

Источник: Евгений Леонов; “Письма сыну”.
Изд-во: “Артист, режиссёр, театр”, Москва, 1992.
OCR и правка: Александр Белоусенко (belousenko@yahoo.com), 19 марта 2004.
Библиотека Александра Белоусенко — <http://belousenkolib.narod.ru>

ЕВГЕНИЙ ЛЕОНОВ

ПИСЬМА СЫНУ

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Два обстоятельства хотел бы я поведать читателю, который возьмет в руки эту книгу.
Первое: мою книгу написал не я, вернее, не только я.

Дело было так: одно московское издательство предложило мне написать книгу в серии «Мастера искусства — молодежи». Возникла пауза, такая большая сценическая пауза — немая сцена! — но я не отказался. Поскольку я пел, не умея петь, и даже пел перед изумленным Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем его сочинение к фильму «Москва — Черемушки», не попадая ни в одну ноту, то я и на этот раз на что-то надеялся. Я стал рассказывать своим друзьям об этом предложении. Все в недоумении пожимали плечами: как, мол, так, книгу написать, легко сказать. Я и сам это понимал. Но у меня есть друг — Нинель Хазбулатовна Исмаилова. Она журналист. Мы с ней двадцать лет беседуем об искусстве, о жизни, об Андрюшках. У меня есть сын Андрей, и у нее есть сын Андрей, и они тоже дружат; и считается, что я их балую, а она их воспитывает, а когда я их воспитываю, она их балует. Поэтому мы вместе сделали телевизионную передачу для родителей «О пользе смеха в воспитании». А еще раньше она написала обо мне книгу, которая вышла в издательстве «Искусство». И если я затрудняюсь ответить на какой-нибудь вопрос о своем творчестве, я звоню ей — и все проясняется. И вот я ждал, что скажет она.

Она улыбнулась и сказала: «Хорошая книга может быть знаешь какая? — Я не знал. — Письма сыну».

Возникла пауза. Все, кто был в комнате, переглянулись. Большая пауза, которую в кинематографе принято забивать дикторским текстом. Дело в том, что я по своей актерской профессии много разъезжал и всегда писал письма сыну, и когда он был совсем маленький, и когда вырос. Многие письма сохранились, но я понимал, конечно, что для книги надо писать заново — нужен иной, не внутрисемейный масштаб разговора о жизни и творчестве, и надо попытаться сформулировать свое кредо. Немая сцена кончилась, и мы договорились о беседах, которые стали записывать на магнитофон. И работа пошла.

Так образовалась эта литературная семья, которую скрепила круглая печать издательства.

Второе: эта книга не мемуары в обычном смысле, хотя материалом для нее послужили мои жизненные наблюдения, встречи, разговоры, впечатления. Изложены они подчас как воспоминания, но не хронология определяет последовательность событий и фактов моей жизни, а логика размышлений, обращенных к сыну — школьнику, студенту, артисту, солдату. Мне кажется, подлинная цена наших знаний о жизни обнаруживается не сразу; с годами в сознании расширяется значение того или иного события, ибо память соединяется с новыми впечатлениями. Человеческая память не сундук со старьем, мы помним то, что не теряет для нас смысл, а стало быть, связано непосредственно с сегодняшним чувством.

Евгений Леонов

Письма школьнику

Ленинград. 27.IX. 74

Андрюшенька,

только положил телефонную трубку — и сразу захотелось еще что-то сказать. Глянул на часы — полночь. И вот пишу. Однако ты хорош, сыночек, специально, что ли, ждал, пока уеду, чтобы по телефону сказать о своем решении поступать в театральное — то ли шутка, то ли слишком серьезно...

Радуюсь ли я, что ты хочешь стать актером? Радуюсь, это укрепляет наше родство, ибо нет ничего выше духовного братства. Но сказать по совести, это меня и пугает — труден актерский путь. Мое упущение, ошибка, что моих трудностей ты не знал. А ведь есть только одна цена в искусстве — беспощадность к себе. Ах, сынок, я в смятении. Я подумаю. Я напишу тебе.

Отец

Ленинград. 28.IX. 74

Андрей,

остаюсь в Ленинграде на две недели, поэтому буду писать длинно, буду писать тебе каждый день.

Я не собираюсь умирать — мне еще нет пятидесяти. Я работаю и буду падать и подниматься, и ошибаться, и мучиться, как я радовался, и мучился, и переживал всегда... Я просто хочу тебе, а может, и твоим товарищам, и не только тем, кто будет работать в искусстве, рассказать о том, как я падал и счастлив был, как я работал, с кем встречался, кого терял, приобретал...

Может, тебе моя жизнь в театре представляется каким-то восхождением. Со стороны многим кажется: вот счастливчик, который постепенно, но все время вперед шел, поднимался. Ты знаешь, у меня есть такие «санитарные дни», я сам их так называл. Живу, живу, а потом начинаю думать: что же я сыграл? и что это для меня? а не похожие ли это роли? Иной раз не могу понять — хорошо что-то или не так хорошо... Смотрю свой фильм, свою роль, вроде что-то нравится, а вроде и похоже на то, что было в предыдущей роли... Если я еду куда-нибудь, я не скучаю, потому что беседую сам с собой. В поезде кто книжку, кто что, а я вытаращусь в окно и начинаю о чем-то думать, о своей жизни. Даже сегодня вот проснулся в семь часов и до девяти лежал и обдумывал свою жизнь и скоро, конечно, на искусство перекинулся... Фальстафа хочу сыграть. А что будет, сумею ли? Часто я считал, что неправильно что-то у меня в жизни складывается, искал выход. Молодыми актерами ходили мы до ночи от театра (Театр имени Станиславского на улице Горького) до моего дома (недалеко от площади Маяковского), приходили ко мне ночевать, неделями не расставались — и все мы по улице идем, и спорим, и разговариваем о нашей профессии. Сейчас в театрах полегче: молодые ребята роли получают с ходу, а тогда было сложнее — то ли пьес ставили меньше, то ли совсем мы были беспомощные, и я в частности. После училища год я был в Театре Дзержинского района, а с сорок восьмого — в Театре имени Станиславского, а первую большую роль — Лариосика в «Днях Турбиных» — я получил в пятьдесят четвертом...

Понимаешь, я начинал свою театральную жизнь в суровое время, был момент, когда театры закрывали, закрывались киностудии. Естественно, что в театрах было не совсем хорошо. Я даже помню нашу директрису — она до театра была прокурором, то ли судьей — тогда это было возможно... Спектаклей ставили мало, а выпускали почтовые открытки и бумагу для писем с фотографиями из наших спектаклей. Это такой доход приносило, что спектакли и не нужно было ставить. Так вот, эта женщина, директор Театра имени Станиславского, при проведении очередного сокращения все на меня посматривала.

В течение скольких лет я, кроме массовок, ничего не играл. А потом пришел Яншин, прекрасный артист Художественного театра, стал главным режиссером Театра имени Станиславского, и при нем я первые годы тоже ничего толком не играл. У меня стало появляться сомнение: правильно ли я сделал, что пошел в искусство... И были мысли бросить это дело совсем, хотя мне казалось, что я люблю очень театр. В том году мы поставили только один спектакль. Мы его даже, пожалуй, года два ставили — «Чудаки» Горького. Яншин ставил, и больше ничего не репетировали.

Можно сказать, я был готов отступить, почти отступил... Что значит отступить? Это когда человек не использует свои силы до последнего.

Вот ты говоришь мне: «Не знаю, хватит ли сил, получится ли, и вообще...» Голос твой мне не нравится. Ты что, неудачи боишься? А я, по-твоему, не боюсь? Искусство — риск, для народного артиста и для тебя, делающего первые шаги, искусство — риск. Если ты надеешься обойтись без синяков и шишек, оставь это дело, не начиная.

Я помогу тебе, у нас впереди почти два года. Ты еще в девятом классе — будем заниматься, подумаем о репертуаре для тебя, посоветуемся, это чертовски важно — свой репертуар, в нем артист лучше, чем он есть.

Ты записался в секцию по фехтованию, теперь я понял, что неспроста. Молодец, очень пригодится — гибкость, ловкость, красота движения — азбука ремесла. Но всего важнее, Андрюша, подготовить свой дух. Как к полету в космос: готов на всё!

Ау! Слышишь меня?

Отец

Ленинград. 29.IX. 74

Андрюшенька,

что-то ты не весел, не бодр, или мне только показалось это по телефону? И еще не понял: почему надо тщательно скрывать твое желание поступать на актерский после школы? Что тут плохого, почему ты считаешь, что об этом не должны знать ни ребята, ни учителя, ни наши знакомые? Тебе, мой друг, явно смелости не хватает, а актерское дело требует лихости и отчаянности. Я, быть может, тоже не смелого десятка, но, когда надо было, чудеса храбрости показывал. Хотя бы в «Полосатом рейсе». Я, правда, в пасть к тигру не лез, как некоторые дрессировщики делают, но страха от зверюг полосатых натерпелся. Я хорошо помню съемки этого фильма. Помню, как мы приехали на корабль, красивый очень. Ко мне подошли режиссер, оператор и сказали: «Ты не волнуйся, мы придумали очень смешной эпизод. Посадим тебя в клетку, выпустим тигров и посмотрим, что будет». Я говорю: «Нет, я не согласен. У меня семья, маленький сын, я против». Меня, конечно, уговорили, ведь я же дал согласие сниматься в этом фильме. Сами все попрятались. Режиссер смелый, смелый, а сам залез на мачту, оттуда все видно — руководить легче. Оператор спрятался в железный ящик, выставил камеру. Посадили меня в клетку, выпустили тигров. Тигры подошли, понюхали и пошли дальше палубу осматривать. Тигры не бросаются — комедия не получается.

Режиссер кричит: «Дрессировщик, почему твои животные не бросаются на артиста?» — «Они к нему принялись, — говорит, а сам запикивает ко мне в клетку живого поросенка и шепчет: — Леонов, возьми вилку, поколи поросенка, а то тигры на него не реагируют». Я говорю: «Тебе надо, ты и коли, у меня другая профессия».

Зато что творилось на палубе через минуту, когда тигры учуяли поросенка! Они его через прутья поцарапали, поросенок визжит, тигры от этого еще больше свирепеют. Я кричу, поросенка прижимаю. А поросенок от страха совсем обезумел, на меня стал кидаться.

Тигры рычат, поросенок визжит, я кричу: «Дрессировщик, стреляй, не то всех сожрут вместе с палубой».

Дрессировщик выстрелил, в воздух конечно, но тигрица Кальма от всего этого визга и грохота бросилась в море... Целый час ее спасали и спасли, конечно. Об этом случае много было написано в газетах и журналах — в «Огоньке», в «Юности», а молодой тогда писатель Юлиан Семенов даже написал повесть. Вот так-то, друг мой Андрюша А тебя пока тиграми никто не пугает, а только экзаменами вступительными. Так что смелее, смелее!

Папа

Ленинград. 30. IX. 74

Здравствуй, Андрей!

Так работали на съемочной площадке, так мудрили и веселились, даже захотелось, чтобы ты был здесь и сам это увидел. Ты пьесу-то «Старший сын» дочитал? Давно я не испытывал такого

восторга от пьесы и от сценария. Какой писатель этот сибирский парнишка Вампилов! Могучий талант.

Его Сарафанов, теперь называю «мой Сарафанов», герой нашего фильма, — потрясающая сила. Стоит мне сказать себе: «Я Сарафанов», как ко мне приходит абсолютная ясность, как будто все предстает передо мной в своем истинном виде — люди, поступки, факты. И как будто все вокруг понимают: хитрить и скрываться не следует. Не могу тебе передать, какое чувство внушает мне этот человек. Иногда думаю: да ведь это какое-то ископаемое, теперь таких нет; другой раз думаю: это личность из будущего, совершенно лишенная скверны мещанства.

Бусыгин, прохвост, назвавшийся его старшим сыном, говорит: «Папаша этот святой человек». Похоже, ты знаешь, похоже, что святой. Жена оставила его с двумя маленькими детьми, а он старается объяснить ее поступок: «Ей казалось, что вечерами я слишком долго играю на кларнете, а тут как раз подвернулся один инженер — серьезный человек...» Никогда он не умел за себя постоять, все удары судьбы принимал смиренно, не теряя достоинства.

Он оказался наивным — так легко разыграли мальчишки историю со старшим сыном: явились с улицы, в полночь, опоздав на последнюю электричку, в дом и подшутили: я ваш сын, я ваш брат и т. п. В такую наглую чепуху кто же поверит? Первое, что все видят и утверждают, — наивный человек Сарафанов. А мне, ты понимаешь, кажется, не в наивности дело. Чистота его представлений не допускает возможности шутить над отцовством, любовью. Я ведь тоже так считаю. Поэтому, когда возникают такие категории, он безоружен, мелочи для него неразличимы. И понимаешь, моя задача сделать так, чтобы и все другие «воспарили», духом воспарили над собой, то есть поняли бы Сарафанова, и он бы не казался больше им жалким, а напротив — могучим в своем умении всех любить.

Режиссер Виталий Мельников — кажется, я тебя с ним познакомил в Москве, такой маленького роста, с острыми, живыми глазами — очень умный и, мне кажется, влюблен в Сарафанова, как я. Мы добьемся, чтобы нас поняли все — и на съемочной площадке все-все, и в зрительном зале — все.

Надо Чехова почитать, он поможет. Ты возьми, Андрей, зелененький томик, а приеду — вместе читаем.

Не зли мать, Андрей, без алгебры тоже аттестат не получишь. Звоните мне после двенадцати ночи или утром до девяти.

Завтра будем снимать ночную сцену — разговор с сыном. Откровенность, надежды, сомнения — и, заметь, все это, все смешно... Сомневаюсь, что снимем в один день, — труднейшая сцена. Кажется, даже я трушу или, уж во всяком случае, так волнуюсь, что это может повредить. И не придумую, как снять напряжение.

Пошел глотать снотворное. Спокойной ночи, сынок.

Папа

Ленинград. 3.X.74

Андрюша,

ты люби меня, как я люблю тебя. Ты знаешь, это какое богатство — любовь. Правда, некоторые считают, что моя любовь какая-то не такая и от нее, мол, один вред. А может, на самом деле моя любовь помешала тебе быть примерным школьником? Ведь я ни разу так и не выпорол тебя за все девять школьных лет.

Помнишь, ты строил рожи у доски, класс хохотал, а учительница потом долго мне выговаривала. Вид у меня был трижды виноватого, точно я стою в углу, а она меня отчитывает как мальчишку. Я уже готов на любые унижения, а ей все мало: «Ведь урок сорван... — ведь мы не занимаемся полноценно сорок пять минут.. — ведь сам ничего не знает и другим учиться не дает... — ведь придется вам его из школы забрать... — ведь слова на него не действуют...»

Пропотели рубашка, пиджак и мокасины, а она все не унималась. «Ну, думаю, дам сегодня затрещину, всё!» С этими мыслями пересекаю школьный двор и выхожу на Комсомольский проспект. От волнения не могу сесть ни в такси, ни в троллейбус, так и иду пешком...

Женщина тащит тяжелую сумку, ребенок плачет, увидев меня, улыбается, спиной слышу, мать говорит: «Вот и Винни-Пух над тобой смеется...» Незнакомый человек здоровается со мной...

Осенний ветерок обдувает меня. Подхожу к дому с чувством, что принял на себя удар, и ладно. Вхожу в дом, окончательно забыв про затрещину, а увидев тебя, спрашиваю: «Что за рожи ты там строил, что всем понравилось, покажи-ка». И мы хохочем.

И так до следующего вызова. Мать не идет в школу. А я лежу и думаю: хоть бы ночью вызвали на съемку в другой город или с репетиции не отпустили бы... Но Ванда утром плачет, и я отменяю вылет, отпрашиваюсь с репетиции, я бегу в школу занять свою позицию в углу.

Какие только мелочи достойны наших переживаний...

Я оттого и пишу эти письма, чтобы исправить что-то неправильное, и выгляжу, наверное, смешным и нелепым, как некоторые мои персонажи. Но ведь это я! В сущности, дружок, ничего нет проще живой тревоги отцовского сердца.

Когда я один, вне дома, тоскуя, вспоминаю каждое твое слово и каждый вопрос, мне хочется бесконечно с тобой разговаривать, кажется, и жизни не хватит обо всем поговорить. Но знаешь, что самое главное, я это понял после смерти своей мамы, нашей бабушки. Эх, Андрюша, есть ли в твоей жизни человек, перед которым ты не боишься быть маленьким, глупым, безоружным, во всей наготе своего откровения? Этот человек и есть твоя защита.

А я уже скоро буду дома.

Отец

Ленинград. 10.X.74

Андрей,

выжигать по дереву шаржи — это что-то новенькое, но, если тебе работа нравится и уж если шарж на меня тебе подарил сам художник, повесь, конечно, на стенку — пусть все смеются.

Мне всегда доставалось и от актерской братии, и от художников особенно — ничего не скажешь, подходящий случай для карикатуры. Нарисовал шар или колобок, посередине нос картошкой и брови лохматые — кто такой? — Леонов. Шутки, розыгрыши, пародии точно воздух в актерской среде. Но не всегда я был жертвой. Однажды, помню, отважился на актерское хулиганство. Это было на спектакле «Ученик дьявола» в Театре имени Станиславского. Пьесу Бернарда Шоу мы репетировали с каким-то воодушевлением, играли хорошо, и зрители всегда принимали. Но спектакль был подвижный, живой, все время менялся в нюансах, точно нам всем хотелось его «доиграть». И когда Женя Урбанский вошел в спектакль — он Ричарда играл, — я почувствовал, что происходят перемены и в моем герое Кристи. Обычно Кристи — смешной и жалкий дурачок, ему невдомек, что его показания на суде помогли врагам брата. А тут, понимаешь, мы с Женей так сроднились, что стало ясно: между Ричардом и Кристи — любовь, нежность, они понимают друг друга. И когда Ричарда уводили, Кристи был в отчаянии. Хотя сознание его не могло охватить всего, что произошло, но он чувствовал: произошло нечто ужасное. Я предложил Жене, чтобы, уходя, Ричард гладил Кристи по голове. Все шло как будто так, как и было, но все прочитывалось по-иному. И мы долго работали, нам нужны были репетиции, чтобы все выверить, уточнить, прожить, ведь мое поведение немножко менялось и в других сценах.

И вот когда репетировали первую сцену, в суде, артист, игравший судью, был недоволен, что мы так много времени тратим впустую, как он считал. Он все время говорил: «Хватит, надо работать». Но мы продолжали, репетировали и репетировали. И по роли он меня спрашивал: «Как зовут?» Я молчал. Он говорил: «Там же написано — Кристи, — отвечай». А я говорю: «Я ж дурачок». — «А мне какое дело — дурачок ты или не дурачок. Отвечай, как тебя зовут!» Я: «А если он забыл?» — «Что значит — забыл? Как зовут, так и отвечай». Он меня довел до такого состояния, что во сне мне приснилось, что надо ему как-то отомстить.

Дворец Горьковского автозавода. Конец гастролей. Я рассказал Урбанскому о своем замысле мести — актерском розыгрыше, он загорелся: «Давай». Вот мы набрали в шар воды, засунули мне его под брюки, и тут дали занавес, началась картина суда.

Когда я только появился, в зале начался дикий хохот — я стоял спиной под светом прожекторов, и из меня лилась тоненькая струя воды. Потом меня тащат к длинному столу с сукном. «Как зовут?» Я молчу. Он спрашивает еще и еще раз (как это и было много раз на репетициях). Я икаю, потом, как бы неожиданно, вспоминаю: «Кристи» — и нажимаю шар с водой... Хохот оглушительный.

Я был отмищен. Ведь это все было неожиданно не только для зрителей, но и для артистов, так что в театре ему потом долго проходу не давали.

Кстати, о «портретах». Ленинградский художник Михаил Беломлининский на днях подарил мне книжку английского писателя Джона Толкина, которую иллюстрировал; оказывается, он изобразил героя сказочной повести хоббита Бильбо очень похожим на меня...

«У хоббитов толстенькое брюшко, одеваются они ярко, преимущественно в зеленое и желтое, башмаков не носят, потому что на ногах у них от природы жесткие кожаные подошвы и густой теплый бурый мех, как и на голове, только на голове он курчавится. У хоббитов длинные темные пальцы на руках, добродушные лица, смеются они густым утробным смехом, особенно после обеда, а обедают они, как правило, дважды в день, если получится».

Копия, не правда ли?

Книжку привезу, сказка мудрая и очаровательная, рисунки тоже.

Обнимаю.

Отец

Дрезден. 22.II.75

Андрюшенька!

В сердце Саксонии, в знаменитой европейской столице художеств — Дрездене, мы были всего несколько дней, а сегодня вечером уезжаем. Город, так сильно раненный войной, еще помнит трагедию. Из истории ты должен знать, что за несколько месяцев до полной капитуляции Германии, когда наши войска подошли к Дрездену, неожиданно ночью 13 февраля 1945 года американская союзная авиация обрушила на него такой огонь, что едва не стерла с лица земли город искусств. До сих пор центр восстановлен не полностью, оперный театр не работает. Но Цвингер — здание Дрезденской галереи, — хотя и пострадал, восстановлен и выглядит великолепно. Анфилада больших залов с верхним освещением кажется бесконечной. В центре галереи восьмигранный зал — ротонда, — который не прерывает анфиладу главных залов, так как превращен в проходное помещение. Построенная в середине XVIII века галерея воспринимается как прекрасный современный музей.

Судьбу коллекции мало кто у нас в стране и в Германии не знает. Наши солдаты спасали картины, вынося их, как живые существа, из затопленной штольни. Потом отправили в Союз для реставрации. И, возвращая городу его бесценный клад, Министерство культуры СССР устроило выставку в Музее имени А.С. Пушкина. Ты, наверное, знаешь из рассказов взрослых о паломничестве москвичей к «Сикстинской мадонне». Картина Рафаэля была центром выставки, самым мощным ее аккордом. Авторы экспозиции, как сказали бы в театре, продумали драматургию нашей встречи с Мадонной. Она была торжественной и неповторимой. При таком скоплении людей каждому было обеспечено уединение. Стояла благоговейная тишина.

Здесь, в Дрездене, я все думал о встрече с ней и, когда мы вошли в музей, почувствовал какое-то волнение... Но представь, «Сикстинская мадонна» в родном доме не царствовала, как в Москве. Она показалась мне даже меньше размером, это ерунда, конечно, просто возникло чувство обиды за нее. В Москве мы шли к ней, здесь люди шли мимо. Висит «Сикстинская мадонна» в проходном зале, и одновременно несколько иноязычных групп, а между ними рассеявшиеся одиночки, снуют то в одну, то в другую сторону. Индустрия туризма, XX век, суетно и спешно... Каждой группе выдают магнитофон, и механический гид на твоём родном языке — русском, французском, испанском... — ведет тебя по выставке: а теперь посмотрите направо, подойдите поближе, обратите внимание. Удобно, но механистично. Не для меня. Мне хотелось бы, чтобы прелестная немка повела нас по сто семнадцатому залу, отданному итальянскому Возрождению, от картины к картине и, как тогда москвичка с сияющими глазами, срывающимся от волнения голосом сказала, пусть на ломаном русском: «А это она, «Сикстинская мадонна» Рафаэля, написанная в XVI веке».

В XVI веке... и с тех пор потрясает нравственной силой и красотой. Перед «Сикстинской мадонной», по выражению Герцена, «человек останавливается с благоговением, со слезою, тронутый, потрясенный до глубины души, очищенный тем, что видел...».

Я пишу тебе об этом, сынок, чтобы ты, когда возьмешь в руки альбом, который мы с тобой не раз рассматривали, не листал его с поспешностью европейских туристов, а посмотрел бы внимательно и вдумчиво. Искусство обладает редчайшим даром сосредоточить человека на его духовном мире, то есть на самом себе. Без этого невозможно жить.

Галерея старых мастеров в Дрездене — подлинное собрание шедевров. Переходишь из зала в зал и все больше убеждаешься в гениальности человека. Ради этого стоят на земле храмы искусства вроде русского Эрмитажа и немецкого Цвингера.

Съемки идут по плану, к концу недели часть киногруппы, и я с ними, будет в Москве.
До скорой встречи.

Отец

Новосибирск. 10. VIII. 75

Как всегда, в этом городе все проходит хорошо и для меня содержательно. Был снова у друзей, в компании крупных ученых, и очень всех развеселил. Вспомнил, как прошлый раз говорили о летающих тарелках и все говорили, что это чушь, а когда узнали, что я еду в Петрозаводск (в газете сообщили, что над Петрозаводском была тарелка), говорят: «Ты узнай, как там тарелка летала». А в Петрозаводске шофер такси сказал: «Я видел ее. Остановилась, полетала, покружилась, поплыла — сам видел». И хотя все равно я не поверил, у меня явилась возможность посомневаться и в академиках, которые доказывают, что это невозможно, но попросили меня все-таки выяснить у очевидцев — летала или нет. Может, она и есть, эта жизнь в космосе, но мне больше нравится, как в фильме «Тридцать три»: «А по телефону с ними нельзя связаться?»

Они ведь эту комедию обожают. Когда я с ними вместе смотрел ее, они так хохотали, что текста вообще слышно не было. Я Гии Данелия рассказывал, что в Новосибирске «Тридцать три» идет как немой фильм, а слова я после сеанса говорю. Вообще работать в таком городе было бы очень интересно, хотя и очень трудно.

Евг. Леонов

Норильск. 12.X. 75

Здравствуй, Андрюша!

Пишу тебе из Норильска. Знаешь, что такое 35 градусов мороза? Это удивительно! Плотно, сплошь, глубоко лежащий снег — белая земля и дома — розовые, светло-зеленые, желтые акварели. Оказывается, это ленинградские архитекторы придумали, здесь этот район так и называют: маленький Ленинград, улицы прямые, ровные, строгость ленинградских линий...

По телефону, как у нас время, сообщают погоду: «Тридцать пять градусов мороза, ветер умеренный, дороги во всех направлениях проезжие...»

Меня на концерты возят, а все ходят — двадцать минут пешком до работы считается полезно. И дети шести лет, в валенках и шубках, играют во дворе.

Люди здесь меня поражают спокойствием и уверенностью, должно быть, при такой температуре разложению не подвержены. Мне они кажутся величественными. Вот загадка: человек боится трудностей, а может быть, их следует искать?

Познакомился с артистами Норильского драматического театра. Живется им, думаю, нелегко, но ни слова о трудностях житейского порядка не услышал. Проблемы творческие — пьесы, новые постановки, молодые режиссеры, где, кто, что? Репертуар московских театров, художественные задачи те же, что и у нас. Про них говорят — «рука Большой земли»! Вот молодцы!

Одним словом, этот белый цвет — белая земля и белое небо — что-то производит в моей душе... Обязательно напишу тебе еще. Обнимаю.

Отец

Красноводск. 20.XII.75

Здравствуй, Андрюша!

Пишу тебе из Краснодарска. Каковы мои актерские маршруты в этом году? От Норильска до Краснодарска. А помнишь, мы были на гастролях в Баку? Так вот, если переплыть Каспий, попадешь как раз в Краснодарск. И это мы как-нибудь с тобой проделаем, на пароме! Паром идет из Баку в Краснодарск двенадцать часов. Паром огромный, на нем умещается целый железнодорожный состав с людьми и грузами, машины и еще много-много всего.

Море Каспийское удивительное, нежно-голубое, огромное. Здесь зимы нет, солнце яркое, теплое, только вечером надеваю пальто.

Еще я побывал в двух туркменских городах: в Челекене и в Небит-Даге. Небит-Даг — Нефтяная гора, по ее имени и назван город нефтяников. Городок очень чистенький и аккуратный. Но самое смешное: везде по улицам ходят верблюды. Ходят не торопясь, ни людей, ни машин не боятся. Уходят в степь на десятки километров по два, по пять, без пастухов, одни, гуляют, ищут колючки и сами возвращаются домой. Такие величественные, такие спокойные и очень красивые на фоне гор. Мне в Челекене подарили фотографию верблюдов, посылаю тебе ее в письме, посмотри, какие они. Правда, хорошие?

Андрей, я надеюсь, ты не очень огорчишь меня своими школьными успехами, а то мама говорит, что ты собираешься свою актерскую судьбу без математики вычислить. Кстати, какое же училище ты выбрал — Щукинское?

Новый год идет. Я-то думаю о подарках для тебя, а ты? Скучаю очень.

Отец

Красноводск. 21.XII.75

Видишь ли, Андрей, я всегда любил и люблю играть с молодыми актерами. Теперь, когда я узнал о твоём решении идти в театральный, я захотел для себя определить общие черты молодых актеров сегодняшних, черты стиля их работы, черты общего облика, чем они отличаются от предыдущего поколения. Хотя понимаю, что сделать это непросто.

