

## ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Это было в первой половине 20-х годов. Отец пришел с работы домой и сказал, что сегодня у них в клубе будет «разговаривать радио». В состоянии острейшего любопытства мы всей семьей отправились на другой конец города к заводу «Красная звезда». На небольшой площади возле клуба уже стояла толпа — человек сто. Над входной дверью была укреплена большая граммофонная труба. Люди молча смотрели на эту трубу и ждали чего-то необыкновенного. Толпа росла. Время шло. Наконец, труба прохрипела, потом послышалось полслова, такт или два какой-то музыки, и все смолкло. В тот вечер радио так и не заговорило. Люди расходились, точно помню, огорченные, но не разочарованные. То невнятное, отрывочное, что они услышали, все равно было доказательством существующего чуда.

Все дальнейшее происходило фантастически быстро. Сначала в доме появился небольшой черный гуттаперчевый предмет цилиндрической формы. На верхней стороне его был укреплен маленький рычажок с булавкой, нацеленной на крошечную розетку. В ней что-то поблескивало. Это был первый радиоприемник, увиденный мною в жизни.

Дальше — больше. Один из старших братьев стал заядлым радиолобителем. В доме появились специальные журналы со схемами радиоприемников, множество мелких электротехнических деталей. Брат со своими товарищами все время что-то мастерил. Потом на крыше дома была установлена мачта, в центре двора — другая, между ними протянута антенна. И, наконец, собран двухламповый радиоприемник. Еще не было динамика, но было две пары телефонных наушников.

Незабываемый вечер. Трансляция из Большого театра. Мы узнали голоса Неждановой и Собинова. Шла «Травиата». Дело в том, что наш дядя коллекционировал граммофонные пластинки, постоянно мы слушали их, знали всех известных вокалистов. Поэтому как можно было не узнать эти давно знакомые феноменальной красоты голоса.

А потом мы услышали, как передавались материалы ТАСС. Мужской голос медленно диктовал, четко выговаривая каждую букву, указывая знаки препинания. Если бы в школе так проходили диктанты, никто никогда не сделал бы ни одной ошибки. Интересно: мы узнали, что напечатает завтра городская газета.

Так на моей памяти радио вошло в повседневную жизнь и очень быстро перестало быть чудом. Слушали больше всего станцию имени Коминтерна, музыку, оперы, концерты из Колонного зала, иногда их вел конференсье Алексеев, неистощимый в своем остроумии.

И только лет через десять я почувствовал на себе особую, другую сторону радио. Не просто услышать оперу, концерт, чтение литературы или новостей, нет, речь о другом...

Я родился и вырос на Украине, в городе Кировограде. Мы, мальчишки, конечно, бегали на коньках, но лыж не видели. Их в наших краях тогда не было. И довелось мне впервые стать на лыжи в 1937 году в феврале месяце. Тогда я служил в армии, в Московской пролетарской дивизии. Был младшим командиром пулеметной роты. Предстояли зимние учения. (Для батальона — вторые, для меня — первые, так как я был призван весной.) И вот накануне начала учений, после отбоя, я взял выданные мне лыжи и вышел на просторный двор утихших к ночи казарм. Раз-другой упав, я кое-как освоился. Утешало то, что предстоящие марши не должны быть быстрыми. Первые два дня прошли легко. По лыжне идти, имея палки, было легко и без привычки. Но на третий день мне пришлось участвовать в быстром броске километров на двадцать, была рекогносцировка. Разведав местность, после короткого отдыха мы должны были вернуться в расположение части.

После форсированного броска я лежал на полу на тюфяке в какой-то избе. От непривычной нагрузки мышцы ныли, руки и ноги двигаться больше «не хотели», было ясно, что никакая сила не заставит их преодолеть обратное расстояние. Я лежал пластом, не имея сил подняться, и думал, как же мне, младшему командиру, выйти из этого конфузного положения.

И вдруг заговорила висевшая на стене «тарелка». Передавались сцены из «Отелло» с А. Остужевым. Я впервые услышал этот единственный во всем мире голос, он был как льющееся золото, он сверкал, переливался, завораживал своей красотой. И в необычной манере речи было

столько романтического взлета, открывалось такое покоряющее величие души! В полумрак избы через черную «тарелку» динамика вошло великое искусство великого артиста.

Когда кончилась передача, я почувствовал такой прилив физических и душевных сил, такую бодрость во всем теле, что предстоящий бросок в двадцать километров казался безделицей. Я и пробежал их, не почувствовав расстояния.

До этого, еще студентом, я работал на радио (расскажу об этом чуть позже), но его подлинные возможности воздействия на человека понял и почувствовал на себе только в тот февральский день.

