 1964, 25 авг.
12. Симонов К. Япония-76.— «Нов. мир», 1976, № 7, с. 97.
13. Гончаров А. Наследовать — значит обогащать.— В кн.: Рождение спектакля, с. 31.
14. Цит. по кн.: Кнебель М. О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971, с. 242.
15. Донатов А. Сценарий художественного фильма. — В кн.: Телевизионный редактор. М., 1966, с. 81.
16. См.: «Неделя», 1976, 21—27 июня.

#### К главе V.

##### Театр ТВ: пластика

1. Юткевич С. Маяковское кино.— «Искусство кино», 1976, № 7, с. 87.
2. Козинцев Г. Из рабочих тетрадей.— «Искусство кино», 1976, №7, с. 117—118.
3. Хуциев М. В экранном измерении.— «Телевидение и радиовещание», 1972, № 2, с. 8.
4. Цит. по кн.: Диалоги о телевидении. М., 1973, с. 104.
5. Салманова Л. И все-таки зачем? — «Сов. культура», 1975, 30 сент.
6. Смелков Ю. Закономерность удачи.— «Телевидение и радиовещание», 1975, № 12.
7. Бялик Б. Наедине со зрителем.— «Лит. газ.», 1969, 17 дек.
8. Чехов А. Собр. соч. в 12-ти т., т. 6. М., 1955, с. 317—320.
9. Петров А. Мелодия героя.— «Сов. экран», 1976, № 18, с. 13.
10. Цит. по кн.: Гуревич П. Победа образа над пространством.— «Радиовещание и телевидение», 1966, № 19, с. 2.