В нашем Театре имени Ленинского комсомола есть немало актеров старшего поколения, но большинство — молодежь. Ко мне они относятся хорошо, часто спрашивают, советуются, говорят: «Мы у вас учимся». Но им, как мне кажется, иногда не хватает терпения, трудолюбия. Бывает, что, когда я у режиссера что-то свое отвоёвываю, выясняю, спорю, вижу, что кое-кого из них раздражаю. А я думаю, что им это в первую очередь должно быть интересно. Одна актриса даже так и сказала: «Евгений Павлович, вы все о системе Станиславского, но это уже прошлое», и сказала таким тоном, что я почувствовал, что она была уверена в поддержке и совсем не ожидала, что на нее тут же набросятся. В другой раз я попытался сделать одному актеру замечание: монолог у тебя недоделан, а он: «Так режиссер просил», я: «Ну, извини».

Нельзя относиться бездумно, нельзя торопиться: «Давай-давай!» А что давать, когда сцена не разобрана. Правда, есть режиссеры, которые не любят разбирать пьесы, искать атмосферу, но я думаю, этого требует литература, над которой работаешь. Без этого невозможна вся дальнейшая работа над спектаклем или фильмом. Огромна роль литературы, она первооснова.

Здесь, на съемках «Старшего сына», я с удовольствием наблюдаю молодых ребят. У нас есть атмосфера, мы фантазируем вместе, и пацан может мне сказать, что я не прав, и мы начинаем вместе все выяснять и вдруг видим — получается. Выходило чаще, правда, что я прав, потому что Вампилова нельзя решать с ходу, он требует, чтобы в нем разобрались. У меня, ты знаешь, в роли много слов, и, если их ни на что не посадить, они останутся словами, поэтому ищем точные действия, неожиданные повороты.

Еще менястораживает упоение успехами. Все таланты, а как попадет серьезная пьеса, выясняется, что мы ее играть не можем или стараемся спрятаться за режиссера, музыка, песни, свет, мизансцены. Не все молодые понимают это и приписывают успех своему исполнению. Я пытаюсь им это объяснить, по иногда чувствую, что они не слышат меня — и я боком-боком на третий этаж, как Ванюшин.

Страшно в искусстве самодовольство, которое все отвергает.

Я в такой степени привык сомневаться, пробовать, искать, что нашел в этом творческую радость, потому что это помогает преодолеть пределы узкого моего направления. Я помню, как в Театре имени Маяковского я готовился к репетиции: думал, обдумывал, волновался. Мы все были

там учениками: Гончаров умел выбивать стул из-под всех скопом. И это было допингом, заставляло внутренне собираться.

Как видишь, дружок, у нас с тобой проблемы общие: как быть? кем быть? быть или не быть? Никуда от них не скроешься, для людей искусства они неизбывны, в любом возрасте, каждый час жизни.

Отец

Вильнюс. 15.III.76

Эх, Андрей, Андрей!

Все звучит у меня в ушах твой голос и страх, который ты и обнаружить боишься, и преодолеть не можешь. В училище-то пойти можно? Показать преподавателю, которого я просил рассказать, что требуется, как готовиться, посоветовать тебе что-то из репертуара. Пойми ты, никто не может сказать с уверенностью, хватит ли у тебя сил взять эту высоту. Но сил не хватает — это одно, а слабость — другое...

Однажды, это было очень давно (я только начал заниматься в театральном училище, все мне нравилось, я тогда был счастлив), произошла такая встреча. Я думаю, что это был новогодний праздник: мы посидели, и смеялись, и веселились — так было прекрасно, — и стихи читали, и выпили немножко. А потом мы шли по улице, Лева Горелик и я, мы с ним дружили тогда. Идем, разговариваем. И возле Большого театра — какие-то парни, не очень трезвые... Один подошел, попросил закурить, посмотрел на меня пьяными глазами и сказал: «Пиджачок на тебе перевернутый». Это действительно был пиджак, перешитый с брата на меня. Потом он размахнулся и ударил меня по щеке. Я хотел его тоже ударить, и вдруг меня остановила мысль... Я даже сам не знаю, это называется страхом, бессилием или беспомощностью. Этот случай я вспоминал всю свою сознательную жизнь и думал: почему я его не ударил? У меня была бутылка вина в кармане. Я все подробно помню и сейчас немножко краснею, вспоминая это... И мне хотелось ударить бутылкой, но меня остановила мысль, что я его убью сейчас, потому что бутылка-то расколется... Мы это долго обсуждали с Гореликом, мы пошли к нему, он жил на Сретенке, и никак не могли успокоиться.

Сердце замирает не только тогда, когда тебя ударят, а ты не ответишь, сердце замирает, когда вдруг чувствуешь, что ты можешь что-то сделать. Часто в моей жизни бывает и сейчас, хотя я взрослый человек, когда заходится сердце от страха, что не сумеешь этого сделать, сыграть...

Как-то поехали мы отдыхать после гастролей — несколько актеров Театра имени Станиславского. Как раз в Вильнюсе это было, не помню точно, в каком году. Но помню мост, метров десять высотой, и как все взялись надо мной подшучивать: «А ты не прыгнешь с этого моста». Я говорю: «Может, и прыгну».

Тут они и вовсе развеселились: «Хвастун, хвастун». Я залез на перила — это было невообразимо как страшно, — но я прыгнул вниз. Я себе отбил что-то и никому не показывал синяк. И в «Полосатом рейсе», когда меня уговорили сниматься с этим тигром, — страх тоже.

Страх — это еще не слабость. Вот если страх заставляет тебя отступить, если ты бережешь свои силы и в результате уменьшаешься сам — это слабость.

Прыгай же! Синяк до свадьбы заживет.

Отец

Днепропетровск. 7.IV.76

Привет тебе, Андрюшка, из прекрасного города на Днестре! Второй день в Днепропетровске, но город вижу только из окна автомобиля. Сегодня вот удалось одному побродить по набережной, ночью конечно. Тишина такая и красота, дух захватывает. Вернулся в номер — и не спится. И знаешь, о чем подумал? Иногда необходимо человеку побыть одному, в тишине, собраться, подтянуться, взглянуть в себя. Мне это редко удается. А вот ты слышал когда-нибудь тишину? Знаешь, что это такое — тишина? Впервые я испытал необыкновенное ощущение тишины на берегу океана, тишины как какой-то величественной тайны. И почему-то, когда я впервые услышал тишину, она для меня была связана с необъяснимой тревогой. И на сцене тоже у меня тишина всегда связана с чем-то нервным. Правда, сценическая тишина вообще драматична. А в жизни тишина

совсем другое дело. Был у друзей, в Москве, они живут в переулке, в квартире тихо; у нас под окнами, сам знаешь, вечно шум, грузят, чинят машины, восемь черных кошек, галки, вороны с утра... Бытовая тишина — это так приятно, она ни к чему не обязывает, сиди себе посиживай. Дома не хочется ее нарушать. Конечно, у мальчишек нет этого чувства благоговения перед тишиной, мальчишки слишком любят веселые шумные игры. И это прекрасно. Я сам тоже люблю побеситься, как тебе известно, ведь на даче мальчишки и теперь еще принимают меня в футбол, на воротах постоять... Я не о том, конечно, что лучше, сложив ручки, тихо сидеть у плетня, чем кричать и бегать, гонять мяч или танцевать до упаду. Пусть это все будет, это совсем не плохо, но надо и бережно к тишине относиться, должен быть такт по отношению к людям и к природе, к красоте тихой минуты. Такое грустное впечатление производят люди без понятия о тишине, покое, уважении к человеку. Согласись, какое чудо — тихая дружеская беседа или чуткий сон малыша... Иногда наблюдаешь такую картину с умилением и вдруг какой-то вопль бесовский, грохот магнитофона, ужасно... Не надо быть варварами, надо ценить и беречь тишину.

Но я хочу сказать тебе о другом: есть еще какая-то тишина... Тишина, которая возникает во мне, в тебе, в нас, когда не слышишь шума, сидишь, думаешь, погружаешься в себя — это внутренняя тишина, она не связана с шумом на улице, она в самом себе. Только очень редкие, очень развитые люди способны организовать такую свою тишину. Но для этого тоже надо сначала научиться слышать, видеть тишину, чувствовать.

Когда Юрий Гагарин вернулся на Землю и его показывали идущим по дорожке... я был тогда в Ленинграде на съемках, в гостинице в своем номере, один, я смотрел на экран телевизора, как и все, и мне казалось, что весь мир погрузился в тишину, замер и теперь вот, как и я, слушает его шаги. Я смотрел и плакал, от этой тишины разрывалось сердце — я даже не знаю, а были тогда какие-то звуки по телевизору? По-моему, нет, это действительно был миг тишины — изумленная планета смотрела на сына Земли, впервые разорвавшего путы земного притяжения. Я потом все время думал о нем, он мне снился, и, честно тебе скажу, во сне меня иногда охватывал страх: а вдруг он будет все время там крутиться и никогда не вернется?.. И вот он идет по дорожке и улыбается...

Тишина — это какое-то особое состояние мира и человеческой души. Мне кажется, мы себя чувствуем частичкой природы, каплей океана в тишине, и только. Вне тишины нельзя понять красоту.

Когда выйдешь в поле и ветер треплет колосья пшеницы, кажется, мир погрузился в тишину, все иные звуки пропали, а эта песнь ветра специально ласкает ухо, чтобы ты оглянулся и понял, какая кругом тишина. Или в лесу перелетит птичка с дерева на дерево, хрустнет лист под ногой, и ты слышишь, как тихо, как торжественно спокоен лес. И морская волна бьется мерно так, с музыкальным счетом, о берег, чтобы слышал человек тишину... Много удивительного придумала природа, чтобы помочь нам услышать и полюбить тишину. А когда одинокий лыжник пересекает снежное поле, какая кругом стоит тишина. Одета снегом земля наша так красива, только руками разведешь...

Тишина — это жизнь, все великое совершается в тишине. Тишина — это уважение людей друг к другу, это нежность и любовь. Как я люблю дома, где говорят тихо, даже дети не кричат без причины...

Сохранить тишину, покой в своем доме — значит установить в нем климат уважения. А сохранить тишину на всей Земле, на всей планете — это тоже значит установить климат уважения, обязательный для всех народов и стран. Поэтому люди против грохота, пожаров и разрушений. Никто не хочет жить на вулкане, ни один человек. Но если Землю утыкать ракетами, если люди начнут размахивать кулаками, может случиться большая беда, страшная и непоправимая.

Как видишь, проблемы глобальные какими-то чудесными нитями связаны с конкретным человеческим чувством. Бродил сейчас по набережной и думал: был бы Андрей со мной, спустились бы мы к воде, сели рядом и так помолчали бы вместе. Днепр нежно так, бесшумно катил бы свои воды, на другом берегу редкими огоньками подмигивал бы нам уснувший город, а мы сидели бы молча и думали бы о чем-то важном... Хорошо! Правда ведь, хорошо?

Обнимаю тебя.

Отец

Днепропетровск. 10.IV.76

С добрым утром, сынок!

Слушаю радио и пишу тебе. Сен-Санс, «Этюд в форме вальса» — такой нежный и юный голос скрипки Виктора Третьякова... Редчайший случай, свободен до четырех часов дня, решил: не выйду из номера. Музыка красивая-красивая, какая-то радость в ней плещется... Трудно вообразить, что кто-то не хочет слушать такую музыку. Я никак не пойму этих споров: современная рок-поп-музыка или музыка классическая — что молодежи нужно? Одна помогает жить веселее, другая — чувствовать сильнее. Как между ними выбирать? Надо, чтобы настоящее искусство встречалось каждому на его жизненном пути, чтобы в действительности получалось: все лучшее принадлежит народу.

Представь, я здесь уже получаю письма от зрителей. Один раз выступал во Дворце культуры, и весь город извещен. Ты ведь никогда не читаешь этих писем, а среди них есть такие смешные и трогательные. Одна девочка спрашивает: «Как вы стали талантливым артистом?» — и слово «талантливым» подчеркивает волнистой чертой. А мальчик (школьник, конечно) интересуется, как мое «актерское здоровье». Может быть, он догадывается, что актеру нужно особенное здоровье — и физическое, и нравственное?..

Я вот все хочу тебе объяснить, что искусство потому-то и волшебство, что каким-то чудесным образом превращает человеческие качества в художественные категории. Конечно, я не имею в виду примитивные разговоры: «в этом образе автор изобразил самого себя, свой дом, свою улицу». Естественно, каждый пользуется своими впечатлениями, своим опытом, но я не о материале творчества, а о самом механизме его, перерабатывающем и претворяющем «материал» в «искусство». Цветаева говорила, что невозможно «знать из чего — что». Ахматова писала: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи...» и т. п. Растут, цветут, благоухают... Благодаря автору, конкретной человеческой личности.

Как ты думаешь, почему сказано, что «поэт в России больше, чем поэт»? Или вот все школьники знают некрасовское: «Поэтом можешь ты не быть, а гражданином быть обязан». Во все времена люди ждали от художника помощи — в познании мира, познании себя, своих возможностей. Художник может стать для большинства духовным лидером, если он служит Отечеству, помогает жизни, если он друг всех людей.

Допустим, твой одноклассник, недобрый, замкнутый, не желающий понимать и принимать во внимание никого, кроме себя, — может он стать математиком? Я думаю, может, даже такую формулу изобразит, что будем десятилетия пользоваться. Но вот художником он стать не может, потому что тут нужно отдать часть души своей, нужно постоянно раздавать свое сердце людям, болеть, страдать, любить в полную грудь. Если решил работать в искусстве, думай о себе строже — всегда ли ты щедр душой, отважен, бескорыстен. И эта работа над собой пусть всегда идет впереди мастерства. Актерскую методологию, опыт можно постичь, а делать из себя человека — это работа не на годы учебы в училище, это на всю твою жизнь.

Я, Андрюша, верю, что у тебя добрый взгляд, доброе отношение к людям, — береги это. С артиста много спросится. Он и в истории представляет от имени народа. Помнишь, у Шекспира в «Гамлете», мы с тобой отрывок учили: «Почтеннейший, посмотрите, чтоб об актерам хорошо позаботились. Вы слышите, пообходительнее с ними, потому что они обзор и короткая повесть времени». Чтобы быть повестью времени, надо быть достойным своего времени. А как же иначе?

Отец

Тбилиси. 10. VII.76

Андрюша, Тбилиси — город, куда я должен тебя привезти. Я здесь не первый раз, но и впервые, помню, приехал сюда готовый любить: не потому, что мои друзья — Гия и Буба, Данелия и Кикабидзе, — много рассказывали мне о Тбилиси, просто мне кажется, свою нежность к ним я перенес и на их родину. Одним словом, этот город не должен был меня завоевывать, я был заранее пленен его музыкой, высотой, талантом, согрет его товариществом. В самолете, когда стюардесса

сообщила, что летим над Малым Кавказским хребтом и что справа его высшая точка — Казбек, я с гордостью подумал: Кавказ подо мною...

Есть города, в которых не чувствуешь себя чужим, хотя впервые ступил на их площадь. И чем это объясняется, не знаю. На улице слышу грузинскую речь, из репродуктора доносится чуть грустная грузинская мелодия, в метро не сразу нахожу надписи на русском, но не чувствую себя отдельно, отстраненным, одиноким. Все вокруг особенное, новое, красивое, но принадлежит всем, кто видит и понимает эту красоту. Впрочем, странно, сейчас подумал, это ведь общая истина: и в искусстве, и в жизни все прекрасное принадлежит тому, кто способен видеть и чувствовать.

Тбилиси я воспринимаю как один большой дом — хороший дом держится на уважении к дому каждого, кто в нем находится, не так ли? — здесь это есть, я очень ощущаю это. Грузины знают свою историю, корни, традиции, это очень проявлено в искусстве, в культуре музицирования, я имею в виду не академическое пение или с эстрады, а в быту, многие поют, и так красиво, музыкально, просто.

Конечно, ты сейчас думаешь, еще бы — плохо в Тбилиси, небось за тобой ухаживали, принимали... Так, да, Гия даже повел меня в гости к Верико Анджапаридзе, я был польщен, как мальчик, что она меня знает, видела мои фильмы и ей многое нравится.

В этом городе очень остро чувствую и любовь к жизни, и нежность к людям, и, как всегда, меня охватывает желание разделить все это с тобой, сынок.

Тбилиси, окруженный горами, закрыт от недобрых ветров, как женщина за спиной верного мужчины чувствует себя неуязвимой для злой силы. Я не замечаю здесь московской суетности: если люди поют за столом, никто не смотрит на часы, если беседуешь с грузином, видишь, что он готов беседовать с тобой вечно. Может, это вообще смешно все — просто я устал торопиться. Но в самом деле каждый миг жизни уходит. Вот и пишу тебе письмо на балконе гостиницы «Иверия». Внизу — Кура, сплошной светящейся лентой по набережной бегут машины, кажется, не река быстро несет свои воды, а каменные берега уносят ее. И никогда уже не буду я смотреть с этого балкона на величественный город в огнях и думать о твоих экзаменах. Когда ты получишь это письмо, один экзамен уже будет позади, и ты сразу мне позвонишь, и я, конечно, буду звонить и днем и вечером. Хочу сказать тебе вот что: от случайностей многое зависит в нашей жизни, и все же то, что зависит от случайностей, — не главное.

Сегодня мы были в старом городе Мцхета. На высоком крутом склоне над слиянием Куры и Арагви стоит церковь Джвари — древнейшее строение Грузии. Церковь эта в виде креста построена в честь принятия грузинами христианства. Грандиозен храм. Пушкин не мог здесь не написать стихов. Это место поэтов! Обязательно побываем здесь вместе.

Отец

Письма студенту

10.X.76

Вот ты и студент, Андрюша!

Щукинцы имеют обыкновение задирать нос с первого курса. К тому, правда, есть основание: училище, освещенное гением Вахтангова, согретое темпераментом Рубена Симонова, действительно уникальная школа.

Судьбы многих талантов связаны с этим училищем. Я бы мог позавидовать тебе.

Трудно даже вспомнить, как все это начиналось у меня. Как-то само собой, постепенно.

Когда-то давно, это было в пятом классе школы, у нас существовал драматический кружок, и я там однажды сыграл водевиль, который, кажется, мы сами сочинили. Мне трудно о себе что-то сказать, я помню только свои ощущения: во время прогона этого представления я с радостью бросился в обстоятельства, нами придуманные. То ли денщика я играл, то ли еще кого-то. Но премьера не состоялась: что-то мне показалось обидным, и я так и не сыграл свою роль. Но те, кто видел репетиции, — и учительница, и мои товарищи, — говорили, что я был смешон, вроде бы ничего не делаю, а смешной, физиономия, гримасы смешные. Может, это во мне зародило что-то, что потом теребило мою душу. Может, сыграли роль разговоры с дядей, он ведь был интеллигент-

ным человеком, очень образованным, написал диссертацию о Есенине. Может быть, разговоры с ним привели к тому, что однажды — это было во время войны, и мне было четырнадцать—пятнадцать лет, я работал на заводе учеником токаря, — я пошел разыскивать театральную студию. Не знаю, как получилось, — я стеснялся спросить, разыскивал сам и в конце концов на Самотечной площади нашел вывеску: «Управление искусств», но оказалось, что я попал в отдел книгоиздательств. Я сказал, что хочу стать актером, они расспросили, где я работаю. Представь: война, заснеженная немногочисленная Москва, голодное время, эвакуированные заводы. И все-таки я не оставил свою затею. Однажды я пришел в студию при Театре революции. Помню, топили печку, я потолкался, на меня поглядывали (я был в полушубке, в лыжных штанах, в башмаках с загнутыми носами, в мохнатой шапке, напозающей на глаза). Потом так получилось, что я пошел проводить педагога, кажется, он читал марксизм-ленинизм. Мы шли по улице, и я ему рассказывал о себе, у него был простуженный голос, он прикрывался воротником; и он посоветовал мне поступать, поскольку у меня не было среднего образования, в Студию Станиславского на Красной Пресне, может быть, стоит поступить туда рабочим, а потом и сыграть что-то.

Вот была такая беседа, которая ничем не кончилась. Продолжалась война, продолжалась моя работа, но наступил сорок третий год, и, хоть мне было шестнадцать лет, я выполнял план, и нескольких молодых рабочих, в том числе и меня, послали в техникум. Я сдал экзамены и поступил учиться в Авиационный техникум имени С. Орджоникидзе. Свои театральные интересы я не оставил. Я помню, что именно там я подготовил «В купальне» Чехова, выучил и рассказывал «Монтера» Зоценко, очень любил Блока, Есенина, читал их наизусть на вечерах, и меня называли, как когда-то в школе, «наш артист». Я рассказывал об этом дяде, заходя к нему в Комитет по делам искусств, но чем он мог особенно помочь мне, мальчишке? Выслушивая меня, он говорил: «Ты артист у нас, Женька». А однажды он попросил меня почитать, и я стал читать «Стихи о советском паспорте». Когда я сказал: «Я волком бы выгрыз бюрократизм», дядя чуть не упал со стула. Я мужественно дочитал до конца. Он хохотал и сказал: «Женя, это очень плохо, очень». Я прочитал стихотворение Блока, ему тоже не понравилось. Он сказал: «Женя, у тебя культуры маловато, надо учиться, по театрам ходить». Но тем не менее меня это не остановило, и я на третьем курсе техникума пошел в Московскую театральную студию. Эта студия была очень интересная, она была организована в сорок третьем или в сорок втором, руководил ею Р. Захаров, известный балетмейстер Большого театра; преподавала Екатерина Михайловна Шереметьева, ученица В.Н. Давыдова, она вела драматический класс. Студия имела музыкальное отделение — оттуда вышли прекрасные певицы; было сильное балетное отделение; на драматическое отделение был большой конкурс. Во всяком случае, мне об этой студии кто-то рассказал, и я пошел туда. Я попросил у брата пиджак и решил, что готов к экзамену. Я безумно нервничал — я понимал свою несостоятельность, но не думал, что так получится. Сидело человек двадцать пять народу, я вышел (они, видно, добивали, студия существовала уже второй год) и прочитал все, что с таким успехом читал в техникуме: Чехова, Зоценко. У меня спросили: «Еще что-нибудь есть?» Я сказал: «Есть, но это еще хуже». Почему-то все стали просить, чтобы я почитал еще. Я прочитал Блока «В ресторане». Я любил это стихотворение — мне казалось, что сидит одинокий, седой, красивый-красивый мужчина где-то в ресторане и говорит:

Никогда не забуду (он был или не был,
Этот вечер): пожаром зари
Сожжено и раздвинуто бледное небо,
И на желтой заре фонари.
Я сидел у окна в переполненном зале,
Где-то пели смычки о любви.
Я послал тебе черную розу в бокале
Золотого, как небо, ай.
Ты взглянула. Я встретил смущенно и дерзко
Взор надменный и отдал поклон.
Обратясь к кавалеру, намеренно резко
Ты сказала: «И этот влюблен».
И сейчас же в ответ что-то грянули струны... —

и т. д. Была тишина, я был белого цвета. Я читал серьезно, мне сказали «спасибо». И это стихотворение Блока спасло меня, примирило и с моим пиджаком, и с моей курносой физиономией, и с недостатком культуры. Потом, говорят, развернулось целое собрание, стали просить Екатерину Михайловну Шереметьеву, она сказала, что я, мол, очень серый, неотесанный, но ее стали снова просить: «Мы поможем» — и меня приняли в студию. Я пошел в Главное управление учебных заведений, и меня официально перевели из одного учебного заведения в другое, хотя этот перевод был очень сложен. Началась учеба, я пропадал в студии с восьми утра до часу ночи. Я был увлечен учебой в студии, делал какие-то успехи, особенно в этюдах, что-то придумывал, ломал голову. Я мечтал стать артистом.

Шли годы учебы в студии. Потом к нам пришел Андрей Александрович Гончаров, молодой, красивый, талантливый ученик известного режиссера Горчакова. Гончаров сразу после ГИТИСа добровольцем ушел на фронт, был ранен, руководил фронтовым театром, а тогда — только что пришел в Театр сатиры. Он стал вести наш курс. Занятия с Гончаровым были такие напряженные, насыщенные, мне все сразу стало казаться очень серьезным и безумно трудным. Так и вошло в мою жизнь искусство как вечный экзамен...

До завтра.

Отец

11.X.76

Я думаю, Андрей, что, рассказывая тебе о том, как это все у меня получилось, надо вернуться к моей маме. У мамы было нечто такое, что меня, мальчишку, удивляло, — мама умела рассказывать так, что все смеялись, в квартиру набивалось много-много людей. У нас вечно в доме кто-то жил, ночевал, стелили на полу в наших маленьких двух комнатках... И вот мама рассказывала, а все говорили: «Нюра, Господи, ты просто артистка». Она была простая русская женщина и не очень грамотная, но у нее был талант рассказчика. Я вообще похож на маму, и многие потом говорили: «Он в Нюру».

Я так любил искусство, что мне казалось, как ни парадоксально, что я все делаю хорошо, потому что я все делаю со страстью. И оттого что я любил, я верил в то, что происходит, и, если бы сказали, что в конце концов надо умереть, я бы умер по-настоящему.

Конечно, судьба у меня, как и у каждого, была непростой. Когда стал старше, я понял, что Яншин действительно был прав: простота — это очень сложное дело. Ты молодец, что сказал мне о телевидении, и я посмотрел свой старый фильм «Произведение искусства», роль у меня хорошая — Саша Смирнов. Раньше, когда смотрел, не замечал — а сейчас увидел, что я играю, немножко играю. Хотя это кому-то и незаметно и кто-то даже теперь сказал мне: «Вы такой интересный, милый в этой роли». А я ведь, Андрюша, к тому времени уже сыграл «Дни Турбиных», значит, и в «Днях Турбиных» это немножко было — какая-то театральность. Но может быть, еще время было другое, другая эстетика, потом уже появился «Современник», стали требовать, чтобы органично и просто, и каким органичным и простым был Олег Ефремов! Эти мысли приходят не сразу, часть тогда, часть потом, часть сейчас. Конечно, был он прав — Михаил Михайлович Яншин; конечно, и время меняется, и наши представления. Недавно я посмотрел в Свердловске старую картину «Окраина» режиссера Барнета. Я не знаю, были ли они великие актеры, но их картина снята чуть не шестьдесят лет назад, а они играют, как играли бы сейчас. Когда смотришь на Николая Баталова, такое впечатление, что он играет сейчас, а не когда-то. Конечно, легко рассуждать, когда дело к концу жизни идет, когда и падения, и ушибы, и поиски — все пройдено. У меня было не так просто, хотя внешне складывалось хорошо: в кино я снимался первое время, скажу тебе честно, из любопытства, все эпизоды, эпизоды, маленький кусочек мелькнет, и на экране всего-то четыре секунды: пожарник, официант, массовка или какие-то маленькие эпизодики. И в театре — массовки, и в кино. Но какие-то пробы были. И к ролям я уже подходил, пугаясь, откидывая их от себя, чтобы создать барьер пространства, чтобы это пространство освоить — все сложно, непросто, тем более что Яншин репетировал длинно, мучительно и сложно. Школа Яншина — Лариосик в «Днях Турбиных».

Когда я смотрю сейчас «Полосатый рейс», то вижу, что в некоторых сценах правдив, а в некоторых подыгрываю. Рядом с Яншиным был, а не ухватил. Не знаю. Каждый из нас, актеров, имеет право на трудное становление, не быстрое.

Не знаю, Андрюша, могу ли я сказать, что у меня была счастливая жизнь, — и работал трудно, постепенно, хотя внешне выглядело вроде бы удачно: Лариосик! А потом ведь опять неудачи, вообще безрепертуарное время, спектакли слабые.

Но у меня была роль, на которой я учился почти всю жизнь, — Лариосик.

И про кино я тоже не могу сказать, что вдруг сразу все сложилось. Уж я, наверное, в эпизодах примелькался, запомнился зрителю. Потом только «Полосатый рейс» — и вдруг я стал популярный, и научился рассказывать про тигров, и появлялся на эстраде с отрывком из «Раскрытого окна» с Олей Бган. И все-таки такой роли, по которой можно было бы сказать, что это интересный актер, не было. Продолжались какие-то эпизоды и роли, хотя и не маленькие, но незначительные. В театре меня отпускали с трудом, иной раз и не знали, снимаюсь я или нет, я очень здорово лавировал, используя отпуск, выходные дни.

Первой крупной работой, когда обо мне стали говорить серьезно, была «Донская повесть».

В тот момент хоть и Лариосик сыгран, и что-то еще, но все равно неясно было, каким я стану актером, а поскольку в «Раскрытом окне» и в других спектаклях были роли «а-ля Лариосик», критика меня упрекала, что однообразный актер. Честно говоря, в этом тоже была правда, хотя правда однобокая — ведь актер зависит от литературы, в которой работает, а я в тот момент все играл мальчиков, очень похожих по характеристике на Лариосика, и я с радостью вставлял в эти роли то, что было найдено в Лариосике, в той прекрасной литературе. Когда у самого себя воруюшь и вставляешь в другое — плохо, но, когда вовсе не было литературы, я подставлял Лариосика. Поэтому повторяю тебе: в театре и вовсе все происходило постепенно, и в кино постепенно, понемножку. И когда мне представилась возможность сняться в шолоховской литературе, я уже считался крепким комиком.

В «Донской повести» мне работалось нетрудно, мы к этому подготовились, искали грим — щетину, челку, искали костюм. Я как-то верил, что могу передать любовь к ребяточку этому (у меня уже был ты, мой Андрюшка). Фетин, по-моему, и дал мне эту роль потому, что я ему про тебя рассказывал, а иногда, когда рассказывал, слезы появлялись.

В «Морском охотнике» — первая картина-эпизод, там песенку надо было петь, для меня это тоже было стеснительно — и оркестр, и все на меня вытаращились, я так запел, что пюпитры закачались, но все-таки каким-то образом я пел песню — с моим-то слухом. Потом он стал лучше, и я даже в «Трехгрошовой опере» пел, из семи нот в четыре, если не в пять научился попадать.

«Дело Румянцева» вроде бы легко работалось, режиссер Хейфиц — мастер. Но я вообще не могу сказать, что мне, молодому актеру, дали роль, я сыграл — все ахнули, я проснулся на другой день знаменитым актером. У меня в моей жизни так не было; все труд, труд, все с этим словом у меня было связано.

Евг. Леонов

8.XII.76

Андрюша,

спасибо за поздравление, за то, что был на премьере «Старшего сына» и все рассказал. Ты говоришь, у всех ощущение полной победы. Это здорово, конечно. Но если говорить честно, я никогда не знал ощущения полной победы. Я верил иногда похвальным отзывам, но не до конца. Жизнь меня научила остерегаться. Бывало, испытывал я восторг, но не могу о нем рассказать, он спрятался куда-то далеко, этот бес сам в меня уже не впускается. Жизнь меня была довольно часто... Однажды в журнале «Театр» (я тогда работал в Театре имени Станиславского) поместили мои фотографии — в том числе какую-то плохую фотографию из «Де Преторе Винченцо», и в статье было написано, что, мол, мы так много от Леонова ждали, а он неполучившийся Яншин. Я, помню, мысленно беседовал с автором, не мог успокоиться. «А почему я должен быть Яншиным? Пусть маленькая дорога, но пусть она будет моей. Почему я неполучившийся Яншин, а не страшнее — неполучившийся Леонов?» Статья была резкая, обидная. А были люди, которым нравился спектакль «Де Преторе Винченцо».

Поэтому я никогда не был убежден в том, что вот, мол, у меня получилось. Рядом с похвалой я мог услышать и что-то другое. Помню, на «Днях Турбиных» публика хлопала, кричала, а Яншин приходит и говорит: «Вы что из Лариосика оперетту сделали». А как-то шли по фойе театра после спектакля, Яншин говорит: «Это ужасно, ужасно», а впереди идет Павел Александрович Марков. Знаешь, кто это? Знаменитый завлит Станиславского, который привел во МХАТ и Булгакова, и Олешу, и Катаева, обаятельнейший человек, скромный и вместе с тем строгий, — одним словом, величайший театральный авторитет. И Яншин спрашивает у него: «Ну что, Паша, Леонов? Как он?» А Марков отвечает: «Миша, он уже лучше тебя играет». И вижу, Яншин, довольный, улыбается, а мне свое: «И не подумай, что правда». Это Яншин — кумир мой... Он меня никогда не хвалил, а за Лариосика всегда ругал. Он ведь даже перед смертью, выступая по радио, ругал меня. Хотя мне передавали соседи по дому (они были знакомы с Яншиным), что он сказал: «Леонов мой лучший ученик». Конечно, хочется верить, что он меня любил. Михаил Михайлович считал меня своим учеником, а я его — своим учителем.

В какие-то моменты, я помню, испытывал счастье от работы — хотелось жить. И не всегда, между прочим, это было связано с объективной ценностью работы.

Я только поступил в театральную студию, только-только начал заниматься, и педагог Воронов (он сценическую речь преподавал) просил нас читать стихи — нас сидело тридцать — сорок человек. Один читал, а остальные должны были разговаривать, улюлюкать — такое условие. Я был стеснительный и понимал, что эта ситуация мне не по силам. И я стал читать Блока. Мне рассказывали, что я был белого цвета, как полотно; я прочитал — и они замолчали. Пошумели, поулюлюкали и замолчали. Воронов похвалил меня, и я тогда подумал, что, может быть, я смогу стать актером, я гордился, что сумел их подчинить.

А стеснительным я был всю жизнь. До сих пор, когда меня приглашают на радио, я сомневаюсь, надо ли, имею ли я право. Вот приглашают читать «Кола Брюньона», я даже попробовал и понял, что могу прочитать, идя от характера, а вчистую — нет. Мне вообще кажется, что читать надо через характер. В твоей курсовой работе, на мой взгляд, удалось только то, что было в характере. Определилась ли новая работа? Кто будет ставить?

Отец

15.III.77

Когда ты готовил мальчишку из «Святая святых» Друцэ, ты с неверием принимал все мои мелочи, детали, которые я тебе подсказывал, считая их штучками. А между тем ты был не прав. Ты думаешь, штучки — штамп, а Станиславский, Яншин рассказывал, считал, что в этих маленьких, незаметных штучках и есть искусство. На репетициях «Мольера» булгаковского (Михаил Михайлович играл Бутона, а Мольера — Станицын) Станиславский ему говорил, что он ищет большую правду, а надо искать маленькую, а она приведет к большой. А маленькую правду надо найти и полюбить. Эта маленькая правда, по-моему, была конкретность чувства, жеста, мысли, поступка. Не концепция образа, что да как, чем сейчас больше всего увлекаются, а именно сиюминутное переживание.

Маленькая правда, считал Станиславский, ведет актера путем интуиции. Конечно, я не Станиславский и не Яншин, я, наверное, не могу тебе все это толком объяснить. Но я хочу, чтобы ты всегда начинал с мелочей, которые были бы в логике твоих чувств, а потом, фиксируя на них внимание, научился бы пускать их в дело.

Мне кажется, маленькая правда уберегает актера от декламации, пафоса, самолюбования на сцене, она его как бы пригвозждает к естеству, к земле, к почве. Всякую роль надо пережить как событие своей жизни, иначе — чепуха.

Твоя курсовая программа мне нравится, но еще много работы.

Отец

22.IX.77

Понимаешь, Андрюша, эстетическая ценность и популярность фильма могут не совпадать, даже чаще всего именно не совпадают. Когда ты участник этой работы, патриот и когда говорят:

«Не очень получилось, не по вкусу...» — мы сразу: «А народ как принимает!» А когда популярности нет, говорят: «Зритель не дорос». Это, конечно, шутка, но в этом вопросе разобраться никто не может, даже те, кто специально этим занимаются.

Мне, конечно, хотелось, чтобы фильм и имел эстетическую ценность, и был популярен, чтобы и то и другое присутствовало. Но по жизни у меня чаще было так, что не совпадало. И не только у меня. Как-то мы разговаривали с Папановым, и он сказал, что, когда оглядываешься назад и вспоминаешь свою жизнь, называешь не больше трех — пяти ролей, о которых можно сказать: «Да, это большие работы, я под ними подписываюсь, это моя радость, мои вершины». Я вообще помалкиваю, особенно последнее время, когда пришла молодая режиссура в театр и в кино. Когда некоторым из них говорят, что зрители уходят, они отвечают: «Очень хорошо, остается тот, кто любит нас, любит искусство». А может, это правильно? Иногда слышу: «Мы смотрели ваш спектакль. Прекрасно! Как вы сыграли эту роль!» Другие: «Видели вчера ваш спектакль. Это безобразие, темно, ни черта не видно и непонятно про что!» (Это про один и тот же спектакль «Вор».) Может быть, я утрирую, но я теперь всем говорю: «Спасибо», и все. Это не значит, что я не мучаюсь, по ночам начинаю соображать — бессонница помогает. Это не проходит бесследно, это все откладывается для споров с самим собой и с теми, кто так говорит.

И хотя чаще всего успех и эстетическая ценность не совпадают, все-таки бывает радостно узнать, что твой фильм пользуется успехом. И когда тебе об этом говорят, в особенности зрители, ты не будешь говорить, что, мол, он по эстетике того... не очень.

Вот «Джентльмены удачи»... Картина была очень популярна, скажи кому-нибудь из зрителей, что мне не нравится, там, дескать, с эстетикой не все ладно — так тебя еще и побьют за это.

Вот я тебе все время говорю: «Андрюша, поближе к правде, поближе к правде». По это понятие тоже относительное, а может, я и не умею расшифровывать. А ты обращаешься ко мне в тот момент, когда уже завтра играть; у тебя такое впечатление, что это можно сделать за два часа, а я тебе говорю, что это трудно, что надо пройти через трудности, поплакать и упасть, но у тебя терпения нет. Соизмеряй все с жизнью. Вот прочитал кусок — а как в жизни? Вот, к примеру, ты играешь в отрывке из Василия Белова старика; когда мы с тобой репетировали, мне нравилось, как ты в комнате репетировал и плакал даже. Соизмеряй все с жизнью. Хотя в училище тебе попало за мою режиссуру и ты расстроился, я тебе еще раз скажу: ты был очень правдивый, и это все заметили.

Ты очень обидчивый, Андрюша, я даже не представляю, что ты будешь делать, если режиссер начнет тебя ругать. Вот Гончаров всюю кричит — ну и что? Когда я был молодой, меня это вдохновляло, и в Театре имени Маяковского когда я работал, он кричал, а меня это дисциплинировало, я неожиданные интонации искал. И еще: не будь самолюбивым. А ты самолюбив, этого не поправишь, ты белеешь, может, это даже честолюбие. Ты упрямый, но, может, это только со мной? Больше себя люби профессию, она такая прекрасная, столько ты увидишь в жизни интересного. И еще: никогда не завидуй, особенно в театре это заметно — ему прибавили пять рублей, ему дали главную роль, а мне нет. Мне понравилось, что к предложению сниматься ты отнесся сдержанно: «сценарий не очень», «мы поправили сценарий, он стал лучше». Самолюбие в хорошем направлении неплохое дело. Так что держись спокойнее, не спеши, не суетись.

Билета еще нет. Звони завтра вечером.

Отец

4.VII.78

Знаешь, Андрей, мне всю жизнь казалось, что я недополучаю любовь. Мне казалось, что моя мама больше любит брата, чем меня, мне казалось, что Ванда и ты мало меня любите. Я всегда больше отдавал, чем получал взамен. И меня это не огорчало, нет, но я даже от этого заплакать мог.

Вспоминаю себя совсем маленьким, трех-четырёх лет, а если вспоминаю, значит, это осело во мне, — мы жили в Давыдкове, дом и сейчас стоит там, мама и ее сестры любили его. И вот я помню, как мы ходили гурьбой купаться: мои тетки и мама уходили вперед, и я шел сзади, то ли мне было тяжело идти оттого, что я был толстый, но я чувствовал себя одиноким, и мне становилось обидно. Или вот еще: когда мне и моей двоюродной сестре Люсе было по двенадцать лет и

мы играли в городки — это там же, в Давыдкове, — она нарочно или ненарочно ударила меня битой по ногам, было жутко больно, но жалеть стали не меня, а ее.

С детства в моей памяти вкус одиночества: мы были маленькие с братом, учились в пятом — шестом классе (он на два года старше меня), приезжали на станцию Фроловская и три километра (почти все три километра лесом) шли в Давыдково. На опушке леса всегда сидел Константин Иванович Малыгин, прадед Жени Малыгина, моего друга детства, который был потом секретарем райкома в Клину. Этот дед — вот уж одиночество, но почему-то величественное и гордое. Ему лет было девяносто, а может, сто.

Надо было проходить имение, где Чайковский написал свои знаменитые оперы, а дед сидел на опушке леса, на пеньке, в шерстяных носках, седой как лунь и самокрутка во рту. Один. Сидел и о чем-то думал.

В одиночестве утопаешь, начинаешь уходить в себя и думать, ковыряться в самом себе. Кто-то танцует, кто-то поет, а ты без тех, кого любил.

Завтра допишу.

Была война, я работал на заводе, мне было пятнадцать лет. Я помню, что не получалось так, чтобы я куда-то шел, танцевал, чтоб компания... Я больше помню, что уходил один, мы жили тогда на Васильевской... Я шел к Москве-реке, садился на кораблик и ехал, ехал. Потом домой возвращался... часто так. Да и пойти было некуда — военное время, трудное, сорок второй год... Это тоже называется одиночеством. Никого я не любил, некогда было — я работал. Дружили с братом, школьные были товарищи, но в компанию мы не ходили, ни с кем не целовались.

Одиночество — чувство горькое, но иногда полезно в душу свою посмотреть, а раз в себя смотришь — что-то ты там находишь.

Говорят, неудобно жалеть людей; а мне кажется — ну почему плохо, если кто-то тебя поддерживает, пусть это называется жалостью, но рядом со словом — поддержать человека, пожалеть.

Встречал ли ты одиноких людей?

Однажды на гастролях к нам пришел человек, старый морской офицер, и стал рассказывать о своей жизни.

У него были железные зубы... Он прошел самые страшные испытания для человека, он прошел через несправедливость. И вернулся, и работает. Пока он рассказывал, он даже побледнел, из глаз его сочилась боль одинокого человека. Он рассказывал не о том, как посадили или ударили, а о том, что пострашней, — о жизни в тех формах, которые там были возможны. Он рассказывал, и в голосе его было сиюминутное волнение, у нас перехватило дыхание, но нарушать его одиночество мы не могли...

Через мою жизнь, как и через жизнь каждого человека, прошло столько лиц, людей. С кем-то сталкивался ближе, а с кем-то просто ехал на машине со съемом. Но ведь каждый человек, если заглянуть ему в глаза, это целый мир. Будь восприимчив к этим мирам. Здесь начало искусства.

Обнимаю тебя, сынок. Звони чаще.

Отец

12.VII.78

Здравствуй, Андрей!

Что это ты об одиночестве заговорил? Ты не волнуйся, у меня тут работы — не продохнуть. Это я так философствую.

Когда я говорю — одиночество, я имею в виду, что я что-то делаю, а меня не понимают, тогда я одинок. А потом, мне казалось, что я вырос на серии каких-то обид. Так мне казалось. Вроде бы все нормально, а у меня такое ощущение есть: была обида — я ее проглотил; была обида — я ее съел. От того же Яншина сколько обид я съел, а теперь, когда стал постарше, я понимаю, что это обида сделала меня актером. Может быть, я не так называю это слово — обида, но тем не менее тогда было обидно: я тянулся к нему, а он говорил, что я задницей кручу в Лариосике или еще что-то...

Понятие одиночество — сложное.

Кончились гастроли театра в Кисловодске, все уехали, а мы с Женей Урбанским остались, у нас было выступление в Пятигорске. И вот Женя узнал, что его невеста, молодая актриса, на юге с

другим человеком, то ли вышла замуж, то ли еще что. Женя все куда-то рвался, он хотел в самолет сесть, мчаться... Это тоже одиночество. Я помню, как еще один мой товарищ, Женя Шутов, поругался с женой и жил у нас — мама же была очень добрая, и дом наш был всегда полон. Женя жил у нас много времени, мы вместе в театр ходили, до трех часов ночи разговаривали с ним...

Вот он тоже, наверное, был одинок.

И ты, помню, мне однажды одиноким показался. Лето было, Ванда отдыхала где-то, ты, Андрюшенька, маленький был, у бабушки оставался в Давыдкове, а у меня гастроли в Горьком. Вызывают меня на съемки в Ленинград на один день. После съемок получаю билет на самолет до Москвы и вижу, остается немножко до отхода поезда из Москвы в Горький, могу успеть к тебе — самолет из Ленинграда прибывает в Шереметьево, а от Шереметьева пятьдесят километров до Давыдкова. Накупил игрушек, какую-то грузовую машину огромную. С самолета бегом, схватил попутную машину, еду, открываю калитку, никого не видно, вхожу в дом — стоит мой пацан, маленький такой, что-то возит. Я говорю: «Сынок!» (Все проходит в спешке — не опоздать бы на поезд.) А ты остановился, посмотрел на меня и продолжал заниматься своим делом. Мне не то что обидно было, что ты отвернулся, не узнал, но мне показалось, что ты одинокий какой-то. Я был всего пятнадцать минут, поцеловал тебя и бабушку — и в путь. Шел дождь.

Я вышел, темно, и думаю: «Я срываю спектакль в Горьком, не успеваю». Я голосую — никто не сажает, никто не узнает — темно в деревне. А потом едет «Победа», она остановилась. Ехали мама и сын, они перевернулись около Калинина, перепуганные. И водитель говорит: «Я за полтора часа не доеду до Москвы». Я говорю: «Хоть как-то, может быть, я пересяду». Едем, едем — я чувствую, не успеваю, срываю спектакль, а я в жизни никогда этого не делал, из-за меня не отменяли спектакли. (Болел я, с воспалением легких играл, падал на сцене, камфору вкалывали на спектакле. Однажды в Ленинграде «Дни Турбиных» с температурой сорок играл.)

Водитель понял, что я в отчаянии, спрашивает: «Когда поезд?»... Домчались мы. И вот я в поезде всю ночь почти стоял у окна, и виделась мне маленькая одинокая фигурка. Так что, дружок, если ты тогда одиночества не ощутил, я его за тебя хватил сполна.

Звони, не забывая.

Отец

10.V.79

Андрей, вечером вчера не успели толком поговорить о показе. Решил написать сразу.

Как думаешь, почему Станиславский считал, что любовная сцена — это самое опасное на сцене? Сколько раз приходилось мне убеждаться в этом: говорят про любовь, целуются, а любовной сцены нет. Показать любовь невозможно, а испытать ее не всегда удается. И когда не возникает этого особого душевного напряжения, получается ерунда.

Станиславский советовал актерам не говорить о чувствах, а говорить о том, что является манком чувств. Партнеры как бы заманивают друг друга в любовь, а зритель, доигрывая в душе своей, видит действительно любовь.

У тебя в отрывке из «Старшего сына» любовь деревянная, не любовь, а какое-то неправильное представление о любви. И поэтому, когда ты сильно страдаешь, хочется сказать: не плачь, мальчик, это еще не любовь, это все пройдет, рассеется. А ведь в том-то и фокус, что была у Васеньки настоящая любовь, глубокая до боли, охватившая все его существо. Я даже подумал, ты и не знаешь, наверное, что это такое, что ты должен изобразить. Ты, видимо, считаешь, что это возбуждение, приподнятость, состояние близкое к экзальтации. Что такое любовь на самом деле, я объяснять не берусь. Каждому человеку она дается в своем объеме: мне такая, тебе другая. В этом и сложность соединения людей, любовь у них должна быть равная, а то один думает: я ее люблю, я ей все, а она... и т. п.

Ты чем так возбужден в этой сцене? Ты кого-то хочешь убедить, что влюблен? Но подумай, разве же это нормально — желание демонстрировать свою любовь? Мне кажется, надо быть тише, осторожнее, лучше пусть никто не знает, ведь любовь — тайна твоя душевная. И потом, ведь ты в ней не уверен, чего уж тут шуметь и руками размахивать. Я, конечно, утрирую. Но вся установка психологическая неправильная, вольная, выдуманная формально. Постарайся все забыть и начать

снова. Нечего свою любовь выпячивать, прячь ее, но так, чтобы зритель заметил, что ты прячешь что-то, утаиваешь, и тогда они догадаются, что это, наверное, любовь.

Словом, Андрюша, сцена совсем не получается. Но в панику, пожалуйста, не впадай. Может, она и вовсе не получится, так и будешь плохо играть. Это бывает. Важно только понимать, что плохое — плохо, не удалось, — тогда можно идти дальше, и что-нибудь обязательно получится. Понимаешь меня?

Евг.

2.VII.79

Обиды вообще, Андрей, не следует копить, не большое, как говорится, богатство. Я не призываю не замечать, когда тебя обидают, нет, конечно. Сам я, как видишь, помню некоторые обиды. Но не в этом дело. Понимаешь, мне кажется, что от обид я не замыкался, а старался преодолеть обиду, как какое-то реальное жизненное препятствие.

Как-то Ванда села в такси, и таксист говорит (не предполагая, что везет знакомого мне человека): «Женька Леонов здесь живет». Ванда спрашивает: «Откуда вы знаете?» — «Мы всю жизнь вместе. Вот пьянь беспробудная, каждый день приходит и просит у меня трешку». Ванда: «Даете?» Он говорит: «Даю. Я люблю, он хороший артист. Вот в этой парикмахерской мы с ним бреемся вместе». Ванда выслушала, а потом говорит: «Как вам не стыдно! Я с ним в одном театре работаю — он не пьет».

Когда я понял, что стал популярным (а это радует), я подходил к окошку, смотрю, все милиционер к нам заглядывает... А потом оказалось, у него альянс с нашей домработницей... И много других несурзностей.

Раньше я расстраивался, когда слышал о себе небылицы, начинал объяснять, а сейчас я не объясняю, но возникает какая-то боль. Никогда я этого вслух не высказываю, но обиды бередят сердце, ранят. Я теряюсь, когда на меня нападает какая-то сила, против которой я не могу ничего сделать. И все же поверь, проходит несколько дней, и я забываю обиду, и по-новому начинается жизнь. И еще стараюсь видеть комизм ситуации, даже если смешон и сам. Вот как-то за границей — это были мои первые поездки, кажется в Англии, — мне сказали в посольстве: «Евгений Павлович, сегодня вы приглашаете гостей, ради вас устраивается вечер». Мы стояли у дверей, со всеми здоровались. А когда все пришли и занялись своим делом, я покрутился у дверей, деваться некуда, оставалось войти и тихо сесть. Потом ко мне подвели какого-то знаменитого деятеля, директора студии Би-би-си, что ли; меня представили: «Наш гранд-актер». Я не успел и зубы раздвинуть, чтоб что-то сказать, они стали говорить по-английски и через пять минут вообще забыли, что я стою рядом. И я подумал: «У них это работа, я им нужен для контактов, а вообще-то я не нужен никому... Хорошо бы вообще не ездить за границу». А с другой стороны, сам виноват, если б знал английский, сказал бы ему: «ноу», «нес».

Как видишь, малыш, тебе будет легче в некоторых ситуациях, в нужный момент ты по-английски скетч какой-нибудь и сообразишь из вашей школьной программы.

А вообще-то стыдно признаться, что ты обидчив, в народе недаром говорят: «На обидчивых воду возят». Так что учитывай!

К концу недели буду дома.

Отец

20.VIII.80

Андрей, ты не прав, у тебя из всех выпускных спектаклей самый лучший — водевили. Ты нашел интересную характерность, играл легко, хорошо, но вроде дурачка. Когда я играл Кристи, мне тоже казалось, что обязательно должна быть какая-то внешняя смешная деталь. Но перевоплощение становится убедительным только при внутренней работе, внешняя выразительность лишь помогает.

Теперь ты артист: диплом в кармане, принят в театр — твори! Но в том-то и фокус, что всего, что есть у тебя, недостаточно, стать артистом тебе еще предстоит. Только все и начинается... Вот я думаю и хочу ответить на твой вопрос: что от тебя зависит, а что, как говорится, и в руках

Божьих. Понимаешь, я в театре пропадал. И в студии, и в театре, вечером играл, днем что-то болтался, но это все внешние приметы... Я хотел стать актером, хотя это, может быть, общая фраза — все хотят кем-то стать, но не у всех у нас, к сожалению, это получается. Важно, чтобы хватило сил. И важно не то, что я получился народным, а получился актером. Правда, и я иногда думаю: что такое «Вор»? «Иванов»? Даже «Старший сын», по-моему, не всем нравится: один молодой актер сказал, что это, мол, спорная работа, многие в Ермоловском театре, где шел спектакль по пьесе Вампилова, не приняли ее. Я не стал выяснять, мне фильм и моя работа очень нравятся.

Вот я сказал, что стал актером, и не потому, что я народный артист СССР, — это приметы внешние и случайные, а вдруг забыли бы вообще подать мои документы... Мне рассказывали, что, когда обсуждали вопрос о звании, кто-то сказал: «А разве он не народный? Да что вы! Проверьте, он уже народный давно». Но в моей жизни и такое случалось: когда я был уже заслуженным, мы о чем-то поспорили с секретарем партбюро театра (а он был и остался моим другом), поссорились очень в его кабинете, и он сказал: «Жалею, что я тебе звание сделал». Я говорю: «Забери, если ты мне его сделал, я отказываюсь» — и начал топтать свой пиджак.

Я хотел бы, чтобы ты трудился, как я всю жизнь трудился. Правда, слова ни тебе, ни мне до конца ничего не открывают. Вот пришел я в театр, играл в массовках с упоением много лет... Важно выдержать марафонский ход актерского и человеческого становления. Я хотел бы, чтобы ты, Андрюша, воспринимал и плохое, и хорошее в свое сердце, чтобы замечал в людях не только заметное, но и спрятанное. Вот ты очень любишь животных, пожалел и привез собачку, значит, в тебе есть человеческое одиночество. Ты умеешь дружить, душу отдаешь, но вдруг замечаю, исчезает кто-то из друзей. Видно, произошло что-то такое, что тебя обидело, а может, и ты кого-то обидел. Важно научиться улавливать в людях и другую половину: бывает, что человек веселый от горя, от какой-то несостоятельности. И еще важно научиться падать. Я в своей жизни больше падал, в моей актерской судьбе счастья было меньше, чем трудностей. Я научился так все воспринимать, что для меня нет понятия — бесспорно. Я только хочу верить, что есть люди, которым нравится, что я делаю, и я благодарен им, они меня очень поддерживают.

Делая первые шаги на сцене, будь готов к худшему — искусство жестоко. Бывает тяжело не потому, что тебя окружают плохие люди, без сердца, но потому, что кто-то искренне заблуждается. Ошибки, пробы, эксперимент в театре не случайность, которую хорошо бы избежать, а нормальный, естественный путь. Иногда ошибке надо отдаваться целиком, чтобы ее осознать, извлечь из нее урок. Театр отныне становится твоей жизнью. Слезы и радость, которые пошлет тебе судьба, принадлежат сцене. Все твое время — день и ночь, мысли и мечты, — все принадлежит сцене. Но и театр в долгу не останется. Как верный друг, он пройдет с тобой по жизни, поможет пересилить беду, испытать счастье. Счастье — это когда тебя понимают. Я желаю тебе этого счастья. Когда у незнакомого и родного человека — зрителя — блеснут на глазах слезы или у кого-то вырвется «Браво!», ты узнаешь, что такое театр и зачем связал с театром свою жизнь.

Евг.

Письма артисту

Андрюшенька,

хотя ты бываешь у меня часто, чуть не каждый день, все же у меня чувство, что не договорили, не выяснили, не успели. А время в больнице тянется медленно-медленно, или я не умею сидеть на одном месте и общая скованность действий так тяготит меня, что я просто изнемогаю от безделья. Кажется, целые сутки жду тебя, а только уйдешь, снова начинаю ждать. И вот решил в промежутках между встречами писать тебе обо всем, что приходит в голову, что хочется тебе отдать, если кажется полезным, обсудить, если сомнительно.

Надеюсь, в суматохе театральных будней найдется у тебя время читать эти письма.

Актерская школа, ты прав, Андрей, дело серьезное. Щукинское училище — это определенная школа, в традициях искусства Вахтангова, школа высокого артистизма, импровизационной свободы, но ты и сам знаешь, щукинцы работают в разных театрах, и до сих пор все считают, что ваше училище дает хорошую и разностороннюю подготовку. Но какова бы ни была школа, она должна помочь актеру найти себя.

Мои учителя в студии — Екатерина Михайловна Шереметьева, а позже Андрей Александрович Гончаров — относились ко мне с интересом и помогли мне нащупать свою дорогу. Считаю, мне повезло, я своей актерской школой доволен, во всяком случае, мне переучиваться не пришлось. Актер ведь учится всю жизнь, учится, ищет, познает себя. И хорошо, конечно, когда с самого начала путь определен верно.

И в кино первые серьезные задания я получил от замечательных режиссеров Александра Борисовича Столпера и Иосифа Ефимовича Хейфица (в фильмах «Дорога» и «Дело Румянцева»). Режиссеры добивались правды поведения, погружения в характер, естества... Не знаю, хорошо ли я выполнял их требования, но понимал я их очень хорошо — и тем самым радостно утверждался в правильности своих понятий и принципов в искусстве.

Оба персонажа, Пашка и Снегирев, — ты ведь помнишь фильмы — были прохвосты, внешним видом располагающие к доверию. Но при всей общности характеры это были разные: Пашка подл по неразумению, жизнь не научила его еще ничему, а Снегирев хитер, он сознательно скрывает свою сущность манерами и поведением компанейского парня.

Во всяком случае, эти роли были более сложными и интересными, так как на первых порах в кинематографе, да и в театре, меня признавали только как лирико-комедийного актера, и роли предлагали похожие одна на другую.

А когда вышел на экраны «Полосатый рейс», где я, к удовольствию зрителей, в мыльной пене бегал от тигров, многие решили, что теперь уж я прописан постоянно в цехе комиков и мне за его пределы шагу ступить не дадут. По правде сказать, я и не очень огорчился. Но как бывает в жизни иногда — самое интересное предложение получаешь там, где его совсем не ждешь. Когда раздался звонок из Ленинграда и родной голос режиссера Фетина, постановщика «Полосатого рейса», сообщил, что для меня есть роль в его новом фильме, я не без ужаса подумал: каких еще хищников придется мне укрощать? И вдруг слышу: по рассказам Шолохова... «Донская повесть»... Шибалок... Я замер: ну, думаю, это похуже хищников. А он продолжает: я вижу только тебя — это обычно говорят режиссеры. Я, конечно, не соглашаюсь, он обижается. Ладно, говорю, приеду, поговорим, а сам думаю — худсовет не допустит. И естественно, худсовет «Ленфильма» возражает: «Только что «Полосатый рейс» — и вдруг «Донская повесть», что же общего? Где логика?» И представь, каков режиссер, и меня убедил, и худсовет.

В искусстве труден первый шаг, а потом откуда-то берется смелость или нахальство даже...

Когда режиссер Борис Александрович Львов-Анохин предложил мне сыграть Креона в пьесе Ануя «Антигона», я уже не стал отказываться. Хотя вокруг разговор был — Леонов в интеллектуальной драме! в трагической роли! — тут уже обсуждал не один худсовет, многие подключились. И как же я благодарен режиссеру за его талантливое упрямство.

Работа, конечно, была трудная. Пожалуй, к тому времени такой сложной, вызывающей сомнения роли у меня еще не было. Интеллектуальную драму недаром называют профессорским искусством — всем казалось, играть ее надо совсем не так, как мы привыкли. Дело, мол, не в эмоциях, а в мыслях. Мысль гипнотизирует зрителя, чувствовать не обязательно. Честно тебе скажу, разговорчики эти мне казались чепухой, но как быть, как играть — я не знал. Львов-Анохин ставить спектакль по французским образцам не собирался, это я сразу понял, иначе зачем бы он назначил меня и Лизу Никишихию. С ней, кстати, забот было не меньше, чем со мной. Вот еще Антигона, героиня! Щуплый воробей с золотистыми волосами; кишка тонка Антигону играть. Иначе, как «анохинские штучки», распределение ролей не называли. Так, при общем сомнении, начали мы работать. Теперь только, спустя многие годы, я могу по-настоящему оценить режиссерскую дерзость Бориса и его прозрение. Наверное, он предвидел, как много такой эксперимент может дать искусству, а я, не скрою, шел по наитию. Но как оказалось, усилия наши были направлены в одно русло: соединить принципы реалистической психологической школы игры с драматургией интеллектуализма.

Я отнесся к работе без паники. Хотя было много причин паниковать. Знаешь, меня охватило какое-то страстное желание работать, меня даже стали раздражать бесконечные разговоры об эстетике, стилистике, специфике. Мне хотелось сказать: да бросьте вы все это, они же тоже люди, давайте попытаемся их понять, примерим их поступки на себя, поищем что-то отдаленно похожее по ситуации душевной в своей жизни.

«Антигона» была написана и поставлена в оккупированном фашистами Париже, и античный миф об Антигоне, которая перед лицом смерти не отказалась от своего долга похоронить брата, был отчасти прикрытием от цензуры.

Ясно, дело тут не в античности, а в том, что наши, по сути, современники, люди, столкнувшиеся со звериным ликом фашизма, решали для себя те же проблемы — проблемы чести и долга, жизни и смерти. Почему же спустя еще полвека мы уже не можем войти в обстоятельства этих людей, пережить их беду вновь, а должны представить страдания и подвиги в виде изысканного интеллектуального ребуса? Какая проблема, естественно, волновала автора? Проблема порабощения человеческой личности и противостояния человека насилию. Разве эта проблема снята в современном мире, стала для нас исторической? Да ничуть. Каждый день мы должны защищать себя, свою личность от тысячи посягательств: глобальных — угрозы войны и мелкого, мерзкого чиновничества, проникшего во все почти учреждения и организации. Видишь ли, сынок, сыграть по-настоящему можно только про нас. Остальное — приспособления, упаковка, способ, но суть — про нас, таков механизм живого искусства, ведь актерское искусство живое, оно не отделено от жизни человека. Персонаж, в какое бы платье его ни рядили, дышит твоей грудью и плачет твоими слезами. Поэтому я и на этот раз был убежден, что играть надо про нас.

На одной из репетиций я сказал режиссеру, что, пока мы с Антигоной не выясним полностью наши отношения и чувства друг к другу, мы с места не сдвинемся. Я предложил забыть имена Креона и Антигоны, оставить в покое стилистику Ануя и обратиться к той психологической ситуации, которая заложена в произведении. «Я буду дядя Федя, — сказал я, — а она Лиза. Вот когда мы разберемся, что происходит, мы скажем: «Креон», «Антигона» — и все будет в порядке».

А пока надо заставить эту молодую девчонку жить, любить, рожать детей, ведь ее любит мой сын Гемон. Она хочет умереть, потому что думает: компромисс — это подлость, а я ей втолкую, что компромисс — это разумное понимание жизни.

Разумность, считаю я, состоит в том, чтобы видеть жизнь такой, какая она есть, и выбирать, если есть выбор. Зачем презирать стремление юной Антигоны к идеалу, пусть лучше она осмыслит свой идеал, пусть узнает правду о своих братцах-подонках.

И тут-то закрутилось. Борис, конечно, умница, очень тонкий режиссер, он мгновенно уловил, что я хочу его идеи упростить, снизить, поставить на землю, но он не испугался за философию, а решил, что проявит, прояснит ее на человеческих судьбах еще более сильно и определенно.

Много было всего. Если бы я восстановил для тебя всю работу над спектаклем по дням, по репетициям, шаг за шагом, ты бы убедился, что это были истинные актерские университеты, в которых я был и студент, и профессор, а режиссер — и партнер, и учитель!

Играть царя Фив Креона тираном, извергом — кому это интересно. А если это добрый человек, который не хочет смерти, но у него такая работа... Если он не хитрый, а искренний, если любит и Гемона и Антигону, если он хочет видеть их счастливыми, а не мертвыми, если, если... И все же потоки крови застилают глаза... Что тогда?

Мне хотелось заставить зрителя, которому уже в начале спектакля сообщили, чем все это кончится, заставить все же его переживать, сомневаться, надеяться. Хотелось, вопреки правилам, заданным пьесой, навести свои мосты, установить свои контакты, только об этом я никому не говорил и поэтому точно и не знаю, удалось ли... А успех был большой. Какой-то обвал газетно-журнальный, писали так много и хорошо, интересно, что мы удивлялись. Во всех городах, где Театр имени Станиславского побывал с гастролями, появлялись статьи, и не в том дело, что хвалили, а в том, что разные люди, критики, журналисты находили что-то свое, совсем неожиданное, и это было интересно читать.

Спектакль призывал зрителя думать, думать о жизни, о себе, о мире, о жестокости и о том, что же все-таки остается людям. И каждый думал по-своему, думал свое, и это в конечном счете самое важное, что может сделать искусство для людей.

Евг. Леонов

Андрей,
знаешь ли ты себя, как тебе кажется? Я не могу сказать, что знаю себя до конца. Я себе такие вопросы задавал: а знаю ли я себя в жизни, в творчестве? Жизнь каждый раз ставит нас перед какими-

то неожиданностями, на которые реагируешь не всегда так, как решил бы, подумав заранее. Каков же тогда элемент истинности в каждом нашем поступке, действии? Это непросто определить...

Актер — человек со сдвинутой психикой. Меня учили включать свое нутро, я раньше этого не понимал, а сейчас легко отличаю артистов от людей, которые «тратятся» и которые «не тратятся», ценю тех, кто живет себя не щадя и в творчестве цепляет вглубь.

Я — фантазер, вот в чем дело. Подумаю: поздно, Андрюши нет — и уже сам себя включаю в ситуацию: вот он входит в арку и, если нападут, упадет, и я ударю... (Я весь мокрый, как после драки...) Андрюша отбежал, меня ударили... И в самолете так же: если упадем, успею ли я подумать, вспомнить что-то... И так каждый день. И начинаю давать указания Ванде и тебе... За последнее время я накопил столько историй по любому поводу и всех спасаю, оттаскиваю. Вытерпеть это, конечно, тяжело. Постоянно я с кем-то сражаюсь, например с шофером, который вез Ванду; я с ним разговаривал, обсуждал, говорил, что это мешанство, нельзя так к людям относиться, хотя ведь я с ним никогда в жизни не увижусь. Так же долго переживал по поводу статей.

Бывает, что я фильм не посмотрю, — я ведь не смотрел некоторые свои фильмы, предполагал, что их не обязательно смотреть, особенно последние годы, почти точно зная, что может быть и что не получилось.

Честно говоря, иногда скрываю, что читал статью о премьере. «Вы читали?» — «Я? Нет. А что пишут про меня? Ругают? Ага, надо будет почитать...» А я ее уже читал, конечно, даже пытался в своей игре что-то поправить.

Больше я все-таки думаю не про свою жизнь, а про свою работу. Но и про жизнь тоже. Бывает так: что-то произошло, тут начинаю думать: «Надо было в обход, а попер с левой стороны, надо было прямо, а я...» Нет, я иначе думаю: что было, то было, этого не исправить... Хотя, конечно, приходят мысли: почему со мной это случилось, а не с другим?

Молодым совсем я хотел играть Робинзона в пьесе Островского «Бесприданница». И вот как-то на репетиции Яншин сказал: «Леонов, давайте на сцену». Я пошел, стал что-то делать, а он: «Нет, нет, не так». Я говорю, нервно очень: «Михаил Михайлович, я еще не умею, но, может быть, я научусь. Это жестоко, если вы...» Яншин сделал паузу. «Уйдите со сцены. Где Лифанов? Давайте обратно!» Вдруг вскочила одна актриса: «Это возмутительно! Как можно так разговаривать с Михаилом Михайловичем Яншиным!» Она была в местком, и тут же на другой день заседал местком, нас вызвали, а Михаил Михайлович сказал: «При чем тут местком?»

Через два месяца мы поехали в город Донецк на гастроли, и вдруг Лифанов заболел, директор театра Гвелесиани присылает машину — срочно играть Робинзона. (Это было за год до Лариосика.) Что ни скажу — аплодисменты, я стал даже пугаться. Весь напряженный, в какой-то нелепой шляпе, в глазу монокль, что ни скажу — смех. Приходит Гвелесиани: «Вы очень смешно играете». Это меня скорее напугало, чем обрадовало, а уж поверить в то, что хорошо играю, я не мог. То ли зритель попался такой смешливый, то ли от испуга я был нелеп, сиюминутен — и от этого очень правдив.

Яншин ведь никогда меня не хвалил, ни в какой роли. И быть может, поэтому во мне поселилось вечное сомнение — что я что-то делаю не до конца хорошо, и, если мне кто-то говорил, к примеру: «Вы прекрасный Лариосик» — и меня это радовало, я все же понимал, что играю недостаточно хорошо. А ведь не было города, где мы гастролировали, чтобы не написали прекрасную рецензию на спектакль и самые восторженные слова обо мне. Когда хлопали, я всегда помнил, что меня Яншин поругал: «Нет, он прав, я слишком смешу...»

Вот как передать тебе этот опыт, Андрюша? Будут ругать, могут и несправедливо ругать — ты самолюбивый очень, я ведь тоже самолюбивый, судя по моим рассказам, но я через это переживал.

Работай, ну это понятно — все работают. Я никогда никуда не вмешивался, ни в какие интриги. Меня обижали — я обижался, но старался попятить, что же нужно от меня в данный момент режиссеру, что он хочет: непонятно говорит, тихо, показывает, а копировать я не могу. Если ты артист, то все в твоей жизни — трудности, обиды, страдания, нервозность, — все решительно надо поставить на пользу искусству. Это трудно, но, когда это произойдет, искусство станет помогать тебе в жизни, оно как бы уже помимо твоей воли будет гармонизировать жизнь. Ведь верно, что творчество дает и отбирает, и это вместе происходит чаще всего. Одним словом, больше смелости, сынок. Дело нашей жизни требует большой смелости, как ни странно.

Андрей, ты спрашиваешь, боялся ли я режиссера, Яншина например.

Я боялся Яншина, потому что была очень большая разница возрастная, личностная между нами. Что он ни скажет, что ни покажет — и для меня, и для всех — гениально, и повторить невозможно, да и не нужно... Но желание сделать и неумение это сделать огорчали. Он подавлял меня тогда, может и других (не знаю), умением как-то повернуть образ, опираясь на жизнь, так что для тебя все становилось новым и неожиданным.

Взаимоотношения актера и режиссера — очень сложное дело.

Вот сейчас я репетирую, как ты знаешь, с Анатолием Васильевым «Виндзорских проказниц». Васильев, конечно, не Яншин, по-разному о нем говорят в нашей среде, но многие считают его одним из лучших режиссеров: Товстоногов после «Взрослой дочери молодого человека» сказал о нем: вот у кого надо сейчас учиться, а Гончаров сказал, что это самое современное искусство и мы от него отстали. А работать с Васильевым сложно. Когда я был подмастерьем, учеником, многого не умел и то, что требовал Яншин, не очень у меня получалось, я начинал нервничать, а когда нервничаешь, у тебя пропадает воля и ты не можешь соединить себя со словом, с литературой и действием. Вот у Гончарова тоже приход на репетицию обставлялся нервно: он как-то так входил в зал или влетал на сцену, что атмосфера становилась напряженной. Но я к этому времени уже научился использовать эту возникшую во мне нервность и направлять ее на репетицию — поэтому, кстати, я иной раз оказывался в лучшей форме, чем мои товарищи, — я успевал вскочить в этот трамвай, который он отправлял с определенной скоростью, а кто-то не успевал слова говорить в нужном ритме спектакля. Помню, мы работали над спектаклем «Человек из Ламанчи», репетировали-репетировали с молодым режиссером какую-то сцену, и наконец пришла пора показать определенный кусок Гончарову. В зале сидели какие-то люди, раздался шепот. «Идет, идет...» Входил Гончаров, всех обводил острым взглядом — наступала тишина. Я веду сцену Санчо с письмом: «Альдонса, письмишко тебе принес» — и вдруг стали смеяться. В такой обстановке, так было и при Яншине, если актер что-то удачно скажет — вокруг возникает радость, и не столько в адрес этого актера, а вообще. Так и здесь было: хохот, смех и Гончаров, радостно потирающий руки...

А вот с Васильевым мне сложно и трудно — он не выражает эмоций, он весь в себе. Пауза, десять минут молчит, потом вдруг что-то скажет, опять пауза, потом начнет говорить, говорить, и уже конец репетиции... Вот мы с октября месяца все время говорим, то есть он в основном говорит про тему, ищет, находит (правда, подчеркивает, что мы вместе ищем), но я, репетируя уже полгода, стал побаиваться, потому что он нечетко выражает свое хотение, или, может быть, что-то разрушает придуманный образ, и до такой степени иной раз, что, хоть он и хвалит — «что-то мы нашупали», у меня складывается впечатление, что все это не туда... Что-то неуловимое мешает верить, а актер должен быть проводником — молниеносным, сиюминутным, сегодняшним проводником мысли режиссера. И пусть она будет такая или иная, но нужна четкость позиции, иначе начинаешь нервничать и ты, и он, хотя виду не показывает. И начинаешь про себя думать: а может, я уже отстал, может, я старомоден. Хотя и Яншин в свое время, и гончаровские репетиции потихоньку выковывали во мне борца за литературу, за слово. И, чему-то научившись, я стараюсь учиться дальше, я привык ставить себя под сомнение — себя, роль, эпизод.

Когда-то я у Станиславского набрел на фразу, что из-под актера надо почаще выбивать стул, на котором он удобно расселся; в общем, актера надо ставить в новые обстоятельства и переучивать каждые десять лет. Я в это очень поверил, потому что был психологически подготовлен. И даже мой переход из Театра имени Маяковского в Театр имени Ленинского комсомола, вызванный другими обстоятельствами, я оправдывал тем, что попаду в руки современного режиссера, который будет мне предлагать неожиданные вещи...

Первые спектакли Захарова многих ошарашили. Марка Анатольевича знали как способного, ищущего режиссера по спектаклям Студенческого театра МГУ и в особенности Театра сатиры. И вот — «Тиль», «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты»: шумные, красочные, с обилием музыки, танцев, пластики, движения... В одной из рецензий было написано, что, мол, Захаров использует в этих спектаклях приемы современной эстрады. То ли критик хвалил, то ли огорчался... А мне, как и многим, обращение театра к опыту кино, телевидения, эстрады и других видов массовой культу-

ры представляется вполне закономерным. Кстати сказать, кино, телевидение и эстрада сами всю пользуются средствами театра. Захаров доказал правомерность такого театрального стиля хотя бы тем, что эти спектакли пользуются успехом вот уже несколько лет у самого разного зрителя, больше всего — у молодежи.

Пусть это направление в нашем театре живет и развивается. Я — за. Жаль только, что я — толстый и неуклюжий — не могу в этом участвовать. Но повторяю: я — за.

Хотя мне — не стану этого скрывать — ближе и дороже спектакли, где люди плачут, где тратят сердце. Такими я считаю в нашем театре «Иванова» и «Вора». И не потому, что я в них играю, а потому, что литература потребовала от нас и от режиссера психологической разработки, точного и подробного существования, эмоциональной отдачи.

Когда я репетировал «Иванова», тебя еще не было в театре, а мне хочется, чтобы ты знал, как проходила эта работа, поэтому расскажу тебе об этом чуть подробнее.

Евг.

Андрей,

помнишь, ты сомневался, надо ли мне играть Иванова, Смоктуновский, мол, играет и ты — как это понять? Теперь уже, когда спектакль сделан, хочу объяснить тебе кое-что не про себя, конечно, про Иванова. Иванова чаще всего представляют этаким героем, непонятым гением. Как же! Такое бунтарское прошлое — впереди эпохи; женщины из-за него страдают, и, наконец, отчаянный протест — сам себе пулю в лоб. Все складно, но... на поверхности. Когда Чехов написал пьесу, ее считали умной за то, что в ней угадана «физиономия поколения». Таких, как Иванов, много — вот в чем разгадка, ничего выдающегося здесь нет. И трагедия Иванова — трагедия внутреннего разлада — это не катастрофа одинокой личности, но беда целого поколения. Немирович-Данченко очень точно назвал Иванова «безвременным инвалидом».

Я за то, чтобы понять героя в его историческом контексте. Что же тогда было? О чем болело чеховское сердце? Восьмидесятые годы прошлого столетия — трудные годы безвременья, застоя. Как это выглядело в жизни: запрещения, ссылки, расправа — власти сурово отвечали на удары шестидесятников, закрутили все гайки, задушили всё живое, мечты и надежды отменили, запугали, унизили, разобили людей.

Теперь пойми психологию Ивановых. Когда время и революционные ветры призывали их в строй, они были молодцы, но в удушливой атмосфере реакции, когда ясность действия ушла, они движутся по инерции на холостом ходу. Они говорят, обличают, они не принимают действительности, но и ничего не делают, чтобы ее изменить.

Безвременье рождает «порядочного обывателя». Если ты вышел из игры, ты — обыватель. Ум не оставил тебя, способность критически видеть и мыслить сохранилась, взгляды не переменились, но время вышибло тебя из действия, невыносимо трудно стало сохранить себя. Чем, собственно, Иванов лучше этой пошлой публики в гостиной Лебедевых? Тем, что он видит их низость, и только-то? А что он им противопоставляет? Слова, слова, одни слова!..

Поэтому в спектакле мой Иванов стесняется слов, ощущает ложность этого словесного протеста. И я начинаю говорить неохотно, всякий раз думаю, а не помолчать ли мне, а то всюду свое мнение, свое слово — смешон, право. Мой Иванов явно избегает общения, придет к Лебедевым и стоит в стороне, отвечает односложно, стыдится болтовни, боится, что Шурочка что-то другое видит в нем, ошибается. Впрочем, иным, кто не пережил истины действия, и слова кажутся действием. Поговорили в гостиной смело, дерзко, умно — и довольно, по нынешним временам довольно. И горько видеть: то, что было идеей, становится развлечением. Перед Ивановым открывается эта перспектива: поправятся с новой женой дела в имении, поправится настроение. Шурочка станет ловить каждое умное слово, а Иванов, мыслящий человек, станет заполнять пустоту словами. Кажется, он это себе представил: «Я подумал». Потому и пулю в лоб.

И тут очень важно «как», никакой эффектности, никакого вызова. Мы не подаем в спектакле выстрел Иванова как акт мужества, недоступный другим, всем. Мне кажется, что Иванов это делает для себя, не найдя выхода, он в смерти ищет освобождение от пошлости, обступивший его, от своего бессилия с ней бороться, от нелепостей и неумения объяснить себя людям.

Иванова блестяще играл Бабочкин, прекрасно играет Смоктуновский. Но наш Иванов — другой.

Если сыграть Иванова без веры в уникальность его природы и достоинств, если не считать, что все женщины, а не только Сарра и Шурочка, должны страдать при виде такой шевелюры и стати, а допустить, что женщинам тоже душно, невыносимо в среде интеллектуальных и нравственных уродов и оттого они бросаются к Иванову, чувствуя, угадывая в нем свет иных времен, и им всего лишь предстоит понять его несостоятельность (конечно, Сарра другое, у нее были основания обмануться, а Шурочка по молодости, незрелости своих суждений о людях), то тогда, согласись, играть Иванова может не только Смоктуновский, но и любой другой артист, и я тоже. Убедил, нет? Окончательно, надеюсь, убедит спектакль.

До встречи.

Евг. Леонов

Андрей,

теперь, когда ты играешь в «Иванове» эпизодическую роль и наблюдаешь Чурикову на сцене, как бы изнутри спектакля, ты, наверное, уже многое понял. Конечно, видеть актрису из зала даже профессиональным взглядом — это не то что вместе играть, актерское партнерство почти что братство, во всяком случае, есть основание сказать: я был с ней в разведке, я ее знаю.

Инна Чурикова — большая актриса, поэтому комплиментарную часть опускаю. Видишь ли, эта женщина одарена природной гигантской артистической энергией, а это и есть подлинно театральное чудо. Она убедительна. Она не действует на сцене, она живет. Каждый жест ее, взгляд, каждое слово в такой мере насыщены чувственной энергией, что вся она на сцене обнаженное сердце, пульсация которого меня иногда пугает. И эта ее чрезмерная сердечность, ее особый, ни с кем не совпадающий сердечный ритм приковывают внимание, гипнотизируют, я думаю, зрителя. Рядом с ней никакой иной человеческой правде места нет, все оценивается в связи с ней. Это, я бы сказал, какой-то мощный центростремительный механизм. Играть с ней нелегко.

Теперь о Сарре. Думаю, что критика определит ее как выдающуюся роль Чуриковой. Все сильные стороны ее актерской индивидуальности — сосредоточенность на себе, на собственной внутренней жизни (а этой энергии так много, потому что она ее не выплескивает, не разменивает на других, на обстоятельства) — сказались здесь особенно. Как бы это пояснить? Допустим, в любви большинство людей, влюбленных, обретают дивную способность видеть и чувствовать другого человека, любимого. Ее в любви захватывает ее собственное чувство. Она точно зачарована собственной душой, она слышит самое себя, погружается в свое страдание, то есть в любви она открывает самое себя, а не другого.

Вот эта органичная погруженность в себя оказалась предельно важна в нашей центральной сцене — объяснения Иванова с Саррой. Дело в том, что по жестокости сцена доведена до абсурда и сделать ее психологически достоверной могло только это обстоятельство. Погруженность в себя решительно не дает возможности Сарре услышать Иванова. Первое, что должна подумать умная любящая женщина, что он сошел с ума, но тогда Сарра бросилась бы спасать Иванова. Но! Сарра всегда, и тут, видит только себя, чувствует только свою боль, и до Иванова ей дела нет. Как-то Чехов говорил, что мы, русские, ищем страдания, чтобы избежать скуки. Чурикова такую именно чеховскую героиню играет. Это, мне думается, придает всей сцене при абсурдистском характере психологическую конкретность и глубину — получается впрямь приступ безумия. Впрочем, это я так чувствую.

Обнимаю.

Твой Евг.

Снова и снова встает перед тобой вопрос: режиссер или актер, кто определяет успех в конечном счете. «Режиссер!» — сказал бы я тебе, но тут же вспоминаю, сколько было в моей практике встреч с режиссером по должности, но не по художественному масштабу. Профессионал или художник — это так же существенно в режиссуре, как и в актерстве.

Яншин, когда кто-то плохо играл, говорил: «Это я виноват, может хорошо сыграть, что-то недоделали мы». А сейчас часто услышишь, что режиссер все свое дело сделал, но актеры, мол, оказались слабыми, их пришлось закрывать. Это и в театре, и в кино. Но в чем же дело? Смотришь иной спектакль: все сделано красиво, современно, все по высокому счету, и даже в зале пахнет чем-то, и это даже впечатляет. Но почему в моем сердце остались Москвин, Тарханов?..

Актер драматического театра проверяется умершем создать характер, окрасить его своим сердцем, а не внешней моторностью. Этому надо учиться, а сейчас эти понятия стали улечиваться. Зачем же я тогда много лет тому назад ходил по улице Горького и Васильевской взад-вперед и думал о Лариосике, и мучился оттого, что Яншин такое показывал, что я не мог сделать, и по многу раз проверял в уме, что я не так делал. Я ходил не замечая людей, натываясь на столбы. Может, это искусство ушло в прошлое? Нет, я думаю, искусство, связанное с сердцем, с правдой, с глубиной, — вечно. Мне интересней смотреть те спектакли, где есть настоящая литература и та истина, ради которой мы живем. Этот болевой момент может быть окрашен музыкой и другими современными средствами. Я видел это в фильме «Вестсайдская история» и плакал на американском мюзикле «Иисус Христос — суперстар», в фильме о балете, который видел в Англии, когда семнадцать молодых людей выступают перед режиссером, а нужны только двое, и это трогает до слез.

Один молодой режиссер сказал, что ему больше нравятся заграничные актеры, чем русские. А меня и среди зарубежных актеров поражают те, кто цепляет за сердце. Меня потряс Николсон в фильме «Полет над гнездом кукушки». Меня поражал Жан Габен в фильме «У стен Малапаги» и в других картинах, он меня хватал за сердце. Может, это было давно и я был еще неопытным зрителем, хотя таким и остался, но меня брали в плен именно такие актеры. Я и сам так стараюсь играть. Помню, как шли «Ванюшины» в Югославии: приходили актеры и говорили, что это интересно, но не нужно так тратиться.

Я ушел из Театра имени Маяковского — рухнул спектакль «Дети Ванюшина», не потому, что я талант, он был так выстроен, выстроен режиссером на актера. Я ушел из Театра имени Станиславского — рухнула «Антигона», потому что роль была выстроена, все было выстроено, а по-другому трудно. Наверное, надо и роль так же выстрадать, говорить со сцены о том, что мучает тебя.

Однажды спорил с режиссером, который сказал: «Я не воспитатель, я режиссер». Но ведь режиссер должен быть воспитателем. Я не о дисциплине сейчас говорю, а про актерское дело — он должен воспитать в актере желание заниматься человеческим духом, он должен заниматься воспитанием личности. А то может получиться так, что ограничиваются данными, которые есть: достаточно, мол, и этого. На какой срок? на жизнь? на мюзиклы? на роли?

Мне все больше кажется, что наши современные режиссеры хотят прежде всего выстроить спектакль, сотворить, выдумать, но не выстрадать его, не родить, оторвав пуповину, и, конечно, вместе с актерами. А если ты вместе, то уже вроде бы не начальник, а педагог, соучастник.

Многим молодым режиссерам почему-то хочется блеска телевизионной «театральной гостиной», чтобы цветы, американцы, чтобы публика разбивала двери. Яншин был толстый и немолодой, и он этими делами не занимался, от него у меня осталось впечатление, что он не начальник, а соучастник моей жизни, моего труда, моих поисков, наших, вернее, поисков. В нашей с ним жизни всяко было — и он меня, конечно, не всегда принимал, и это в результате и прекрасно — я все время пытался что-то доказать. Как-то Гончаров сказал, что у Яншина я ухватил что-то современное.

Вот Данелия берет каждый раз одних и тех же актеров и каждый раз раскрывает их по-новому. Иногда начал повторяться актер, он сам, может быть, этого и не понимает, особенно в кино: снимают, без простоя и т. д. И тут Данелия вновь сумел в нем что-то отыскать, растормошить его сердце. Недавно у меня спросили о «Нахлебнике» — и мелькнула мысль: почему бы мне «Нахлебника» не сыграть, это было бы прекрасно — учитель мой играл, и я сыграю; но нужен тот, кто увидел бы это, кто заразил бы меня идеей и вложил бы в меня мысль, что это возможно. Но никто об этом не думает, а я сам не знаю, могу я это сыграть или нет, — это проверяется только работой, репетицией.

Мне рассказывал Петр Петрович Глебов, с которым я проработал много лет в Театре имени Станиславского, что в «Тихом Доне» его пробовали на эпизодическую роль белого офицера, но его увидел Сергей Аполлинариевич Герасимов, увидел, как говорится, режиссерским глазом, что у Глебова есть удивительная простота и трагедийный накал, — и судьба актерская состоялась.

Режиссер, если его не зря режиссером называют, видит больше и лучше, чем актер сам себя. Работа с режиссером, которому доверяешь, какой бы трудной она ни была, — это и есть счастье.

Я ценю режиссуру не за сочинительство в области формы, но за исследование человеческой сути характера, взаимодействия его с жизнью. Это сложнее, но только это приводит к истинному художественному результату и режиссера, и актера.

Евг. Леонов

Сегодня, Андрюша, я вспомнил, как бы в Певеке на берегу океана. Зима, понимаешь, снег, и белое уходило в такую даль, что трудно и представить. Поэтому я не стал себе представлять, а спросил: «А там что — полюс?» Но ощущение необыкновенное. Напоминало мне впечатление от первой поездки по степи, когда ехал в станицу Раздорскую и видел степи, курганы до горизонта. Но степь я воспринимал через Григория Мелехова, через Аксицию, через Шолохова. А когда попал в Певек, на Ледовитый океан, такое чувство, вроде я последний, вроде я Амундсен. Потом на карту посмотрел — Америка рядом. А когда летел в Америку, то даже не понял — была под нами вода или нет.

Некоторые люди живут ради достижения цели, а что делать, когда наступит день и цель достигнута? Можешь себе представить, что цель будет достигнута? И тогда что? Может быть, правы те, кто считает, что цель — это жизнь, а всего дороже жизнь, и все нравственно, что служит жизни.

Как-то по жизни получается у меня, что цель — это жизнь, потому что одна цель кончается и начинается другая, и последнее время я ощущаю, что это бесконечное дело. Вот, думаю, дачу куплю, а потом буду на даче жить, но тут же понимаю: когда жить, если сниматься буду? И я понял, что это надо от себя в такой степени оттолкнуть, чтобы это не мешало мне жить. Когда был молодым, хотелось в кино сниматься, хотелось актером стать. В жизни у меня всякое было, но всегда мне хотелось работать на сцене, и удивлялся, как это без меня какой-то спектакль обходится. Можно сказать — любовь, а можно — жадность к работе. Не могу сказать, что у меня была цель и я ее добивался. Просто работал, но это было для меня очень важно. И так получалось, что одна цель достигнута — встает новая. И все это и есть жизнь.

А вообще, океан больше знает. И что же шепчет? Жизнь — это бесконечность.
Обнимаю, сынок.

Л.

Опять ты, Андрей, за свое, когда это я тебя учил не обращать внимания на людей, на несправедливости и обиды? Я тебе говорил, не копи обиды, не надо нянчить свое самолюбие. Там тебе что-то чудится обидное — ты уже туда ни шагу, здесь подозреваешь чью-то недоброжелательность, недоверие — ты уже слова не вымолвишь. Но так в жизни нельзя, не то что в искусстве — вообще нельзя.

Мы дружили очень с Женей Урбанским — ты знаешь это, — он любил приходить к нам на Вторую Фрунзенскую, но мы с ним часто ссорились. Я думаю, что ощущение обиды, правды или неправды во мне было больше, чем в ком-то другом, хотя в чем-то я бываю несправедливым, особенно когда старше становлюсь: я сразу нервничаю, кричу, и так с Женей Урбанским.

Я его вводил в «Ученика дьявола», и однажды он мне сказал: «Ты актер трюковых приемов, трюкач, нам, героям, сложнее...» И меня это так обидело... Конечно, он это сказал в запале, он был отходчивый и потом все время ко мне приставал: «Что ты сердишься, за что ты сердишься?» А я не объяснял...

Когда я уходил из Театра имени Станиславского — мне это было очень трудно, столько лет, я душой прирос там, и все меня ранило — искренняя любовь одних и неискренность других. Я ушел, но продолжал играть там свои спектакли. А вскоре узнал, что артисты, с которыми я работал многие годы, пришли к директору и сказали: «Не надо приглашать Леонова играть, что, у нас своих актеров нет? И не такой он артист, чтобы быть гастролером». И после этого они стали играть мои роли, а я перестал играть. Из этого ясно, что я обидчивый человек, но скрываю это... Меня жизнь здорово колотила иной раз. Но не это страшно, страшно, если ты озлобишься. Злой человек, озлобившийся не может ничего сделать в искусстве, потому что пропадает, как бы это тебе сказать, высшая школа, высшая объективность, которая держится на добром отношении к человеку. Помнишь, я тебе говорил, что нужно в первую очередь художнику, — добрый глаз и доброе отношение к людям. Это точно. Природа артистизма вообще, как мне представляется, —

даже если человек не артист, но чувствует игру, шутку, юмор, — в доброте. Подумай, ведь если ты умеешь снять напряжение, улыбнуться, обратить в шутку недоразумение, ты тем самым помогаешь кому-то, правда?

Отец

Говорят, что в детях надо воспитывать доверие к жизни. А ко встрече со злом, если ты уверен, что в жизни ему это придется испытать, тоже надо готовить? Вот чего не знаю, того не знаю. И все же специально готовиться ко встрече со злом, по-моему, неверно. Я так никогда не делал, никого к этому не готовил, тем более тебя. Я учил тебя не озлобляться, быть добрым. У нас в семье такие отношения, что можем и поругаться, и поплакать, но злобы это не несет, и ты у нас очень добрый, очень хороший. Ранимый, нервный, самолюбивый бесконечно, но все равно очень добрый. Я не помню, каким был я, но рассказывают, что я был тоже добрым мальчишкой.

Не раз мне друзья говорили, что моя доброта может принести сыну вред. Не боишься, мол, испортить ребенка добротой? Бывало, меня накрутят, и я начинаю кричать на тебя. Однажды был такой случай, не помнишь? Я говорю: «Одевайся, пойдем в приют, будешь там жить, а я буду к тебе приходить». Ты тогда совсем перестал учиться, в четвертом или пятом классе. Спрашиваю: «Ты почему уроки не сделал?» — «Не успел». — «То есть как — не успел? Ты что, ни работу ходишь, обед готовишь?» — «Не успел», и точка. Я тебя никогда не бил, но иногда думал, надо бы. Я в театре пропадаю, репетиции, спектакли, да еще и концерты по вечерам, а тут — арифметика: «поезд вышел из пункта «А», а я ничего не соображаю, спать хочется, ты смотришь на меня, а я вычисляю, куда ехать машинисту...

Но доброта тоже ведь не однозначна. Вчера звонит актриса и просит о сыне, который должен пройти медкомиссию для поступления в институт. А сегодня звонок из отдела кадров: «Вы ходили насчет ее сына, не можете ли сходить по поводу моей дочери?» Я сказал, что занят, не могу отменить съемку... Доброта — это же не просто крик: «Кому нужна моя помощь?» Так не бывает. Зато бывает и так: сделаешь что-то доброе, а обернется Бог знает чем. И потом думаешь: и зачем я это сделал? Не надо было, не надо.

Если видишь человека с будущим, обязан помочь, как бы в будущем поучаствовать, потому что вообще все люди, каждый человек должен достичь в жизни максимума, то есть реализовать свои возможности полностью. Это, я считаю, наша общая задача. Понимаешь, есть доброта, которую можно назвать выпренне — гуманизм, а есть доброта, которая соседствует с душевной ленью. Ведь помочь человеку — это значит взять на себя ответственность перед кем-то за него, это ведь не просто пошел позвонил и к вечеру забыл. Есть, конечно, такие люди, которые всех «родненькими» называют, а на самом деле имени не запомнят. Я этого не терплю.

Доброжелательность может быть свойством души, а может быть хорошими манерами — и в этом не сразу разберешься, к сожалению. Были в моей жизни такие случаи, когда добрые дела не замечали люди, но чаще — ценили.

Когда умер Мартьянов, актер Театра имени Станиславского, и выносили гроб, ко мне подошла его жена, поцеловала меня и сказала: «Спасибо от всех нас и от него». Я понял, что она благодарит за квартиру, которую я помог получить; ему все отказывали, а я взял настырностью: в течение нескольких месяцев я звонил секретарю Моссовета из разных городов — и он помог Мартьянову. Эта благодарность на меня произвела впечатление.

В нашем театре часто слышу: «Леонов — наш хлопотун». И я стал замечать, что ко мне обращаются с просьбами, как бы считая это моей обязанностью. Не за спасибо человек помогает человеку, а просто потому, что проникается сочувствием, проявляет участие к судьбе другого человека. Это так естественно. Если ты сегодня еще не можешь никому помочь, ты хотя бы умей в душе своей вырастить и сберечь благодарность к тем, кто тебе помогает. Это не для того вовсе, чтобы вернуть человеку свой моральный долг: «Ты — мне, я — тебе», это грустное производит впечатление. Я полагаю, что благородный человек захочет помочь другому, когда сможет, ибо благодарность делает его чувствительным к чужим заботам и бедам.

До завтра, сынок.

Отец

Память у меня прекрасная, особенно на мизансцены, я запоминаю их молниеносно. Одно время я сразу запоминал текст роли. Но я и раньше понимал, что не в словах дело, не в словах раскрывается человек — истина всем известная. Эфрос мизансцены выстраивает замечательно, и его актеры научились схватывать суть, а у меня так не получалось, хотя я это понимал, читал в книжках: чеховская «Чайка» — говоришь одно — думаешь другое, — но я уже смотрел эти спектакли, когда запоминалось «тарам-там-там», а атмосфера была не такой.

Раньше я старался запомнить, куда меня поставили, и тотчас возникали вопросы: зачем? почему? «Ах, я плакал на улице, но это не написано, но можно сыграть — меня обидели, я выхожу и плачу...» А последнее время, начиная с «Антигоны» и в особенности с «Ванюшиных», каждый переход, мизансцена для меня связаны с тем, что я делаю и что говорю. К сожалению, нельзя это запомнить. Если я пытаюсь вспомнить, чтобы понять, как я сыграл, ничего не получается. Начинаю думать, к примеру, о Ванюшине, почему я деньги там считал, интересно — почему, мизансцену помню, а слов — нет. Конечно, хорошо, когда в партитуре роли это все по отдельности, как в кино: эта дорожка — звук, это — изображение, так и в театре.

Я помню очень хорошо мизансцены всех спектаклей. Помню остроту своих ощущений, не только сценических, но и жизненных. Помню, например, как ты плакал, стоя у стены, — мать не пустила куда-то, в поход, что ли... Я помню все перепады в своей жизни. И знаешь, я думаю, актеру надо попадать в перепады. Вот в детстве я какой-то одинокий был, что ли... Потом в театре, когда я еще на сцену на выходил, ничего не играл, бегал в массовках, тоже помню щемящее чувство тоски, неуверенности. Как-то шел из театра через площадь Маяковского, и вдруг мимо пролетела машина, сшибла девушку и умчалась, вслед ей даже стреляли... Я подошел к девушке, она лежала на лестнице метро и говорила: «Мама, мама...» Я пришел домой, руки тряслись, и был белого цвета. Я на всю жизнь запомнил, как она лежала...

А когда мы репетировали «На улице Счастливой», одна сцена никак не получалась. Яншин так выстроил, что за кулисами я кричал: «Стой! Стрелять буду!» — потом выбегал и говорил: «Дядя Петя, я человека убил». Этот случай, который произошел у метро, я вслух рассказывал на репетиции и играл сцену драматично.

Понимаешь, только в последние годы ощущаю по-настоящему (хотя складывалось это многие годы от Яншина, от Гончарова, от кино), что нашел ход, который позволяет мне на сцене существовать сиюминутно.

А вот для такого метода игры, для такого сиюминутного существования нужны крепкие нервы, но они у меня уже израсходованы, поэтому я каждый спектакль волнуюсь и, честно говоря, от этого побаиваюсь зрителя.

Иной раз рождается прямо страх перед зрителем. Откуда он? Я сам не знаю. То ли оттого, что ты не знаешь, как сыграешь спектакль, может, оттого, что эти спектакли не разобраны до конца по действию (к чему я привык всю жизнь, я находил в этом радость — найти действие, а потом его опрокинуть иначе, потом еще как-то по-иному). Хотя понимаю, сейчас такое время, когда не надо говорить. «Я хочу сделать то-то» — делай; слово «хочу» сейчас в нашем искусстве отпало. «Хочу» можно выкинуть, а слово «делаю» выкинуть невозможно, потому что это каркас, на котором ты держишься. Хотя современная режиссура этого каркаса не выстраивает. Многие озабочены общим рисунком, своим видением и вообще дальше этого не идут, обозначают только образ представления, и он, этот образ, иногда рожден западными фильмами. Но этого для актера недостаточно.

Был как-то на «Хромотроне», зрители говорили добрые слова, и до того дошло, что чуть ли не «наш народный герой», вроде я уже на каком-то постаменте, а ведь меня смущает многое-многое...

В прошлом году я купил книжку Виноградской о Станиславском, прочитал ее всю; потом увидел фильм-спектакль «Анна Каренина» с Тарасовой и удивился: может быть, это иначе воспринималось, когда мы моложе были. Сразу достал книжку о Тарасовой и увидел, что ее жизнь была непростой, были перерывы, и только к концу сложилось иначе. Стал спрашивать — и оказалось, что в последние годы во МХАТе она мало работала, находила отдушину в том, что играла «Без вины виноватых» в областном театре и вроде бы говорила: «Сюда я прихожу как в свой дом, это моя любовь, мой настоящий театр». В книжке написано, что она стала преподавать в Школе-студии МХАТа и добивалась от учеников правды, органики, но я вспомнил, что ее ученицы — я

знал нескольких из них в разных театрах — все работают «под Тарасову». И как случилось, что лучшая ученица Станиславского, пользуясь его передовым методом, все ее любили, восхищались, она — народная артистка СССР — не сумела все же передать то, чему ее учили? Ведь она прожила в этом театре полувековую жизнь, была самой талантливой, умной, передовой, ее любил Станиславский, — как же так?

Сложно в этом смысле в нашей профессии... На съемках фильма «И это всё о нем» я фантазировал, как всегда, а режиссер Шатров говорил, что Леонов тянет одеяло на себя. А я подумал, что значит — тянуть одеяло на себя? Если так называется собственное творчество, всякая актерская инициатива — тяни одеяло на себя, а другие — на себя. Фантазируй, работай, решай сцену, а режиссер, который соображает, должен из этих лоскутков скроить то, что ему нужно.

Я быстро могу прийти в возбуждение, но сдерживался часто; раньше я вообще был спокойный — сегодня на съемках говорят мне: «Успокойтесь», а я вроде бы спокоен, но, оказывается, я так это объясняю, что прибегают посмотреть, что произошло с артистом Леоновым. А ведь актер обязан научиться управлять своей эмоциональностью.

Чувствительность, душевная щедрость для актера не просто черты его характера, но исходный материал труда. Впрочем, напрасно я тебе об этом пишу — ко всему ты придешь сам. Научить эмоциональности нельзя, а развивает ее только жизнь.

Скучаю.

Отец

Последние год-полтора у меня в кино не было настоящей работы: «За спичками», как я предполагал, — мимо; «О бедном гусаре замолвите слово» — тоже полного удовлетворения не принес. Я старался хорошо сыграть, чувствовал трагикомическую ситуацию, но оказалось — уже не знаю, кто виноват, — что эта моя интонация не соединялась с другими сценами, и я был в фильме сам по себе и не очень убедительным. Даже получил письмо из Ленинграда: «Доложите своему начальству: как это можно было под Новый год испортить застолье всему советскому народу, направив ружье на нашего любимого актера?! *Пенсионер Иванов*».

Этот мой персонаж в фильме Рязанова комик, а попадает в трагическую ситуацию и, главное, — не ощущает трагичности. Поэтому, как начнешь сцену ковырять — не понимаешь, как ее сделать, не клеится. Думаю, Рязанов это понимал, что-то менял в сценарии.

Рязанов очень талантливый человек, и у него на съемочной площадке мы увлечены игрой. А у Данелия совсем другое: у него ты в одном измерении — жизни, и он эту жизнь соединяет с тобой и растворяет тебя в ней. У Данелия ты становишься человеком, у Рязанова — образом. И то и другое правомерно, хотя разница есть. Вот в «Осеннем марафоне» бегают Бузыкин, а кто это: вроде и не Бузыкин и не Басилашвили — это просто человек...

Вообще, я думаю, эту роль Басилашвили вам, молодым актерам, следует изучать по кадрам, по эпизодам. Олег — прекрасный актер, но я его таким не видел. Это мастерство столь высокое, что требует какого-то нового слова.

Помнишь сцену, когда Бузыкин приходит к своей возлюбленной, машинистке Аллочке, а она юбку новую сшила... Идет как будто совсем незначительный житейский диалог, но — Боже мой! — сколько в нем всего. Вроде ничего особенного, танцуют слегка и бросают под музыку реплики друг другу; но весь человек насквозь просвечен, и нежность их отношений, и какая-то глубокая, не поддающаяся определению искренность проступает сквозь мелочи суетной их жизни и так же скрывается внезапно, как и появилась, точно прячется в панцирь, без которого не только черепахе, но и человеку в этой жизни никак нельзя. Каждое движение, каждый взгляд, поворот головы, интонация — непостижимое естество. У меня сердце застыло — никому не говори — от зависти. Смешно даже, что в Италии «Осенний марафон» принес премию за лучшее исполнение мужской роли мне, а не Басилашвили. Я-то там обыкновенный, какой я всегда у Данелия, — осмысленный чуть шире фабулы эпизод, и никакой новости. Мне всегда хорошо работается с Данелия. Атмосфера доброты и доверия, а главное, он работает, ощущая целое. Мы можем ошибиться и переснять, но он примечает то, что дает возможность копать глубже, хоть это и сложно. И мы опять и опять пробуем, но у меня никогда не было ощущения тупого угла — мол, это сделать невозможно. А у некоторых других режиссеров все время попадаешь в тупик — это не годится, то не нужно.

Я говорил тебе, что Данелия и Бондарчук предложили мне преподавать — и я, может быть, хорошим педагогом был бы, но для этого надо было бросить сниматься в кино, потому что театр, кино и ВГИК не потянуть. А я бы учил сиюминутности. Яншин учил правде, и это очень хорошо, но у него было чрезмерное увлечение методом физических действий; эти слова не понимают молодые, но их и учат, к сожалению, поверхностно. А я думаю об актерской неожиданности. Она возможна только при абсолютной свободе от технических задач. Это я у Гончарова понял. А значит, учить актера надо так, чтобы он мог присвоить твой опыт мастерства и считал бы его своим собственным достижением. Учить актерству — значит расковать, раскрепостить человека прежде всего. Но по-настоящему это редко удается.

Буду звонить иногда.

Отец

В моей жизни были разные периоды. Я много ездил по стране и по миру и хотел всю жизнь странствовать. Но сейчас, кажется, я бы предпочел посидеть дома, и чтобы все — и ты, и Ванда — были бы на месте, около меня. Старею, да?

Вспоминаю, как один мой приятель, актер, рассказывал мне про Германию. Он там работал в армейском театре, и это было славное время его жизни. И вот он вернулся и рассказывал мне про улицы, про людей, про магазины, про парк Сан-Суси и как какой-то актер с палкой ходит в этом парке... А мне тогда предлагали поехать художественным руководителем в армейский театр. И я, засыпая, представлял, как с палкой буду гулять по Сан-Суси, поставлю все спектакли, которые ставил у нас Яншин (я их хорошо помнил). Так у меня часто бывает — кто-то рассказывает о каком-то крае, как там интересно — и я думаю: «Хорошо бы поехать». И я обязательно связываю это с тем, что со мной поедете вы — ты и Ванда. Я бы представлял себе бродячую жизнь артиста, если бы со мной была моя семья. У меня было даже такое странное желание, чтобы ты и Ванда побывали в Сан-Суси. Бывали, правда, и такие моменты: поссорился — и мне сразу хотелось уехать куда-нибудь, чтобы начать жизнь сначала, но лучше бы, думаю, и их с собой взять... Я не представлял, что могу уехать один. Например, если бы сейчас были бродячие труппы, для меня это невозможно. Вспоминаю съемки фильма «Чайковский»: я первый раз был за границей — Англия и Франция, причем во Франции почти месяц. А я уже через пятнадцать дней думал: «Скорей бы домой», меня заела такая тоска, невыносимо тянуло в Москву. Все мои командировки связаны именно с этим чувством — домой. Может, это для меня какая-то временная жизнь, или это зависит от профессии, или просто выяснилось, что я не рожден для бродячей жизни.

Скучаю.

Отец

Ты не прав, Андрей, натурализм в искусстве связан не только с жестокостью. Разве не может быть натурализма в идиллии? Вообще-то я не согласен, что есть материал искусству благоприятный и искусству неблагоприятный, есть то, что подвластно искусству и что нет. Я считаю, что все ему подвластно — и высокое, и низменное, — все, что есть в человеке и вокруг него.

Когда смотришь в кино, как люди едят, пьют, как в «Рокко и его братьях» дерутся и течет кровь, когда тебя глубоко за душу хватает, то не думаешь о натурализме. И вообще неясно, что такое натурализм. В «Первом учителе» тоже натурализм. В кино натурализм помогает втянуть тебя в какую-то правду, и если это сделано осмысленно, с сердцем, то и не воспринимается как натурализм. Но есть сила привычки, я имею в виду зрительское восприятие. Вот я посмотрел сейчас в ФРГ фильм «Жестяной барабан» — на меня картина произвела очень большое впечатление, но много сцен натуралистических (уродства фашистского сознания словами не передать и смотреть страшно). От такого фильма и умереть можно.

Там есть мальчик, который упал в детстве, когда ему было три года, и остался маленьким навсегда. Потрясающая сцена, как он, тринадцатилетний подросток, выступает с группой лилипутов в фашистской форме. Натурализм в этом фильме производит ошеломляющее впечатление. Поэтому с натурализмом не просто. Я видел последнюю картину Пазолини «Сало, или Сто двадцать дней Содомы» (картина, после которой его убили) — там показано, как фашисты издеваются над мальчиками и девочками, расстреливают их, а в это время в небе жужжат советские самолеты — конец войны, крах. По мысли здорово, и, наверное, это нравится, а меня потом тошнить стало,

хотя это сделано крупным режиссером, но я такого ужаса насмотрелся, что не вынес. Потом я узнал, что картина не везде шла — Папа Римский не позволил ей идти в Италии.

Натурализм, он разный — натурализм может вызывать протест и даже отвращение. Но если ты услышишь, что в кинематографе без натурализма невозможно, — и это правда.

Евг. Леонов

Продолжаю наш разговор по телефону.

Конечно, в моей жизни бывало так, что меня обижали, и, как мне кажется, напрасно, незаслуженно. А у меня такая воля, что, если человек меня обидел, я его исключу из своей жизни, я могу с ним здороваться и разговаривать, но он для меня как человек уже не существует. Все-таки добрым быть проще, чем злым, и, может быть, это одна из граней доверчивости к жизни. Доверие, доверчивость — это ведь через людей передается, значит, в общении с другими; доверие не просто к жизни, а к людям, которые с тобой рядом. Я думаю, это, конечно, не значит быть всепрощающим; быть твердым, но и уметь прощать.

Завоевать доверие тяжело, но так легче жить, когда ты отвоевал кусочек пространства для того, чтобы и творилось легче, и жилось свободней. Человек расцветает, он становится умней, он хочет показать лучшее, что есть в нем, ему рассказывать легче. Я это по себе замечал, насколько приятней работать, когда на тебя смотрит не насупленный взгляд, а добрый, — в тебе что-то раскрывается, и хочется отдать такому человеку во сто крат больше. Меня окружало в жизни много доверчивых людей. Я никогда не забуду доброе лицо, добрые глаза Виталия Доронина, с которым я снимался в фильме «Дорога». Я, наверное, как ты сейчас, чего-то не умел, но я там из себя выходил, фантазировал, а Доронин поддерживал, и действительно, иногда снимали, как я предлагал. И в «Деле Румянцева» была какая-то особая, дружеская атмосфера, когда хотелось сделать больше, чем ты умеешь. А это прекрасно, прекрасно не только на сцене, на съемочной площадке, но и в жизни. Всегда на ласку отвечают лаской, на добро отвечают добром. И было бы прекрасно, если бы в человеке будили доброе, призывали к доброму, говорили о добром. Нет, я не готовил тебя к встрече со злом, я никогда не говорил тебе, что, мол, встретятся и злые люди. Но, Андрей, бывают разные люди, бывают люди, у которых что-то прошло в жизни мимо, может, они и сами виноваты, может, что-то так у них сложилось, не надо огорчаться, если они тебе скажут что-то резкое. Не надо и на того актера, который был с тобой высокомерен, обижаться, может, он не хотел, это родилось у него такое самомнение, и ему кажется, что он такой знаменитый, он и поет, и танцует, и вроде в Европе никто так не умеет, а ему трудно пережить этот момент, но пройдет некоторое время, и опять он будет таким же, как и был, нормальным, приличным человеком. Поверь мне.

Отец

Доверчивость в жизни — это еще умение не озлобиться, хотя много вокруг таких, кто может сказать или сделать больно. Я этого не замечал, когда был на гастролях, например в Омске или Новосибирске, там люди чистые, открытые, там на улице в гости приглашают, даже смешно.

После пятидесяти лет я примирился с самим собой, я как-то перестал бороться со своими недостатками. У меня недостатков очень много: я страшно мнительный человек, а стеснительный был такой, что на радио не мог записываться. Только и думал, как все будут смотреть на меня, когда я приду. Там некогда репетировать. Сейчас я прикрываюсь званием, а раньше, когда приходил и на месте только узнавал, кого буду играть, у меня пересыхало во рту, голос становился скрипучим, язык цеплялся за небо. Хотя были актеры, которые делали все с ходу. Пришла однажды актриса Театра Вахтангова, очень торопилась, энергично начала играть, а ей потом говорят, что она должна играть мужчину.

Есть во мне и подозрительность: если я не встречал открытой улыбки, то уже считал, что ко мне плохо относятся, хотя сейчас знаю, что улыбка ничего не означает. Жизнь у меня какая-то быстрая получилась: война, детство, юность — голодные и одинокие, завод, потом немножко техникум, студия, и все это сутками, сутками, и как началось, так до сих пор и катится. У меня такое впечатление, что у меня выходных не было, толком и не отдыхал я. Жизнь развивала, видимо, во мне то, что было заложено моей мамой, то, что было главным — и осталась главным, — страсть работать.

В седьмом классе в моей характеристике писали: «Леонов добрый, хороший, но очень флегматичный». С тех пор прошло много лет, я уже давно живу в других ритмах, и трудно представить, глядя на этот пожелтевший листок, что так могло быть, что я был флегматичным и улыбочным. В школе я даже этим раздражал учительницу: «Улыбается он все время, вроде у него что-то свое... Я ему двойку поставила, а он все улыбается». Но глаз у меня какой-то был лукавый, хитрый. Жизнь, она, конечно, создает человека, но не всегда это проявлено. А попав в определенные обстоятельства, человек вдруг раскрывается полностью. Я могу сказать, что обстоятельства меня проверяли, но не помню, чтобы они переворачивали мою жизнь. Мне так кажется, что жизнь меняла меня мало, меняла, конечно, но не так, чтобы я себя не узнал.

Были и такие потрясения, которые могли бы, пожалуй, уничтожить мою доверчивость, доброту. Но не случилось этого, я повторяю, сынок, не потому, что у меня не было таких событий и я жил счастливо и спокойно, ни с кем не ссорился: дескать, кому-то хлопотал квартиру, играл роли... Нет, нет, жизнь у меня тоже была всякой. Но ведь и человеческая натура что-то значит.

Обнимаю.

Отец

Последнее время все чаще думаю, Андрюша, что самое ценное из жизненного богатства передать тебе не смогу. Это люди, с которыми меня свела жизнь, такие удивительные, редкие люди, как тебе о них рассказать? Встречал ли ты человека, о котором говорят «человек с радостной душой»?

Обстоятельства жизни делают человека радостным или печальным, а что, если есть такое свойство человеческое? Вот таких людей ты встречал? Я встречал. У человека это откладывается в глазах — и вдруг видишь, что перед тобой человек другой внутренней жизни. Бывало, я узнавал, что он болен серьезно и знает об этом, но не озлобленный, не подавленный. Я встречал много таких людей. Это не значит — хорошее настроение или плохое, это суть человеческая.

Таким был мой дядя, мамин брат, Николай Ильич Родионов, добрая душа. Когда-то он работал в радиокомитете, потом долгое время был парторгом в Союзе писателей, всю войну воевал, после войны работал в Комитете по делам искусств, а последние годы — на студии «Союзмультфильм». Друзей у него было много, в особенности писателей. Его любили; когда он умер, вся студия пришла проводить его.

Из таких людей Александр Борисович Столпер. Он был полусогнутый, очень нездоровый человек, но был внутренне обаятельным, душевным, умеющим отдавать. Для меня это имело и имеет большое значение — не хватать всё себе от другого человека: его время, его мысли, а взамен ничего не отдавать, а наоборот. Столпер отдавал и своим ученикам, и всем и свое мастерство, и умение. Он на всё откликался. Он и в искусстве своем дерзал. Я тебе рассказывал, кажется, как он утвердил на роль Серпилина Папанова, хотя все были против. Папанов ведь, знаешь, был комик, он еще не был тогда знаменитым артистом ни в театре, ни в кино. И вдруг Серпилин — главная роль в фильме «Живые и мертвые». А на съемках фильма «Дорога» Столпер мог выслушать и мои сомнения, и мой совет и приобщить их к делу. Несмотря на разницу в возрасте и положении, я успел с ним подружиться. И спустя много лет Александр Борисович звонил мне по телефону: «Ну, как дела, почему в театр не зовешь?» И на это у него хватало времени. Он человек с радостной душой, хотя жизнь его была непростой.

А Доронин и Андрей Попов, я с ними тоже в «Дороге» снимался, вообще там подобралась удивительная компания, что для меня, молодого актера, для мальчишки, имело большое значение: на свете есть такие хорошие, такие доброжелательные люди.

В Подмоскowie живет Евгений Гончаров, директор животноводческого совхоза, у него настоящая фабрика мяса. Но он и скульптор, любит искусство — неунывающий человек, хотя жизнь у него, я думаю, непростая: руководить таким огромным совхозом, иметь дело со многими людьми и заниматься еще искусством... У него даже выставки свои были. Времени у нас мало, редко видимся. Но такой удивительный человек, ясный. Он тебе здорово понравится.

У него волевое лицо, седая голова, а с тех пор, как я с ним познакомился, она совсем стала седой. Знакомы мы просто по жизни. В течение многих лет приходилось бывать у него, что-то хлопотали по линии театра, он всегда выслушает и, если сможет, — поможет и никогда не обманет.

Я тебе, кажется, рассказывал о директоре «Мосфильма» Николае Трофимовиче Сизове. Такой медвежистого вида человек, по сколько же в нем добра к людям. Бывало, совсем потеряв надежду, отчаявшись можно сказать, шли к нему за помощью, и он находил выход, помогал, всегда сохраняя трезвость, не впадая в сиюминутные суетные страсти, не боялся быть непонятым начальством или художниками. За твердую позицию все научились его уважать.

Прошло очень много лет, целая жизнь, а я все вспоминаю режиссера Владимира Викторовича Немоляева, у которого я снимался в «Морском охотнике», он душа-человек, с юмором, умеющий все невзгоды, все неприятности перекрыть. От него исходит душевная энергия, и дети у него такие. Когда я с ним познакомился, был совсем молодым человеком, я у него снимался в эпизоде, и в моей жизни могло не остаться от этой встречи никакого следа, это ведь не «Белорусский вокзал», не «Премия», не «Тридцать три», это скромный фильм, в котором я играл какого-то Кока. Но так не случилось, потому что он другой человек. Когда снимали «Морского охотника», в 1951 году, его дети были маленькими, Светлана училась в седьмом-восьмом классе, и я не знал, что судьба столкнет нас в одном театре и мы будем играть в одном спектакле. Во время съемок эта девочка ходила со мной по набережной и говорила, как мечтает стать актрисой. И через много лет она сказала, что Евгений Леонов своей добротой, отзывчивостью, рассказами еще более укрепил ее желание стать актрисой и даже помог чем-то. А сын Немоляева прекрасный оператор, я с ним тоже встретился в работе — он снимал «Обыкновенное чудо». И в детях ощущаются качества Немоляева-отца. Светлана — добрая и отзывчивая, с юмором, с заразительным отцовским жизненным.

Понимаешь, какое-то тепло исходит от этих людей, многих они обогрели своей сердечностью. И мне досталось. Вот я и думаю: как же это сохранить для других и для тебя?..

Отец

Чаще меня не отпускали из театра, чем я отказывался от съемок. Сейчас наоборот — я отказываюсь. И все-таки основной причиной является не только занятость в театре, усталость, но и литература, которая мне кажется неинтересной в той мере, в какой я разбираюсь. Вот студия Довженко прислала сценарий; вот сценарий про Анну Павлову, коммерческий, связанный со множеством зарубежных поездок — Мексика, Америка и т. д., но, пожалуй, не стоит... еще и потому, что запускается фильм Данелия, а это серьезное дело.

Со временем, конечно, меняется и взгляд актерский, и привыкаешь, кажется, к тому, что за два-три часа надо успеть загримироваться и сняться, а вечером сыграть спектакль. Кинематограф ценен тем, что он может поймать сиюминутность, слитность актера с образом, такое актерское исполнение, как будто снимали скрытой камерой, важно подтянуться к такому моменту, когда ты в образе, в обстоятельствах чужих и выдуманных ведешь себя так, точно живешь этой жизнью. Необходимо, конечно, чувствовать актера и многое другое, но я говорю сейчас о системе работы и об отношении к этому актеру. Оно меняется у меня. Начинаешь понимать, что нужно время, чтобы освоить материал, скажем, гоголевский текст в «Женитьбе» с ходу не получается. Время нужно, работа, труд. Конечно, и сейчас осталось — съемки, полеты, поезда, сжатые сроки, и надо успевать за короткое время влезть в этот эпизод, в этот образ. Меняется отношение к профессии в целом: вначале было желание сняться в кино, сняться во что бы то ни стало; для чего? — для самоутверждения, наверное. Только сейчас я могу сказать, что этот сценарий понравился, а тот — нет; в «Осеннем марафоне» роль вроде бы и небольшая, но интересная, я там ухватил, мне кажется, истину этого человека — сытого, хоть и доброго и приличного, но сытого хозяина. Что получится — время покажет, конечно, пока только планы и надежды.

Все начинают репетировать с нуля, а кто-то и нет, что, по-моему, хуже; все начинают ковырять, спотыкаясь; и режиссер ищет, еще не очень точно говорит, а если точно говорит — тоже плохо, потому что, если режиссер говорит: «Замри тут, застынь здесь», он не очень понимает актерскую кухню, он процесс совершенно нарушает. Я ценю снисходительность, но это слово надо расшифровать. Можно спорить, но уважительно друг к другу, занимаясь общим делом, не считая, что кто-то тащит одеяло на себя. В работе пусть все тащат. Было бы хуже, если бы только ждали указаний; необходима фантазия и еще раз фантазия. Хотя некоторые современные режиссеры любят, чтобы артисты были как послушное орудие, но это в спектакле всегда заметно. Режиссер кроме всего еще должен найти в актере единомышленника хотя бы на ту работу, которой они

связаны. Я вспоминаю «Белорусский вокзал»: Андрей Смирнов сумел организовать нашу четверку, и под наше влияние попадали и другие исполнители — и Ургант, и Терехова; была атмосфера дружеского поиска, мы не стеснялись сказать друг другу — «что-то не получилось, попробуем еще раз». Но не всегда так получалось — я не мог, например, найти общий язык с прекрасной актрисой Таней Васильевой в «Дуэнье»: «Ну что там разговаривать, я улечу скоро, давайте снимать». — «Как снимать, надо разобраться». А в результате мы оказались несостоятельны. Я помню, как первоклассно играл эту роль в Театре имени Станиславского Борис Левинсон, может, в кино нельзя играть так, как он играл в театре, но я мог бы ее прилично сыграть. А здесь я недоволен собой. Смешно, но я иногда как бы унижаюсь: «Ну давайте так попробуем, давайте иначе», чтобы вызвать возможность поговорить, попробовать, поискать. Когда партнер или партнерша понимали, что я никого не критикую, а хочу поискать, они хорошо работали. Есть режиссеры, которые на это идут, а есть режиссеры, которые на это не идут. «Какие поиски? Мне кажется, я подумал...» — удивляется такой режиссер и начинает рассказывать то, что написано в сценарии. А Дanelия идет навстречу актерской фантазии, потом ему покажется, что не туда, и тогда он предлагает попробовать иначе — это и называется поиски. Так было в фильме «Тридцать три» — мы от гротескового фильма пришли к серьезной позиции, рассказали гротесковую историю серьезным языком, и от этого она стала смешнее, злее, умнее. Не всегда, возможно, так бывает.

Каждое произведение имеет свой ключ, и до него надо добраться, и не только режиссеру, но и артистам.

В силу своей незначительности, как мне казалось, я никогда резко не ставил вопрос: «Снимайте, или я уеду, вы этот кадр не повторите никогда». Или: «Мне некогда». Я могу только сказать: «Я опаздываю на спектакль, я не могу». Но не в том смысле, что, мол, я уже знаю, как играть, все тут понятно, только вы, дураки, одни не понимаете, а я готов уже давно... От работы с Яншиным, с Гончаровым засело во мне сомнение — в самом себе, в эпизоде, в сцене, в обстоятельствах. Может, для всех это понятно, а вот для меня каждый раз являлось откровением.

Вспоминается работа на «Старшем сыне». Сиюминутность до конца — могу слово вставить, мне дали такую возможность, никто не делал замечаний, что ты, мол, слово вставил; режиссер на это шел. Бывает, знаешь, там, где отточено, отрепетировано, — с экрана так и читается как сделанное, холодное; а там, где неожиданный поворот, забытая сцена снималась единым куском и ты повернулся не в той мизансцене, оказался в полупрофиль или спиной — и думаешь: «До чего же хорошо получилось, оставьте этот кадр!» — а режиссер: «Нет, зачем же, тут вас не видно». — «Ну и хорошо, что не видно». Мне это нравится, такие моменты мне кажутся творческим счастьем, радостью, и, уставший, я в этот вечер играл спектакль лучше: мне кино подсказало, что можно на сцене резко ответить, не обязательно выслушал — ответил, где-то можно сделать паузу и т. д., при всем том, что в театре все сретировано, такая неожиданность дорога.

Я, кажется, уже рассказывал, как однажды приехал в Минск на гастроли сильно простуженный, а на открытии шли «Дни Турбиных». Я не мог играть, надо было отменять спектакль, но этого было сделать нельзя, к тому же прилетел Яншин.

Завтра допишу, устал...

И вот пошел спектакль — Яншин в зале, перепуганный, а я-то всех больше. Яншин меня всегда поругивал за «плюсики». Однажды даже сам спросил режиссера Елагина: «Правда, что ли, что я к Леонову придираюсь?» — а Елагин ответил: «Придираетесь». — «Ну, может быть, может быть...» И вот я играю, хрипатый, никаких забот, кроме как пробиться через связки, чтобы меня услышали только. Пришел Яншин в антракте: «Прекрасно сыграл, первый раз в жизни, по-моему, хорошо сыграл». Думаю: «Я болен, а он иронизирует», а потом, став постарше, понял — а может быть, он и не иронизировал, а правду сказал — я, хриплый, едва слышимый, нервный, внес тревогу войны, ощущение мороза, то есть такую правду, которая что-то уточняла. И по другим спектаклям («Ученик дьявола», «Винченцо») я замечал: температура, еле ноги волочишь (а мне пять раз в своей жизни пришлось играть с воспалением легких, на «Турбиных» однажды даже камфору вводили, чтоб не упал) — и вдруг чувствуешь, что ты хоть и больной, а что-то новое, неожиданное — тебя пошатнуло на сцене, выбивает из привычной колеи, осмысленной в голове, как проторенная дорога, и, когда неожиданно что-то скажешь в такой органике, даже забываешь, что дальше говорить.

Я ценю умение создать творческую атмосферу, когда, вроде бы балуясь, творчески балуясь, можно попробовать и так и эдак, но чтоб никто не бурчал. Микроклимат на репетиции создается молниеносно; актеры, люди очень нервные, сразу ощущают неблагополучие вокруг себя, нервозность; они впечатлительны очень — тебе начинает казаться, что ты бездарен, режиссер с тобой бьется, а теперь вообще моментально могут сменить исполнителя даже главной роли; а раньше — если режиссер работает с актером, значит, он видит в нем нужные данные; Яншин со мной задерживался и сотни раз репетировал первый выход Лариосика: «Ну вот я и приехал», и он все спрашивал: «А где труба? А где паровоз? А где санитарный поезд, в котором ехал мой герой? Ты не вынес атмосферы пережитого». Уже казалось, что он издевается, а может, это и стало моей школой? Вот я за эту снисходительность, за органичную, завоеванную трудом атмосферу на репетиции, где можно фантазировать.

Евг.

Я все-таки, наверное, не очень разбираюсь, что скрывается под словом *талантливый* — *неталантливый*, когда касается молодого человека. Как-то — это было давно — режиссеры Аронов и Елагин попросили меня участвовать в просмотре молодых людей, поступавших в студию, организованную ими при Театре имени Станиславского. Студия проводила занятия в нерабочее время, и принимали восьми-девятиклассников — там, кстати, были Инна Чурикова и Лиза Никишихина. Все они очень интересно читали. Ну, вот Никишихина: девочка худенькая, остроносенькая, маленькая. Она что-то прочитала, и мне понравилось. Я стал с ней говорить: «Ты хочешь стать актрисой; у тебя будет очень трудная дорога». Наверное, я говорил не так нахально, но смысл был такой. Она кончила студию и стала актрисой; студия, правда, была полусамодельной, не давала образования. Меня в моей жизни это мучило, я тоже кончил студию, и, хоть там были свои интересные педагоги, я чего-то не знал, чего-то недочитал, чего-то не успел раскрыть, чего-то совершить, хотя творчески в студии у меня шли дела хорошо; я был толстый и круглый, значит, ярко выраженный по индивидуальности, и так уж считалось, что я комик. И то, что я сразу стал комедийным актером, мешало мне как человеку, как актеру. Смешной — и от меня все ждали всю жизнь смешного, а на самом деле выяснилось, что я серьезнее и мрачнее.

Но вернемся к Лизе Никишихиной — она стала актрисой с трудной судьбой, что-то хорошо играла, а что-то не очень. Лиза Никишихина сыграла Антигону в спектакле Львова-Анохина, потом в Театре имени Станиславского большой период ничего не делала, хотя эту роль можно назвать актерским свершением и она должна была открыть перед актрисой значительные перспективы. Много, конечно, в руках режиссера. Борис Александрович Львов-Анохин сумел создать такую атмосферу и так неожиданно прочесть пьесу, что в его спектакле социальный герой был простой, обыкновенный Леонов, а героическая Антигона — маленькая девчонка с Тишинской улицы. Но, как видишь, даже после такого большого успеха жизнь много требовала от актрисы. Дело в том, что актер учится всю жизнь; это очень условно: годы учебы, годы творчества.

Наверное, мне повезло: Яншин ко мне относился беспощадно, иронично, дикция у меня была неважная — скороговорка, и вообще, требования на уровне МХАТа времен Станиславского не так легко выдержать. А теперь вот молодой режиссер похвалил меня, сказав, что я «наел фактуру», стал «правдивым, органичным актером с глубиной, наел фактуру».

А что именно было моей пищей, и не перечислить.

Вот я в Театре Вахтангова в 1948 году (он был тогда в Мамоновском переулке) посмотрел все спектакли и на всю жизнь запомнил Мансурову, Алексееву и других актеров того поколения; потом я узнал, что все они были педагогами, преподавали в Щукинском училище.

Что меня всегда на сцене поражало, что жило всегда рядом со мной — это правда. А при хорошей литературе это всегда в сердце попадало. Мальчишкой я видел во МХАТе «На дне» с Москвиным и Тархановым, а чуть позже Тарханова в роли булочника Семенова в спектакле «В людях» по Горькому — и я этого никогда не забуду.

Эта школа учила вызывать в человеке эмоции, которые задерживаются в сердце надолго. Наверное, это прописные истины. На «Днях Турбиных» во МХАТе воспитывалось целое поколение.

С юности, когда я смотрел мастеров МХАТа и Вахтанговского, я научился ценить чувство правды на сцене и стараюсь быть верным ему всегда. Даже не то что стараюсь — это стало потре-

бностью, вошло в мою актерскую кровь. Правда чувств, правда обстоятельств и в конечном счете — правда жизни.

Как-то на репетиции спектакля «Синие кони на красной траве» произошел такой инцидент. Я вошел в спектакль незадолго до его выпуска. Роль крестьянина-ходака небольшая, всего один эпизод, но я хотел в ней разобраться, вникнуть, а меня стали торопить. Одна девушка с курносым носиком, может быть, она хорошая девушка, но вот на репетиции она мне говорит: «Евгений Павлович, вы стоите здесь, я здесь. Затем я прохожу, потом вы переходите сюда». Я говорю: «Подождите, подождите, я сам». Она: «Почему сам, когда это все уже найдено?» Я говорю: «Отойди, не мешай. — Я сразу разозлился. — Будешь учить кого другого, я старый». И Захаров тоже: «Евгений Павлович, не надо отходить, вот здесь и оставайтесь». Я говорю: «Мне же надо тайну сыграть: я не могу впереди что-то говорить Ленину, ведь я напуган репрессиями в деревне, — мне хочется уйти вглубь». А девчонка все фыркает: я, мол, хотела его научить играть, а он еще брыкается. Я, конечно, сыграл по-своему, и Захаров это принял.

Маленькая роль, эпизод, но, чтобы поговорить о самой сути существования актера на сцене, не обязательно вспоминать главную роль. Ты знаешь хорошо этот спектакль и помнишь мой эпизод — вот и поговорим.

Итак, я — актер, погружаюсь в образ. Я думаю о своем персонаже, я надеваю его одежды, я осознаю его линию поведения, я проникаюсь его тревогой, я смотрю вокруг его глазами, хитрю и примериваюсь, я задаю свой вопрос — надо выяснить поточнее, чего мужику ждать от этой жизни. Все я делаю хорошо и точно, но... Но оживает это только в контакте со зрителем... Каждый вечер я иду на сцену, не на Олимп, не на Голгофу — я иду к людям, и я ни на секунду не покидаю их...

Вот я, крестьянский ходок, либо втягиваю их в свои делишки, надеюсь, что они со мной заодно, либо, подозревая, что они могут быть против, я их хороню. Но я с ними контактирую, я их учитываю, я с ними взаимодействую. По мизансцене глупо в кабинете от одной стены переходить к другой — но запомни! — между мной и зрителем нет никакой стены: ни четвертой, ни прозрачной, и если надо сказать тайно от людских ушей, хотя и на глазах у всех, на виду, то я и увожу партнера от рампы в глубь сцены, подальше от ушей. И тогда они, зрители, понимают, что тайно и важно мне спросить кое-что у главного самого человека, и они напрягаются, и ловят каждое слово, и доигрывают мою сцену, потому что я их втянул. Вот почему, дружок, играть надо было только так, как я это делал. Терпеть не могу, когда говорят, можно так, а можно и не так. Почему так? Почему не так? Понимать надо, знать надо, чувствовать театр.

...Театр — это не кино, не эстрада, не телевидение. Театр — это не рассказ о любви, это она сама — любовь. И значит, вас двое: ты и зритель... Это моя вера, а там как знаешь...

Андрюша, я не берусь судить о нынешнем поколении актерской молодежи, которое я, к сожалению, мало знаю. Но чаще всего резко бросается в глаза несовпадение органики и слов, которые произносит актер. Меня удивляет в молодежи желание быстро что-то получить и способность легко поверить в успех, в свой результат. И завертелось — концерты, бюро пропаганды, автографы, не важно, какие фильмы, — важно, что открытки, успех и т. д. Молодежи созданы все условия, даже постановление партии о работе с молодежью, наставничество, критики сразу поднимают того или иного актера, достаточно сыграть две роли — и уже статья. Я вовсе не хочу вас обижать, и, может быть, я в чем-то ошибаюсь, но в сердце входят только те, кто при хорошей литературе шел не по поверхности, а в глубину.

Евг. Леонов

Было это в Ленинграде уже очень давно, на съемках фильма «Дело Румянцева». Кончились гастроли нашего театра, а меня и не снимали, и со съемок не отпускали. У меня тоска, так у меня часто бывает, начинаю себя беречь. На съемку ехать вроде бы ни к чему, я там не нужен. Так продолжалось дней десять — двенадцать, я весь Ленинград исходил — все осмотрел, но помнится, что думал все время о своей жизни, о своей профессии; я только начинал, жизнь только складывалась. Пришел в гостиницу, включил телевизор — и вдруг показывают фильм Хуциева «Весна на Заречной улице». Меня так потрясла игра Рыбникова, что я расстроился — я понял, что я никогда так не смогу. Он так попал в этого рабочего парня, что я подумал: «Как же можно так играть!» — таким простым-простым, таким вот органичным никогда я не стану. Ну, думаю, Яншин прав,

когда придирается ко мне, что-то во мне есть, что я не прост, игрунчик, как Яншин иногда называл меня «мышинным жеребчиком».

Ошеломляющее впечатление произвели на меня «Похитители велосипедов». Не забыть, как мальчишка ел макароны. У меня какая-то такая память, что я помню, о чем другие не вспоминают. В этом фильме — мальчишка с макаронами, посматривающий на богатого... Прекрасных актеров много, но я чаще думаю, что кто-то из наших актеров с такими режиссерами, как Хуциев и Данелия, мог бы так сыграть. А сейчас я говорю о том, чего нельзя сыграть, что не получится. Нельзя сыграть «Похитителей велосипедов». Я все итальянские фильмы видел, но почему-то «Похитители велосипедов» произвели такое впечатление. Репетируя потом пьесу Эдуарде Де Филиппе «Де Преторе Винченцо», я подумал: не надо мне итальянца играть, надо вдохнуть в него хулиганскую молодость, играть по-русски, но через виденное в этих фильмах передать зрителям им знакомое, потому что не меня одного потрясли эти фильмы итальянского неореализма, а всех, кто их видел. И я играл Винченцо по-русски, но через эти итальянские фильмы, я использовал что-то из того задора: и речь, и руки, и как я падал и катился по лестнице. Там, кстати, было такое обилие текста, что рассиживаться нельзя было, и вообще, как мне казалось, уже менялась эстетика театра. И менялась не без влияния экрана.

Я удивляюсь людям, которые помнят факты. Я запоминаю ощущения. От Мазины, например, — маленькая женщина... Мне говорят, как она играет! А я этого не помню. Я помню ощущение, как от соприкосновения с каким-то глубоким искусством, а вот не помню подробностей. Так же как не помню подробностей про Тарханова — булочника Семенова, помню только, что вышел толстый человек, подвязанный веревкой, в каких-то портках, со странной дикцией — слова его прыгали то вверх, то вниз. Это было явление, и оно в меня вошло. Так же, как и Мазина.

Когда я смотрел фильм Феллини «Сладкая жизнь», я понял, что Феллини потрясающий режиссер, все было для меня непривычно, удар молнии. Сюжет — не поймешь, есть или нет, мелькают белые лица, какая-то карусель распада человеческого рода. И эти ощущения во мне глобальные, а не через подробности! И знаешь, я думаю, в искусстве это самое сложное и самое важное — не щипать зрителя, не дергать его нервы по частностям, а обрушить на него некое впечатление, огромное, цельное, которое не расчленяется на звенья и потому так сильно.

Когда я смотрел фильм «Ночи Кабирии», я не хотел разбираться в мизансценах, меня поразило необыкновенное чувство, которое создается после просмотра, чувство необыкновенной жалости к этой женщине. Для меня все там было каким-то неожиданным, каким-то прекрасным. А в «Сладкой жизни» меня больше теребила мысль, что-то цепляло внутри не за сердце, а в голове: смотри, как это сделано, это, а это; и все это поражало, очевидно, как актера, здесь я замечал искусство. В «Ночах Кабирии» я ничего не замечал, только потом возникало — «как она посмотрела, эта маленькая женщина».

Простая фраза, рожденная поколениями актеров, — физкультура души. Яншин как-то сказал: «Физкультура тела — это прекрасно, но актер обязан заниматься физкультурой своей души». Эти слова сейчас вообще, по-моему, ушли в далекое прошлое. «Физкультура души» — это что такое? Актер богат самым главным — своим внутренним обаянием, сердечностью, умением тратить человеческую сердечную энергию, которая переплавляется во что-то такое, что может у другого дух захватить. Только поэтому и можно считать искусство высшей формой общения людей, это путь истинный — от сердца к сердцу.

Евг. Леонов

В моей жизни доверие всегда много значило, когда что-то хорошее происходит, ты и другому хочешь сделать доброе. Даже когда узнаю, что обо мне хорошо написали, хоть это уже после пятидесяти не очень волнует, а все-таки какая-то клавиша нажимается, и поднимается настроение. А когда тебе говорят: хотел бы с тобой сделать какую-либо роль, сразу фантазия разыгрывается, и становится хорошо на душе. К сожалению, последнее время у меня такого самочувствия нет.

Я помню, как один совсем еще молодой режиссер обидел известного артиста, сказав ему, что он старомодный. И я сейчас думаю, может, и я занял позицию и какой-нибудь парнишка мне скажет: «Да вы же постарели...» А я обижусь: почему это я постарел — ведь я ставлю свою личность, индивидуальность под сомнение...

Трудности и сложности разные. Поэтому очень важно завоевать право на доброту, на снисходительную чуткость, терпение, на жестокую, но не оскорбительно жестокую интонацию в работе. Это для меня очень важно, потому что меня это окрыляет, делает работоспособным — хочется еще и еще фантазировать.

Чаще боишься, что нет взаимопонимания, а не того, что не выполнишь задания, хотя это все взаимосвязано.

Вот один режиссер говорит: «Все артисты друг на друга похожи и все играют одно и то же — самого себя. Назовите мне такого актера, который был разным в ролях». А я подумал, разве похожи у меня «Донская повесть» и «Белорусский вокзал», но он, может быть, «Донскую повесть» вообще не принимает, а про «Белорусский вокзал» он уже как-то сказал, что хорошая атмосфера, а про актерские работы — ничего. Значит, решил я, не следует о себе думать больше, чем о тебе может подумать другой, лучше не ставить себя под удар. И я промолчал.

Евг. Леонов

Еще в студии понял, что я — комик. И всегда любил комедии и хотел играть в веселых фильмах и спектаклях. Интересную драму я предпочту плохой комедии. Но хорошей комедии буду верен всю жизнь.

Раньше меня журналисты одолевали вопросом. «Почему вы стали комиком?» — а я отвечал: «Потому что у меня лицо круглое». Тебе скажу серьезнее. На самом деле я не уверен, что каждый артист с круглым лицом должен стать комиком. Нужно еще умение посмотреть на себя со стороны, с чувством юмора отнестись к собственной персоне. И еще, на мой взгляд, комику нужны доброе сердце, способность сострадать, жалеть. Комик — не только самый веселый человек...

Зритель любит комедию не потому, что смеяться приятнее, чем плакать. Как зритель и как актер, я люблю комедию за демократичность, за стремление и возможность врачевать пороки общества и человека; за то, что комедия вселяет в человека веру в нравственный идеал, ибо, высмеяв зло, мы открываем в себе силу преодолеть его.

Комедия многообразна: комедия положений и комедия характеров, бытовая комедия и лирическая, музыкальная, эксцентрическая, сатирическая, памфлет, водевиль, фарс и, наконец, трагикомедия. Я бы не стал говорить о пристрастии к какому-то одному комедийному жанру — в каждом есть сила притяжения. Одно, конечно, ясно: у комедии отнять ее сатирические функции — это значит обеднить ее. Русской комедии всегда была присуща гражданская направленность.

Я работал, как ты знаешь, с талантливыми режиссерами-комедиографами — Георгием Данелией и Эльдаром Рязановым; задачи они передо мной ставили разные, но всегда серьезные, содержательные. В комедии, как и в драматическом произведении, для художника самое главное — знать, что ты хочешь сказать людям.

Я мало видел заграничных комедий, в Англии как-то смотрел комедию с известным комиком, смешно, все рядом хохотали, а я в меру, хотя понимал, что это смешно (один актер под Рузвельта загримировался, другой под Черчилля, и между ними происходит какая-то смешная история). Но что-то это меня не трогает. Вот «Полицейские и воры» с гениальным итальянцем Тото я могу сто раз посмотреть, и меня сто раз потрясает.

Может, у них техника съемок лучше, может, и актеры играют лучше, но мне никогда не нравились актеры техничные. Кстати, когда приехал английский театр и Гамлета играл Пол Скофилд — меня это совсем не тронуло. Он играл Гамлета подряд десять дней и совершенно не уставал. А я вспомнил Хораву — все клокотало; потом ходил в ВТО Папазяна смотреть — на меня это произвело сильное впечатление, это захватывало. В Шекспире трудно поразить, но там, где есть страсть, где есть чувства, это захватывает. Все-таки я за чувственный театр, за театр, который старается пробиться к сердцу другого человека и вызвать в нем радость или боль. Этот театр мне больше нравится, потому я любил очень, когда был молодым, сидеть на ступеньках во МХАТе, смотреть «Трех сестер» и плакать вместе с ними. Я помню Тарасову, Еланскую.

Но вернемся к комедии. Если составить список и сравнить наши комедии с зарубежными, то я все-таки отдал бы предпочтение нашим, хотя таких, которые мне очень нравятся, мало.

Если говорить о фильме «Тридцать три» — мне нравится эта комедия. Если говорить о «Карнавальная ночь» — мне нравится и эта комедия, хотя она не несет особой нагрузки, но сделана

чисто; она осталась в памяти надолго. Если говорить о «Девушке с гитарой» — не очень. «Неподдающиеся», «Девчата» хотя и пользовались успехом, но все какое-то проходное.

Я понимаю, что у нас комедий мало и на безрыбье и рак рыба, а средний уровень ее поэтому невысок. Мне больше правится грустная комедия «Осенний марафон». А вообще-то я особенно ощущал, что занимаюсь полезным делом, когда приходилось работать в сатирической комедии. Спектакль или фильм... Вот, думаешь, увидят люди, и поймут, и осудят, и победят. Помнишь, как у Зощенко в «Голубой книге» о профессии сатирика... Я иногда читаю в концертах очень серьезно, даже стараюсь бесстрастно, как сам Зощенко, говорят, читал, а зал покатывается.

«Профессия сатирика довольно, в сущности, грубая, крикливая и малосимпатичная.

Постоянно приходится говорить окружающим какие-то пакости, какие-то грубые слова — «дураки», «шантрапа», «подхалим», «заелись» и так далее.

Действительно, подобная профессия в другой раз даже озадачивает современников. Некоторые думают: «Да что это такое? Не может быть! Да нужно ли это, вообще-то говоря?»

И верно — на первый, поверхностный взгляд все другие профессии кажутся значительно милей и доступней человеческой душе. Бухгалтер, например...»

Ты тоже попробуй это читать...

Понимаешь, Андрей, суть актера для театра и для кино едина, различны условия труда, различно отношение к актеру.

Театр — это испытание творчеством каждый день.

Кино ищет, находит, открывает артиста, дарит ему известность...

А театр... театр делает артиста, учит, растит, создает.

Главные истины актерского мастерства, да что мастерства — искусства открылись мне в театре. Без театра я не стал бы артистом. Театр для меня, как говорил Маяковский, «та земля, с которой страдал». Настоящие творческие мучения, муки сомнения, неуверенности я испытал в театре: на репетициях, которые казались мне бесконечными, и на уроках, которые дает актеру живой зал.

Кино я любил когда-то еще и за то, что можно было сказать: не клеятся дела в театре — я в кино снимаюсь, и наоборот. Раньше было так, что, если актер быстро снимается, — все довольны. А вот в «Чайковском» эпизод с тремя словами Таланкин долго выстраивал, Смоктуновский долго пристраивался, и мы в течение целого дня так и не сняли — меня это страшно удивило. Значит, раз-два, быстренько — это не доблесть. Но как было со мной — всегда стремились снять, ухватить солнце, освещение и т. д., хвалили актера, подготовившегося дома. Конечно, это оттачивает актерскую технику. К примеру, ты пришел сытый, довольный, а там танк стоит, надо ползти рядом с гусеницей, на танк плеснули краской, осветили, танк наклонился набок, подсунули бревна, что-то подожгли, на тебя плеснули краской — и ползи, и чтобы это было сиюминутно, и чтоб ты сросся с этим танком и этим окопом, с этой травой.

К сожалению, я никогда не попадал к Райзману или к Юткевичу, которые имеют право ставить один кадр полсмены. А в мои времена в кровь впитывалось, что надо быстро, четко, железно, скорее-скорее, фантазируй, работай. И тем не менее кинематограф давал мне тогда возможность экспериментировать; то ли режиссеры к этому призывали, но все время они ставили под сомнение — и текст, и мизансцены, и решения.

Творчество. В театре или кино творчество — одна истина.

Евг. Леонов

Наверное, у каждого артиста есть роли, о которых говорят, что они созданы для него или он создан для этих ролей. Санчо в «Человеке из Ламанчи» и Ламме из «Легенды о Тиле» — такие вот «мои роли». Хорошо ли это для артиста, когда все заранее знают, что он должен играть эту роль? Остается ли право внести что-то новое в образ, изменить его? Я всегда вдвойне волнуюсь, получая такую «законную» роль.

Во-первых, пугает легкость, пугает не потому, что мне нравится, когда все измучены работой, а тут что ни сделай — всеобщий восторг, все этого именно от тебя и ждут. Пугает потому, что я обнаружил или открыл за свою жизнь в искусстве одну истину: всё, что рождается без больших душевных затрат, оказывается ерундой. Если роль такая ясная, такая твоя, что ты как бы и не должен в нее ничего вложить, а только вот быть собой, для всех узнаваемым, неуклюжим добряком,

чуть более наивным, чем можно, и потому смешным, — смотришь потом на экран и думаешь: и зачем тебе это надо было, сидел бы дома, отдыхал, и скучно делается на душе от мысли, что ты остановился, стоишь на месте, а кто-то думает, что ты еще в пути. И ты уже вроде даже виноватый, обманываешь людей. Каждую роль надо «строить изнутри», а это значит, своих душевных силенок порастратить, попереживать нутром, принадлежать роли, и убеждать кого-то, и самому утверждаться в мысли, что это ты, ты все можешь и все роли твои. Соппротивление необходимо. Соппротивление металла — это ведь важное его свойство, так и в искусстве сопротивление материала: камень сопротивляется скульптору, но он это сопротивление преодолевает, и тогда мы видим нечто нас поражающее. Так ведь? Яншин, например, всегда радовался, если актер мог внутренне перешагнуть грань своих данных и привычек и дать жизнь образу, считал это результатом большой внутренней работы. И ведь Михаил Михайлович был прав, только в этих случаях зал настоящему верит актеру.

Вот ты снова пристаешь, можно ли считать актера автором роли или это просто выдумки критиков, красоты стиля? Как тебе сказать: какой актер? какая роль? — иногда и выдумать могут, мало ли и про меня выдумывали. Но в принципе вопрос может быть так поставлен.

Некоторые, понимаешь, думают, что хороший актер спасает плохой фильм. Так ли это, хотя подчас схематичный образ обретает плотность человеческого характера благодаря актеру? Плохим я называю не тот фильм, в котором не все получилось; плохой — значит пустой, лишенный смысла, не имеющий отношения к жизни и заботам людей; такой фильм актерское авторство не спасает.

Фильм и спектакль — результат сотворчества писателя, режиссера, артистов. Я много раз говорил тебе, что убежден: трудно, даже невозможно сделать роль вопреки замыслу режиссера, и никогда не будет игра убедительна без помощи партнеров. Но способность актера к самостоятельному творчеству — это другое. На базе взаимопонимания, художественного единения с режиссером актер может быть автором роли. Я стараюсь играть то, что мне интересно, и во всем оставляю частицу себя. Браться можно за то, в чем открываешь для себя природу человеческих отношений, правду жизни человеческого духа. Работая над ролью, актер пользуется не только материалом сценария, пьесы, но опирается и на собственные жизненные наблюдения, переживания, мысли.

Я никогда не отождествляю себя с персонажем, но соотноси свой мир с миром героя, осознать его как индивидуальность и личность считаю необходимым.

В.И. Немирович-Данченко делил роли на сыгранные и созданные. Очевидно, он имел в виду актерское авторство...

Евг. Леонов

Андрей,

конечно, актер не всегда волен влиять на свою экранную и сценическую судьбу. Актер, как девица на выданье, ждет своего часа, своего принца, режиссера своего. Но и возможность выбора у нас никто не отнимает. Признаюсь, я проявлял неразборчивость, бывало, потом жалел: и зачем согласился? В нашем деле, к сожалению, количество ролей не переходит в качество. Заметь, некоторые молодые актеры уже примелькались на экране, их знают, узнают, но ничего определенного никто не скажет. Тебе сейчас хочется сниматься, и предложений у тебя, естественно, не так много, как у меня. Не спеши, читай сценарии, ориентируйся не по объему роли, а по смыслу произведения и характера. Вот написал тебе это и сам испугался. Откажешь раз, другой, третий, а потом вдруг и вовсе предложений не будет. А ведь работать надо. Актерский аппарат требует постоянной нагрузки. Одним словом, Андрюша, как отец я делаю, что могу, от погони за заработками ты свободен, свои творческие проблемы не смешивай с бытовыми, а как актер я могу советовать только в конкретном случае. Давай вместе читать сценарии, которые тебе присылают, вместе обсудим. Ты ведь, кстати, знаешь, Ванда читает мои сценарии и пьесы раньше меня. Вот чего бы тебе желал действительно — это счастья работать с настоящим режиссером. Хотя в кино все быстро, не как в театре, и многое приходится самому делать, но один фильм с Михаилом Швейцером или с Гией Данелия — это неоценимая школа. Я, когда у них снимаюсь, сам себе завидую, а последний съемочный день — самый грустный для меня. Это при загруженности моей! Казалось бы, сняли —

радуясь, что свободен, а меня тоска берет. С Гией мы друзья, конечно, он и сам, по-моему, грустит, когда работа близится к завершению. И ведь интересно не только когда они с тобой репетируют, интересно следить за чужими репетициями, потому что видишь, как оживает текст, очеловечивается характер, возникает движение.

Поверь, я до сих пор считаю редкой удачей своей жизни, что моя первая чеховская роль была сделана со Швейцером — монолог Шохина «О вреде табака» в фильме «Карусель», по чеховским рассказам и дневникам.

Чехов, этот великий открыватель добра в человеческих душах, этот «человек с молоточком», который всем счастливым и довольным хотел напомнить о несчастных, — мой любимый писатель. Человек создан для больших трудов и больших радостей, считал Чехов, и потому так важно было писателю показать несообразность жизни, которая мешает человеку реализовать богатство своих возможностей. Он любил человека горькой, но верной любовью. Гуманизм — не декларация чеховской литературы, а самая ее суть.

Пристально вглядываясь в будничное течение жизни, подмечая пошлость, глупость и мелочность житейских страстей человека, Чехов умел выявить сокровенное существо характера. И по Чехову всегда выходило, что и самый плохой, никчемный человек — не вовсе плох, есть в нем человеческое. Потому и горевал Чехов, потому и жалел своих персонажей.

Не все современники понимали, что Чехов писал о мелочах жизни не потому, что не видел ничего крупнее, а потому, что ставил себе задачу изучить и показать Россию всю как она есть.

Внимательность к мелочам быта, житейского поведения, доверие к правде жизни, вера в выразительность детали — вот что особенно дорого и близко мне у Чехова. Его персонажи крепко-накрепко привязаны к земле, земным делам и эмоциям. Перемешанность высокого и низкого.

Многие чеховские герои, погрязшие в житейской тине, окутанные мелочами, сами чувствовали скуку и нелепость своей жизни. Это-то ощущение «трагизма мелочей» Швейцер хотел передать в своем, в моем Шохине. Я его понял. Как мы работали! Кинематографически монолог Шохина был задуман аскетично. Большой мастер создания атмосферы, красноречивого антуража, Швейцер оставлял меня одного перед камерой. В павильоне изобразили сцену провинциального клуба, заставили ее столами, завесили диаграммами, на столах какие-то пробирки, спиртовки, колбочки, и среди всего этого хлама мечется, топчется, суетится Шохин. Тех, кто пришел слушать его лекцию о табаке, на экране нет, а для меня единственным слушателем был сам Михаил Швейцер. И так мы с ним сыграли эту сцену. «Учтите, — говорил мне режиссер, — Иван Иванович Шохин, муж своей жены, содержательницы музыкальной школы и женского пансиона, вовсе не клоуничают и не думает собственной персоной развлекать людей, просто с непосредственностью недалекого человека он рассказывает незнакомым людям кое-что о себе и своей жизни».

Смех и слезы, натуральность и гротеск — отсюда и рождается трагикомедия.

Шохин — одна из немногих ролей, которые мне самому интересно было смотреть.

И ты посмотри ее еще раз, Андрей, если будет возможность.

Отец

В молодости мне казалось, что я куда-то ежу, какие-то города вижу. Помню, как первый раз на Кавказ попал. Мы с одним актером на грузовике куда-то ехали и купили арбуз... Но теперь, по мне, я не только бы не ездил, но не выходил бы из квартиры... может, это от усталости или от ощущения, что пора переваривать впечатления. Хотя я не могу сказать про себя, что накопил, мол, сколько... Может, вот поэт, выступающий по телевизору, довольный стихами, собой, премией, олимпиадой, космосом... может, он накопил уже, но я что-то не верю. Всегда неизведанное остается...

Мне всегда казалось и кажется до сих пор, что я в чем-то несостоятелен. Поэтому я всегда говорю: понимаете? Видно, я не могу объяснить до конца, вот и спрашиваю, надеюсь, что кто-то понял, что я недоговорил.

Смотрел на днях на экране Ульянова в роли маршала Жукова. Ульянов — хороший актер, глубокий, мучающийся. У меня нет таких качеств, он живет убежденно, работает сдержанно, точно. Но я сыграл бы Жукова по-другому. Я шучу, конечно, не я, а тот же Ульянов, но в других обстоятельствах, с другой художественной задачей. Дело в том, что я видел Жукова другим. Он к нам на «Дни Турбиных» пришел в белой рубашке, в белых брюках, в белых ботинках, с молодой

женой; рассказывал что-то, хохотал — ему спектакль понравился. И вот теперь я смотрю на экране на этого легендарного генерала и думаю: почему нам хочется человека попроще себе представить, а настоящий объем личности даже лучшим из нас не дается?.. А это лучшее — человеческое обаяние — ведь не только в полководческом даре и стойкости. Улыбка одна чего стоит! Любовь к жизни, может быть, жадность к жизни и бесстрашие, с которым он смотрел в глаза смерти, — все это вместе, сразу, в том человеке. Такая личность несет в себе столько истины о нашем времени. Искусство, я думаю, обратится к этому герою еще не раз. И я бы желал Ульянову этого труднейшего счастья.

То ли оттого, что меня учили конкретности — хотя сейчас вроде бы конкретность в искусстве не нужна, — но я не такой упорный, как Яншин или Грибов: «Это наша правда, и всё!» Я впустил в себя беса сомнения — может, она не единственная правда, пусть больше будет разных течений в искусстве. Кажется, у Михоэлса я прочитал: «Нас заставляют учиться у МХАТа, а МХАТ учится у жизни, почему мы должны учиться через МХАТ, а не напрямую у жизни». Он мудро и правильно говорил в то время, когда все театры были похожи на МХАТ, и это требовало своего объяснения.

Вообще, зачем сравнивать одного исполнителя с другим, большую роль надо примерять к жизни.

Существует мнение, что мы, актеры, должны как-то специально изучать жизнь. Я так не думаю. Конечно, когда мы снимали «Премия», я бывал на стройке, я присматривался к рабочим, к их манерам, привычкам. Я удивлялся, как они ходят, не замечая всей этой массы, движущейся по земле, по воздуху, навстречу человеку, вдогонку... Мне казалось, сейчас вот-вот что-то опустится мне на голову, я уступал дорогу то машине, то крану; а строитель шел рядом, не глядя, точно всякой железке было известно, что он здесь свой. Я смотрел на него, я учился, я обживал его жизненное пространство. Но самого Потапова я узнал не на стройке. Я знал и ценил его по своей жизни.

Наблюдения позволяют точнее сделать роль, и такая работа «по изучению» обязательна, многого требует простая профессиональная добросовестность. А чтобы знать жизнь — надо жить. Не беречь себя от конфликтов своих и чужих, не бояться опасности, риска, не искать пути полегче, не бежать от ответственности, не думать, что твоя хата с краю и что ветры времени тебя не коснутся.

Евг. Леонов

Письма солдату

Москва. 10.XII.81

Сынок, вот я и решился на мужской разговор, не знаю, что получится, но чувствую, что сказать надо всё.

Я знаю твою болезнь. Твое имя не Андрей Леонов, а Сын Леонова.

Я понял это теперь, когда ты пошел в армию. На выпуске был молодежный спектакль — ты разве не знаешь, что такое ввод перед премьерой? Мы могли вместе играть в спектакле «Вор»; было сразу два интересных предложения сниматься. Ты знал, конечно, что театр собирался просить военкома об отсрочке на год, и ты явился в военкомат и написал заявление: хочу служить в танковых войсках. Заметь, я не вмешивался.

Служить в армии — гражданский долг, Андрюша, я не сомневался, что ты, как все, его исполнишь. Но почему в такой момент, когда это мешало всем, нарушало творческие планы, почему так нервно и даже остервенело? Молодым актерам дают отсрочку, но сын Леонова пошел служить — так? Неразумно по отношению к своей профессии, но, если ты только так пока утверждаешься, пусть будет так. Это хорошо. Ты сам не подозреваешь, что откроется тебе в жизни, это твой опыт, самый огромный, собственный. Теперь держись! А то, что я понял, это — правда, и ты признаешься. Только позже, потом когда-нибудь. А теперь расскажи: как в танке? тяжело очень? Я-то, наверное, не влез бы в танк, а влез бы, так и задохнуться мог. Дышу что-то плохо: или сердечная недостаточность, или устал чертовски. Ночами теперь вовсе не сплю, все о тебе думаю. И знаешь, все же мне кажется, что неглубоко ты берешь, парень. Суть тебе не дается. Давай разберемся:

отчего гордятся семейными профессиями шахтеры, отчего артистов смущает семейственность? Кому-то кажется легкой жизнь артиста. А мой друг Женя Урбанский погиб в тридцать три года... Ты ведь помнишь его? Он тебя как зашвырнет под потолок, у меня сердце в пятки, а он поймает, посадит на шею и говорит: «Пацан смелым должен быть». Какой смелости, какого бескорыстия, какой мужской силы характер и какое актерское обаяние! Вот кому путь предстоял в искусстве. И ведь всё на съемках случилось, на работе то есть. Погиб он, потому что всегда хотел лучше, лучше, еще лучше, один дубль, второй, третий, ему все мало. Он себя не берег, он о себе не думал, он только дело свое видел...

А помнишь, когда ты в школе учился, я тебе читал про Пушкина. Пушкин умер, и в газете написали: «Солнце русской поэзии закатилось... он ушел в середине своего великого поприща...» И как власти взъярились: «Что это такое — солнце русской поэзии? И какое такое великое поприще? Разве Пушкин был полководец? Военачальник? Разве он на государственной службе состоял?.. Стишки писать — не великое дело»... и т. д. Помнишь ли, как ты плакал: Пушкина убили, а они продолжают...

Теперь не то, теперь поэтов хоронят, как полководцев. Но и теперь многие не понимают, что такое Поэт, Артист среди людей. Это извечно для мещанства.

Иной уверен, что в очереди выстоять, а потом какие-нибудь джинсы втридорога продать куда труднее, чем музыку сочинять. Композитор, тот вообще дома сидит, на службу не ходит, даже и на машинке не печатает, так только, точки да крючочки рисует или вовсе песни поет.

Я вот как вспомню лицо Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, так думаю, видно, этому человеку действительно все страдания человеческие известны были, оттого и музыка такая.

В народе русском никогда этого пренебрежения к искусству не было, это грязь наносная какая-то. Я вот все хочу тебе достать книгу Белова — Василий Белов написал очерки о народной эстетике, «Лад» называется. Я в журналах читал, но потом книга вышла. Будь моя воля, я бы ввел ее в вузовские и школьные программы как обязательную литературу. Это не знаю даже с чем сравнить, в наши дни-то точно ничего рядом не поставишь. Там нравственное сознание определяет систему ценностных ориентации в жизни и в искусстве — и никаких ошибок, и все так ладно, естественно, убедительно. Так вот, как беловский мужик, скажу тебе, в чем суть. Если у мастера-шахтера сын пьяница и не выдерживает смены в забое, разве не позорно закрывать его своей спиной? То же и в театре, точно так. Проблемы, которая так тебя волнует, просто нет. Ее, кстати, со свойственным ему сарказмом снял с повестки дня Гончаров: «Можно по благу получить роль, но нельзя ее по благу хорошо сыграть». Выбрось все это из головы. Вернешься из армии через два года в театр — и играй, играй хорошо. Люби в искусстве труд, а не славу. И будешь ты Андрей Леонов, а я согласен быть твоим отцом.

Леонов

Москва. 24.XII.81

Здравствуй, Андрюша, как ты там, не грустишь? Решил тебя повеселить накануне Нового года. Я тебе, кажется, говорил, что фирма «Мелодия» пригласила меня записаться на пластинку и я спел раз пять или десять песенку Марка Карминского «Из чего только сделаны мальчики». Конечно, композитор был на записи, бледнел, холодел, но по дружбе, я думаю, виду не подавал, когда я ошибался. И представь мое удивление, когда я услышал сегодня на пластинке вполне приличное, правильное исполнение, так ловко подмонтировали фонограмму, что люди и впрямь подумают, что Леонов поет. Но чтобы ты, сыночек, не думал, что я пою от наглости, решил рассказать тебе одну давнишнюю историю, из которой следует, что я пою с разрешения Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Так что имею полное право — и пою.

Это было в шестидесятых годах, я готовился сниматься в фильме «Москва — Черемушки». Это была оперетта Шостаковича. И вот в один прекрасный день слышу: придет Дмитрий Дмитриевич слушать, как мы поем. Одним словом, мы все поем, как можем, а композитор все это терпит. Наконец он говорит, что поют все плохо, но одного актера утвердить можно — тут Дмитрий Дмитриевич указывает на меня, — он, говорит, ни в одну ноту не попал, но все спел — такого я еще никогда не слышал.

В Театре имени Ленинского комсомола теперь, по-моему, все поют. И правильно делают. Некоторые ребята, конечно, очень музыкальные и поют обаятельно, но и те, кто не умеет, тоже вытягиваются. Так что ты времени не теряй, тренируйся на походных песнях и дудку свою не бросай. Раньше твоя дудка смешила меня и даже немного раздражала, а сейчас думаю: вполне возможно, что она тебе и на сцене понадобится. Так что дуй! И голос тренируй! И поскорее возвращайся — вместе на радостях запоем.

Отец

Москва. 8.1.82

Здравствуй, Андрей.

Если берешь в руки хорошую современную пьесу или сценарий, чувствуешь себя счастливым. Не сомневаюсь, что в каждом из нас, в каждом искреннем художнике живет потребность сыграть своего современника, получить возможность открытого и прямого разговора о жизни, о трудных вопросах времени и о себе. Таким материалом для меня стали фильмы «Белорусский вокзал» и «Премия». Мои герои — слесарь Приходько и бригадир Потапов — хотя и не в чинах, но люди большие, настоящие. В театре, к сожалению, такой роли пока нет.

На днях была читка на худсовете: читали пьесу «Три девушки в голубом» Людмилы Петрушевой. Я слушал затаив дыхание. Пьеса интересная, острая, злая. Автор — молодая женщина с потрясающим слухом на современные ритмы, слова, эмоции. Все говорят о новой волне в драматургии, о поколениях молодых писателей, пришедших в театр, но что-то туго пробираются они к свету рамп. А по-настоящему надо бы дать им дорогу и серьезно обсудить, что они принесли, что утверждают. Это люди думающие и способные, их суждения, если даже не всегда верные и убедительные, все же интересны и полезны обществу.

Больше всего в людях я ценю доброту, душевность. Доброта, по-моему, начало всех начал, отличительный признак человека. В героях я тоже прежде всего ищу способность к добру, стремление делать добро, и, если это есть, я уже верю, что роль получится. Вообще-то, я думаю, совсем неспособных к добру людей нет. Бывает, что человек ожесточился и ему кажется, что в душе его нет места для доброты, но это ошибка, это временно: не совершая добрых дел, человек чувствует себя неуютно в этом мире.

В пьесе Петрушевой я вижу это нервное утверждение, что без света доброты — человек пустой сосуд. И вся неприглядность жизни, несостоятельность героев пьесы оттого, что они забывают в суете, в сутолоке будней, что этот свет в них есть. А когда он пробивается, когда чувствуешь его приближение, восстанавливается равновесие, и у меня лично не осталось ощущения мрака.

Пьесу постараюсь тебе прислать.

Отец

Москва. 25.1.82

Андрюша,

сегодня был в Театре имени Станиславского, снимали сцену из спектакля для телевизионной передачи. Когда вошел, почувствовал какое-то волнение, даже грудь сдавило, ведь здесь прошла моя молодость. Здесь, под этой крышей, началась моя трудно-счастливая дружба с Яншиным.

Работа над образом Лариосика в спектакле «Дни Турбиных»... Я и сейчас помню, как тридцать раз выходил на эту сцену, чтобы сказать: «Вот я и приехал», но Яншин качал головой. Надо было осознать, кто ты и как приехал, что творится в твоей душе и какой у тебя голос и манера говорить, ведь манера говорить идет от самоощущения человека... В самом деле, скромный человек говорит иначе, он больше видит и слышит окружение... Надо было осознать, куда ты пришел, кто эти люди, ощутить беспокойство, как будешь принят этими людьми. Столько тонкостей, едва уловимых, не знающих словесного выражения нюансов поведения отражают психологический климат каждой сценической минуты. Собственно, тогда я понял, что Яншин все пропускал через правду. И еще я понял, что искусство простоты — самое трудное искусство. Яншин не признавал «работы на публику», он учил нас, молодых актеров своего театра, жить в

образе, не заботясь о том, как сорвать аплодисменты. Он требовал, чтобы актеры думали, додумывали характер и находили его проявление в себе.

Театр стал наряднее, мне показалось, просторнее. А помнят ли эти стены Яншина и, вообще, хранят ли стены воспоминания?..

По-моему, ничего этого нет. Все было по-деловому, и мои ностальгические настроения не с кем было разделить. А театр этот я любил, очень любил. И не только в молодости, с Яншиным, но и позже, когда главным режиссером был Борис Александрович Львов-Анохин, когда ставил «Антигону», «Шестое июля», «Палубу», когда шумела-гремела яркая, театральная «Трехгрошовая опера» Брехта, на мой взгляд лихо поставленная Семеном Тумановым, и когда зритель у этого театра был свой, умный и требовательный.

Вот видишь, как получилось, я уже в третьем московском театре работаю, а думал я раньше, что никогда не смогу уйти из этого театра, что это мой дом и все его радости и беды мои собственные и от меня неотделимы. Жизнь так многое меняет вокруг, и в нас самих тоже.

Обнимаю.

Отец

Москва

Андрей,

думаю, писать тебе сейчас надо не только о театре, что да как тут у нас происходит, но и обо всем, что мне удастся увидеть, узнать, прочесть, чтобы ты не очень отрывался от наших с тобой забот. Я хочу, чтобы по-прежнему у нас были общие художественные впечатления, чтобы у тебя не стало их меньше оттого, что ты солдат, а мы все-таки штатские...

Был в Переделкине в писательском доме, навещали с режиссером нашего автора, и случилось там замечательное знакомство — с переводчицей Сент-Экзюпери Норой Яковлевной Галь. Это такая удивительная женщина, что ее в самом деле можно назвать мамой Маленького принца. Я начал говорить что-то вроде того, что «Маленький принц» — не книга и не то, что хочется определить как явление искусства, это событие в жизни людей и т. п. И хотя, конечно, путался в словах, но был искренен, заслужил доверие писательницы и получил в награду рукопись, которую прочитал не отрываясь и о которой спешу тебе рассказать.

Это роман англо-австралийского писателя Невилла Шюта «Крысолов», который будет скоро напечатан, и ты и все его прочитают. Автор — личность весьма примечательная, значительная: окончил Оксфордский университет, участник двух мировых войн, авиаконструктор, был бортинженером в перелете Лондон — Монреаль 1930 года, написал несколько романов, реалистических, приключенческих, фантастических, в 1960 году он умер. Я смотрел фильм Стенли Крамера «На берегу», кажется, тебе рассказывал или писал, — страшный фильм, об атомной катастрофе и падении человека, сделанный по другому роману Невилла Шюта. «Крысолов» у нас не издавался раньше и не переводился, написан был в начале Второй мировой войны (еще до 22 июня сорок первого года), действие его происходит в оккупированной фашистами Франции. Это одно из сильнейших антифашистских произведений, я бы сказал, даже вообще антимилитаристских, антивоенных. Название и отчасти сюжет навеяны средневековой немецкой легендой, в которой говорится, как бродячий музыкант предложил избавить город от наводнивших его крыс. Звуками флейты он выманил крыс из домов и амбаров, завел в реку и утопил. Но жители города обманули его, и, не получив обещанной платы, Крысолов, пока взрослые были в церкви, при помощи той же флейты увел из города всех детей... В романе, я бы сказал, можно обнаружить намек на сюжетный мотив легенды, и только, потому что это произведение — настоящее свидетельство очевидца. Роман писался по свежим следам нашествия фашистских крыс и написан с такой достоверностью, конкретностью деталей и переживаний, что сердце сжимается.

Герой этого романа, англичанин старик Хоуард, старается увезти из Европы, от войны и пожара, от страха и ненависти, детей. Детей не своих, это дети разных национальностей, которые случайно оказываются на его попечении, там двое маленьких англичан — Рони и Шейла, их родители отправляют к тетке в Оксфорд, бедная маленькая Роза и Пьер — французы, польский еврей Маркан и немка Анна, которую гестаповцы тайно отправляют к брату.

С детьми старик попадает в бомбежку. Они шли по дороге, машины тянулись медленно, за ними обозы с беженцами и нескончаемый поток людей. Самолеты летели низко над дорогой, раздался треск — и от самолета отделилось пять бомб. И началось безумие. Старик видел стрелка в задней кабине, это был совсем молодой немец, юнец лет двадцати. На нем было желтое кепи какого-то студенческого союза, он стрелял в них и смеялся. Бомба попала в машину, а когда старик с детьми подошли поближе, они увидели недалеко от машины мальчугана лет пяти. В машине были его родители, он стоял не шевелясь, будто окаменел, лицо застывшее, почти что серое... Никогда за свои семьдесят лет Хоуард не видел такого выражения лица у ребенка. Он подошел и молча взял его за руку. Мальчик все время молчал, и старик думал, что его новый подопечный немой...

Поскольку в романе большое место занимают дети, то война возникает как воплощенное безумие, бездарность и тупость, как звериная вакханалия. И так как старик понимает, что в мир детства война никак не укладывается, он все время озабочен тем, чтобы дети не испугались. Должен тебе сказать, что отношение старика к детям для меня лично явилось открытием истины всей педагогики. Какую деликатность проявляет старик не то чтобы к каждому ребенку, а они, естественно, очень разные, а к тому, что вообще в нашей жизни обозначается словом «детство». Иногда, представляешь, он, старик Хоуард, не смеет даже предупредить их об опасности, ему, например, надо было сказать детям, чтобы они не говорили по-французски, но как же им это сказать, как объяснить, что могут услышать взрослые люди и убить их за это... В самом деле, безумие какое-то.

Давно уже, кажется, я не плакал над книгами. Ах, Боже мой, неужели не все мы, люди, живущие на земле, — люди.

Роман как будто написан для экрана, вот бы догадались сделать фильм, я бы с радостью сыграл роль старика. Впрочем, такую роль каждый захотел бы сыграть. Рон Моуди сыграл бы ее гениально — помнишь, старик, главарь нищих из «Оливер!», — а вообще, каждый мужчина хотел бы быть в роли человека, который спасает детей от войны.

Вот этих чужих детей старик хотел переправить в Англию, а оттуда в Америку, к своей дочери. Если бы я был американцем, я бы гордился, что в ту войну детей, спасая от фашистской чумы, отправляли в Америку.

Роман будут печатать в журнале «Урал» в трех номерах, как только выйдет, я тебе его пришлю обязательно. А пока на прощанье вот тебе рисунок Маленького принца. Узнаешь?

Обнимаю.

Отец

Москва

Здравствуй, Андрей!

Благодаря семейным связям попал вчера на выставку «Ученые рисуют» в новом здании Третьяковки на набережной — огромная красивая выставка. Шел туда, стыдно признаться, как на концерт самодеятельности, вроде визита вежливости и акта дружеского расположения, мол, отцы науки на досуге искусством забавляются. Какая ошибка, какое позорное самомнение! Такого интеллектуального напора, такой мощи индивидуального сознания давно не встречал не то что на выставках, но и в театре. Уникально. Блестящий симпозиум мнений о двадцатом веке, о человеке в масштабах мироздания, о Земле и Космосе — философская выставка.

Здесь было большое собрание нежных акварелей одного из основоположников космического естествознания, Александра Леонидовича Чижевского. Здесь были работы академиков Петрова, Юрьева, Блохинцева... Физики, летчики, филологи и врачи — самостоятельное и неожиданное творчество.

Очень понравились мне картины Бориса Алексеевича Смирнова-Русецкого. В живописи — поэт, в жизни, как я узнал, — специалист в области металловедения, кандидат технических наук. Надо сказать, что его работы — циклы «Космос», «Прозрачность», «Алтай» — и холсты инженера-конструктора Марины Дмитриевны Стерлиговой — «Виноград», «Яблоки», «Розовый восход» — вызвали особенно жаркие дискуссии посетителей. Пейзажи едва ли написаны с природы, но, рожденные фантазией художника, его внутренним видением, они тем не менее доведены до

реальности... А яблоки и виноградины (кстати, Стерлиговой) — точно в увеличительном стекле — сверхнатуральное чудо природы...

За внешне простыми живописными работами ощущается целостное восприятие мира — вот это главное. И знаешь, что я подумал: для людей искусства все их эмоциональное поле, весь внутренний заряд уходит в творчество, а для ученых, очевидно, их эмоции, их внутренний мир полностью не раскрываются через науку, а ведь эти скрытые потенциальные возможности тоже ищут выхода... Помнишь, я говорил, что был потрясен в Новосибирске, сколько прекрасных музыкантов среди ученых... Сейчас почему-то особенно отчетливо понял некоторые общие закономерности творчества.

Процесс творчества, по существу, не только фиксация внешнего мира, не только его отражение, но в большей степени самовыражение, поэтому такое значение имеет сама личность человека и художника. Чем богаче, чем полноценнее человек, тем богаче и для зрителя интереснее его творческие проявления — это же так естественно. Профессиональные навыки, которые дает нам школа, конечно, помогают, но они ничего не определяют; если художник мало развит, личность его бедна, то и творчество его будет в большинстве случаев однобоким, ограниченным. И опыт, и история показывают, что все великие художники были широко развитыми, духовно необыкновенными личностями. Такая крупная и сильная в духовном отношении личность способна глубоко и сильно воздействовать на людей и в жизни, и в искусстве.

Скажем, художник пишет природу; для одного художника природа — это совокупность цветовых пятен, совокупность каких-то внешних форм, и он трудится очень долго, внимательно, чтобы эти внешние формы отобразить. В этом есть, конечно, некоторая ценность, но в пейзаже можно выразить и свое внутреннее «я», выразить те эмоции, которые владеют художником, выразить внутреннее состояние, может быть драматическое или лирическое. В такой ограниченной, казалось бы, сфере творчества, как пейзажная живопись, можно выразить чрезвычайно много. Как видно по выставке, у ученых в чести сейчас философский пейзаж, пейзаж, в котором отражены представления о мире. Наша эпоха, по выражению академика Вернадского, эпоха космизации сознания. «Космизация сознания» — это тот новый путь, тот шаг вперед, который XX век принес человечеству «Космизация сознания» — только и слышалось на выставке — выражается, как я понял, в стремлении выйти за пределы Земли, в стремлении хотя бы мысленно перенестись на

иные планеты и хотя бы мысленно представить себе величие мироздания и почувствовать относительную малость той планеты, на которой мы живем. Многие очень интересно об этом говорили, но я пишу, что запомнил. Так вот в чем смысл: новое сознание по-новому воспринимает и все то, что мы встречаем на поверхности нашей планеты, так что здесь вопрос не только в том, чтобы видеть нечто за пределами планеты, но чтобы по-новому воспринимать все то, что нас окружает. Это, вероятно, всегда даже важнее, чем какой-то выход в космическое пространство, потому что можно выйти в космическое пространство и не почувствовать в этом ничего нового.

Ужасно страдал, что тебя не было с нами на выставке. Смирнов-Русецкий, представляешь, был лично знаком с Рерихом, по совету Николая Константиновича и поступил в Художественный институт. Рерих оказал влияние на него не только в искусстве, но и на отношение его к жизни, как мне кажется. Когда ты вернешься из армии, мы обязательно поедem к нему в гости, посмотрим новые работы и послушаем его рассказы о Рерихе. Одно только высказывание Рериха, похожее на заповедь, повторяю: «Через искусство имейте свет». Я думаю, Рерих был прав: духовный свет приходит к человеку через искусство.

Андрей, тебе еще взвод не завидует, ты ведь, наверное, больше всех писем получаешь, кое-кто подумает, что у тебя невеста такая хорошая, а это я.

Обнимаю, скупаю.

Отец

Москва

Андрей!

Не удивляйся, что хочется пофилософствовать, со всеми это когда-нибудь начинается. А чаще всего — когда в жизнь входит что-то новое, что не удастся подвести под планку уже сложив-

шихся представлений. Это просто и ясно было: школа — училище — театр; мама — папа — обед — отпуск. Я, правда, не в курсе твоих лирических переживаний, но и они, мне кажется, были пока радостными и легкими — не сомневайся, и тут мучения впереди.

Ты говоришь, «сунулся в конфликт, который тебя не касался», и «старшина тобой недоволен». Он рассуждает здраво: если бы можно было изменить положение, он первый и другие тоже пошли бы на всё, но уж когда очевидно, что сделать ничего нельзя, — так сложились обстоятельства, и сам Пашка-механик понимает это, что же тогда лезть — себя показать? Вот это — «себя показать» — и обидно. А почему все засмеялись, когда ты сказал: «И у меня нет доказательств, но я верю, что он не виноват», — не знаю, мне вообще-то не кажется смешным.

Но знаешь, Андрей, мы, может быть, в этом разберемся, если ты сможешь мне все подробнее рассказать и объяснить. Пашка твой получил, и ты тоже свое получил — приходится иногда и несправедливости сносить. Важно, как мне кажется, осознать, что поступки твои должен определять не результат — реально — нереально (это какая-то военная стратегия, пожалуй, без надежды на победу кидаться в бой, не жалея себя и других, не следует), а в нашей обыкновенной жизни иной принцип. Я должен сделать все, что могу, если даже уверен, что результата не добьюсь. Если же высчитывать вероятность успеха, ты слишком часто будешь ошибаться. Смотри в себя и поступай по правде. Даже если неудач будет больше, чем хотелось бы. Так что я склоняюсь к тому, что ты поступил правильно. Увольнительная — тоже не медаль, пережить можно. Вдруг меня пригласят опять в часть на концерт какой-нибудь, так и увидимся...

Репетиции идут полным ходом. Интересно, мне кажется, совсем необычно, без романтизма и пафоса. Такой «Оптимистической» я еще не видел.

Отец

Москва

Андрей,

я очень рад, что тебе удалось посмотреть по телевидению фильм «Неизвестный Чаплин». Больше всего меня поразили не сами кадры, не вошедшие в фильм, а работа над ними: варианты, варианты, пробы, поиски — титанический труд.

Решил тебе написать о трюковой комедии, об эксцентрике и сразу подумал, что как-то неловко, неточно в прошлый раз сказал: меня, мол, не занимает эта беготня по экранам. Пустая комедия положений — нет, не интересует, но эксцентричным может быть поведение персонажа, эксцентричным может быть взгляд на вещи, на обстоятельства — разве это не интересно? Трюк трюку рознь, тем более в кино. Режиссеры всего мира, например, изучали технику трюка у Чаплина, даже те, кто никогда в своем творчестве не обращался к трюку, чтобы понять его эстетические качества. Трюк родился в цирке, в мюзик-холле, а Чаплин сделал его кинематографическим. В чем же эта кинематографическая особенность, что именно понял Чаплин? Главное: в кино нет надобности в клоунских грубостях, трюк может быть и должен быть тонким, нет надобности формировать эффект, эффект здесь более длительного свойства.

Ты замечал, наверное, что фильмы Чаплина можно смотреть по нескольку раз и даже подряд, но удовольствие не уменьшается. В природе комедийности неожиданность, непривычность, а тут большинство зрителей знают наперед, что он сейчас сделает (дети даже кричат заранее от восторга: сейчас он будет ботинки кушать), а все равно все смеются. Как взрослый и сознательный зритель, скажу, что удовольствие не только не уменьшается, но возрастает. А дело в том (только это не я сам догадался, это у французского критика Андре Базена), что «удивление зрителя, эффект неожиданности при повторных просмотрах уступает место более тонкому наслаждению, состоящему в ожидании и узнавании совершенства». Вот тебе и трюк! Совершенство!

Вообще, знаешь, наши суждения (и я хоть и злюсь на себя, но тоже часто срываюсь) о жанрах примитивны, поверхностны и отдают высокомерием, а на самом-то деле мы просто не имеем точки отсчета. Увидел три-четыре плохие комедии и решил уже, что комедия — не дело для серьезного артиста. Мелодраму в свое время оболгали так, что самого слова в кинематографе стали бояться. А собственно, почему, чем это так мелодрама нехороша, кому не угодила? Остерегись высокомерия и чистоплюйства, нет искусства высокого и низкого, есть мысли большие и мелкие и

авторы Поэты и карлики. А искусство — всего лишь средство для каждого из нас обнаружить свой истинный рост.

Жаль расставаться, но спешу, через полчаса машина. Вернемся к этому! Начальство ваше приглашает выступить на концерте для воинов. Может, увидимся...

Отец

...Не понимаю, Андрей, почему тебя обижают, что меня называют комиком. Отнюдь это не умаляет моих достоинств. Вот Феллини, например, великую Джульетту Мазину считает «настоящей клоунессой». Клоунский дар главный режиссер кинематографа считает высшим актерским даром. И я с ним согласен. Имеется в виду погружение в характер и одновременно владение идеей, которая может быть не только внутри характера, но и над ним, более того, возможны и переменчивые, драматичные отношения между идеей и персонажем. Неспроста Феллини считает клоунский дар самым утонченным и подлинным выражением актерского темперамента. У меня есть одна душевная актерская тайна: я придумал сюжет для себя и для Мазины. Слушай!

Муж и жена, немолодые, как раз нашего возраста, он русский, она итальянка. Встретились в Сопротивлении, поженились. Венчались дважды — в католической церкви и в православной. Он — ей назло, хотя не религиозен, как она. Два характера. Всю жизнь решают и не могут решить один вопрос: где жить, в России или в Италии? После войны заспорили по дороге и так с того места не сдвинулись. Построили нечто вроде трактирчика или заезжего двора, где намешаны русские и итальянские привычки, кушанья, песни. Все русские, побывав у них, возвращаются в Россию. Все итальянцы — в Италию. С каждым они собираются в путь. И остаются. Комедия. Любовь.

Два клоуна, два нежных существа в мире, не приспособленном для них, не имеющем в своем вселенском уставе пункта о любви. Тут, знаешь ли, настоящий автор многое бы вместил — и заботы, и мир, и способность людей понимать друг друга, и необходимость людского согласия.

Ну как? Что скажешь, сын комика?

Евг.

Здравствуй, Андрей!

Вчера был первый просмотр «Оптимистической», народу набежало видимо-невидимо, как раз для большого скандала — спектакль еще не дали, а толпа как на премьеру. Я протолкался кое-как и подумал: странно — меня это и злит, и греет как-то одновременно.

Вспомнил сегодня наш с тобой разговор об успехе. Ты, конечно, прав, что упоение успехом мешает актерам сколько-нибудь критически относиться к своей работе. Но не поверю, что кому-либо из артистов успех не нужен, не в нем, дескать, дело. Это тоже снобизм навыворот. Как это не нужен? Очень нужен! Успех открывает второе дыхание. Был такой знаменитый пианист, профессор Московской консерватории, учитель Рихтера и Гилельса, настоящий мудрец Генрих Густавович Нейгауз. Помню, прочитал в газете «Известия» его рассуждения о пользе конкурсов и премий. Большой успех молодому исполнителю дает крылья, считал он, и я с ним согласен. Только успех делает робкого артиста смелым, рождает дерзкие планы, без которых творчество невозможно. Успех обнаруживает твою связь со зрителем, обнажает чувственную природу этого контакта, помогает артисту понять зрителя как партнера. В настоящем театре, где жизнь, а не скука, артист и зритель — партнеры, впрочем, в этом мы с тобой будем еще специально разбираться.

Успех — это признание, подтверждение твоих возможностей и прав в искусстве, но не индульгенция от ошибок и провалов. Даже увенчанный однажды лавровым венком не может всегда и всюду таскать его за собой, потому что, знаешь ведь, лавровые листики в суп идут, и можно весь лавровый венок в бульоне сварить. Успех — дело ответственное. Понимаешь, стремиться к успеху в искусстве — не то же, что стремиться к богатству в жизни. Успех нельзя накопить, он артиста не только не освобождает от труда, но, напротив, заставляет на себя без конца работать и работать. И если ты способен вершить над собой свой суд, то никакой успех, серьезный или временный, не нанесет тебе вреда, а, напротив, даст возможность проверить, осознать, соотнести свои взгляды с другими, понять иные позиции, принять или отвергнуть их, но не по незнанию или легкомыслию, а благодаря тому, что увидел себя рядом с другими, увидел со стороны. Не знаю, читал ли ты статью в журнале «Советский экран» драматурга Алешина, он однажды обо мне написал, статья

называлась «Испытание успехом». Я, когда увидел это название, подумал, тут какая-то каверза, но этого не оказалось. Конечно, я вспоминаю эту статью не потому, что для меня лестно отношение такого человека, писателя, а потому, что ход его мысли интересен и серьезен. Действительно, артисту необходимо пройти и это испытание, испытание успехом.

Коварство популярности заключается в том, что зритель, а за ним, к сожалению, и режиссеры желают видеть тебя таким, каким ты им понравился, похожим на себя, а точнее, конечно, на тот образ, в котором ты оказался убедительным. Так, не по злему умыслу создается для актера западня. Попадает в нее каждый обязательно, но некоторым удается вырваться, а другие поздно начинают сознавать свое положение и вырваться уже не могут. На плоскости актерского быта это выглядит так: актер Н. неразборчив в выборе ролей, а другой разборчив, он не играет все подряд, он читает сценарии и выбирает материал посерьезнее. Ему постоянно твердят: «Роль на вас написана», «Кто же, как не вы», «Кто лучше вас может?» и т. п. веские аргументы. Я вспомнил статью Алешина потому именно, что в ней четко и точно об этом сказано. Нужно быть разборчивым не только в выборе ролей, но надо быть разборчивым в отношении цели, которую перед собой ставишь, я подчеркиваю — в отношении цели, в отношении творческих задач, какой ценой, какими методами ты их решаешь. Очень распространенная беда — наша неспособность видеть частность в контексте общего, одна роль — в плане творческой судьбы, конкретный поступок — в масштабе всей жизни. Требовать этого от молодого человека, наверное, даже нелепо, но я хочу, чтобы ты имел в виду эти высшие задачи и хотя бы изредка сверял свои дела с целями, которые сам себе определил.

Кажется, Ромм Михаил Ильич сравнивал взгляд художника с микроскопом и телескопом. Это ведь принципиально разные приборы, хотя и тот и другой система зеркал, но одно дело рассматривать в микроскоп жизнь в капле воды, другое — наблюдать за движением небесных светил или рукотворных спутников. Взгляд же художника должен быть пристальным, видеть жизнь конкретно, подробно и вместе с тем в масштабе больших пространств и временных отрезков. А это, на мой взгляд, означает быть «внутри» и одновременно «над» ситуацией.

Сегодня ночью или завтра напишу об «Оптимистической», пока у меня нет уверенности, что мой Вожак вполне убедителен. Много смеялись на первом просмотре, а это совсем не нужно, ведь мой папашка — Вожак скорее ужас должен внушать... А вообще спектакль интересный и неожиданный.

Если не допишу письмо до утра, так отправлю. А ты не забывай нам писать, я ведь выяснил, у вас специальное время есть для писем... и самостоятельных занятий.

Пока!

Отец

Москва. 20.I.83

Сынок,

мы уже не раз с тобой приступали к разговору о таланте, но всегда у меня оставалось ощущение поверхностного, облегченного толкования. Ты вот считаешь, что человек не может сам о себе сказать: я, мол, талант, и извольте это учитывать... Получается что-то вроде того, что талантливый человек, сознающий это, нескромен и посему уже не достоин симпатии. Талант — это большая редкость, кричать о нем на каждом перекрестке не следует, конечно. Кроме того, есть известное пушкинское: «Ты, Моцарт, Бог и сам того не знаешь». Поэтому я не склонен был тебя переубеждать, но все-таки хотелось бы подойти к этой проблеме с другой стороны. И вот, представь, как я рад, что наткнулся на подтверждение своим мыслям... На днях купил замечательную книгу (большая удача, потому что ее не достать) «Фальк. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике» (издательство «Советский художник» издает такую великолепную серию о мастерах). Разумеется, это первое издание литературного наследия художника, и я прочитал не отрываясь. Кроме того, что это был величайший художник, это редкий человек, чистый, мудрый, светлой души. И у него-то я наткнулся на рассуждения о таланте. В письме к матери он писал (сейчас возьму книгу, чтобы точно было). «Талант — это счастье, но и непомерная тяжесть, которую на тебя нагроулили и заставляют тебя всю жизнь на гору таскать, а хуже всего, что не таскать ты уже никак не можешь, если перестанешь, то превратишься в духовного уродца! Где-то сказано, что

человек должен проявлять свои способности, чтобы ощущать, что он живет». И дальше: «Только тогда, когда я неплохо пишу, я чувствую себя приличным человеком...» И действительно, он умел игнорировать любые внешние обстоятельства, за всю жизнь так и не научился быть «купцом» своего искусства, но был счастлив оттого, что много работал. Фальк был, между прочим, профессором Вхутемаса, так что к его словам рекомендую прислушаться. Каждый за талант в ответе...

Евг.

Москва. 6.II.83

Андрей,

не знаю, что за лекцию вам читали о реализме в кино, может быть, она и была наивной. Не забывай все же, ее читали для солдат, а не для студентов театрального училища. А что касается основного тезиса — «реализм есть самая большая сила в искусстве современности», — так это точно. Даже если ты станешь считать меня устаревшим, никому не нужным сегодня артистом, я все равно буду это утверждать.

Времена меняются, представления людей о мире и о себе тоже, естественно, не могут быть неизменны: вкусы, стили, методы — всё в движении, это так. И все же, сколько помню себя, никогда я не получал удовольствия от «эстетического баловства», как говорил Козинцев о всяких штучках и фокусах. Что касается кино, то вообще существует мнение, что доверие к жизни, к подлинности — в природе этого искусства. Реализм в кино, а точнее сказать, реалистические формы кино известны со времен господ Люмьеров, и, сколько бы ни опровергали их правомочность, невозможно отрицать, что подлинники художники всегда стремились к тому, чтобы люди узнавали в их фильмах себя. Конечно, есть основания говорить о наивных формах реализма и о зрелом искусстве. И не сочти мое письмо уроком марксистско-ленинской эстетики, но рассуждать о реализме как творческом методе вне мировоззрения нельзя, как, впрочем, вообще о серьезном искусстве, ибо позиция художника по отношению к миру людей и его ответственность перед историей определяют горизонты творчества. И так было всегда.

Я понимаю, Андрей, что и в училище, и за кулисами театра, и во время ваших ночных бдений и страстных дискуссий, подогретых сухим мокреньким топливом, таких слов не говорят. И не надо! Отрицайте, шумите, бунтуйте! Мы тоже легко не сдадимся. Но вот что меня беспокоит — как бы частное, промежуточное, поисковое не заслонило самую суть. Помни взятый у поэта свой тезис: «Во всем мне хочется дойти до самой сути». Если это не забыто, то все не страшно.

Возьмем классический для кино пример — неореализм, величайшее достижение итальянского кинематографа. Разве на протяжении десятилетий неореализм оставался для всех абсолютной истиной? Да, чтобы ты знал, сами итальянцы нападали на свое искусство, а защищали его более успешно французские и советские критики. Неореалистов обвиняли в натурализме, были к тому основания? Были, даже фильм Росселлини «Рим — открытый город». А потом, представь, один критик придумал «кричащий реализм», и все успокоились.

Правда может быть натуралистична, потому что правда имеет право на беспощадность, но если это правда, а не болезненные упражнения человека, желающего нас пугать и унижать непристойностью. В последние десятилетия на западном экране — я, конечно, видел много больше тебя в поездках, могу судить — все чаще появляется человек, теряющий веру в жизнь, духовно бесприютный. Мир страшен, и художник должен смотреть правде в глаза (я, кстати, не разделяю точки зрения нашего проката, который оберегает зрителя от жестокостей, мы в результате не видим выдающихся фильмов, а это обидно), но, глядя правде в глаза, настоящий художник, на мой взгляд, всегда утверждает, что зло не может быть нормой. Таково мое мнение.

Евг. Леонов

Москва. 10.IV.83

Андрюша, как ты там? здоровье? настроение? Давно не виделись. Невообразимо медленно тянутся месяцы, а ночи такие длинные. Я теперь часто остаюсь один, мама наша каждую неделю почти, как свободный день, мчится в Белгород — бабушка болеет. Вот и сегодня один я как сыч. Ну, конечно, с Донечкой твоей, но тоже, скажу, собачина твоя без человечности. Как пришел я,

так она и визжит, и хвостом виляет, и лижется, а погуляли, поели — и, пожалуйста, дрыхнет без задних ног, никакого участия в моей внутренней жизни не принимает.

Я сегодня, Андрюша, тишину слушал, перепугался даже. Транспорт уже не ходит, затихла улица, утомонились соседи, исчерпало свои развлечения телевидение, и, представь, трубы даже не гудят, ну просто тишина полная. Ты, конечно, думаешь, как я раньше думал, что тишина — покой для человека. Все-то мы неправильно понимаем. Если на душе у человека покойно, он тишину слышит и радуется, а если волнение в нем, то тишина его только усиливает. Расселось мое беспокойство передо мной в кресле: давай, говорит, поволнуемся вместе, чего уж тут прятаться, от него не уйдешь.

Вот она — тишина одиночества.

Не хочу тебя волновать, но врачи опять пристали: в больницу, в больницу. Может, лягу ненадолго, устал отбиваться. Съемки у Данелия закончили, несколько дней еще озвучивания, и все. Что за фильм получился — не знаю, грусть какая-то в нем сидит, хотя и комедия. Назвали — «Слезы капали».

Гия всегда о тебе спрашивает, привет передает. Когда начинаешь работу с ним, думаешь, сколько мучений! А когда закончили — пустота. Вот бы тебе такого друга, такого режиссера. Впрочем, все будет, все еще впереди. Скоро вернешься, может быть, нам предстоит сниматься в одном фильме. Или спектакль сведет нас на одной сцене. Я стану за твоей спиной, как живой лес вместо рисованного задника; как старый дуб раскину руки; как орел подставлю крылья тебе — ничего не бойся, сынок!

Андрюша, комик произносит патетические слова — что делают зрители? Они хохочут!

Отец