В дальнейшем были еще невольные наблюдения. Выяснилось, например, что радио устанавливает особые отношения между выступающими и слушателями. Человек, голос которого благодаря динамике часто звучит в доме, становится не просто знакомым, а своим, и отношение к нему отмечено расположением и сердечностью.

Однажды группа артистов Малого театра во главе с В. Пашенной приехала в Кинешму на краткосрочные гастроли, играли «Без вины виноватые» с Верой Николаевной в роли Кручинной. Перед началом спектакля зрителям объявили состав исполнителей. Естественно, фамилия Пашенной была встречена теплыми продолжительными аплодисментами, но когда объявили, что Мурова играет Николай Далматов, раздались аплодисменты, похожие на овацию. Исполнители главных ролей были шокированы, тем более что Далматов в театре никогда не относился к группе ведущих актеров. Виновником такой встречи оказалось радио: в то время Далматов очень часто читал утренние литературные передачи, он оказался «тем самым»...

Спустя два десятилетия путь радио повторило другое чудо века — телевидение. Те же интенсивность развития, возрастающий интерес, масштаб распространения. Во многих моментах оно, пожалуй, превзошло радио. Зримое впечатляет больше, знакомство с миром благодаря возможности видеть его стало достоверней и убедительней, а пределы познания окружающего уже сегодня отошли в бесконечность.

Так два феномена века на протяжении жизни одного поколения из чудес превратились в обыкновенные признаки быта. Однако это не снижает их роли в жизни общества. Напротив, они пронизали и быт и деятельность человека. Даже трудно себе представить, что произошло бы с современным человечеством, если однажды погасли бы все экраны и умолкли все динамики.

И радио и телевидение начинали с того, что «доставляли на дом» созданное другими искусствами, но с годами они все больше создают своего, оригинального, вбирая и трансформируя накопленное смежными областями.

Мой скромный режиссерский опыт связан с периодом становления и развития радиотеатра, а затем телевизионного театра. О некоторых вопросах режиссуры этих театров и пойдет здесь речь.

## «ТЕАТР У МИКРОФОНА»

### ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА

Микрофоны... Раньше они не отличались разнообразием теперешних — изящных, миниатюрных, иной раз не крупнее горошины, легких, подвижных. Лет сорок-пятьдесят назад они были крупные, массивные, округлые и четырехгранные, настольные и стоящие на полу на высоких металлических ножках. И чувствительность их, конечно, была ниже нынешних. Но магическое влияние на каждого, кому доводилось встречаться с ними, было, пожалуй, более сильным — тогда они еще не вошли в привычный обиход и неизменно не только настораживали, но, что бывало чаще, вызывали страх. Привыкание к микрофону было процессом неоднодневным.

В памятный день 1932 года на одесском радиоцентре, когда проводился отбор в постоянную актерскую радиогруппу и я впервые в жизни вошел в студию и сел напротив таинственно поблескивающего, направленного на меня металлического предмета, я узнал от опытных работников радиоцентра, что у микрофона есть свои «тайны». Одну из «тайн» мне доверили:

— Микрофон не любит голосов, в которых много «металла», так как он сам придает голосу этот «металл»; поэтому если «металл» на «металл» — ничего хорошего не будет. Больше всего микрофон любит голоса грудные, хороши для него и глуховатые, он их обогащает своей «металлической» окраской.

О нем говорили как о предмете одушевленном: «любит, не любит» — и это не казалось странным, напротив, совершенно естественным. Значит, если хотите быть с ним в ладах, считайтесь с ним, применяйтесь к нему.

У меня в молодости был до противности звонкий голос. Но в театральном институте нас учили оперировать резонаторами — выключать один и включать другие. Мы, студенты второго курса, уже умели акцентировать «маску», то есть переносить основной звук на носовой резонатор, потом присоединять головной, потом выключать их и «держат» звук только на грудном резонаторе. Потом, держа грудной резонатор как основу, присоединять остальные. Такие упражнения делались постоянно. Поэтому для меня не было большого труда в том, чтобы держать основу звука на грудном резонаторе, то есть на том, который «любит» микрофон. Так я и прочел данный мне материал — газетный текст. Потом прочел наизусть какие-то стихи.

Так я оказался в четверке, которая приглашалась на штатную работу в радиоцентр, конечно, по совместительству с учебой в институте.

Художественным руководителем группы был Александр Мацевич, человек еще молодой. Разыгрывали мы различные радиокомпозиции. В первой же, посвященной взятию Перекопа, мне была поручена роль Фрунзе. (Представляете, в девятнадцать лет играть революционного деятеля и полководца!) Удостоился я этой чести только потому, что так удачно схитрил на прослушивании и мой голос Мацевичу очень понравился. Но одно дело читать спокойно текст, имея возможность, как на уроке, следить за звучанием голоса, и совсем другое — играть роль, отдавать приказы и команды. Моего умения распоряжаться своим голосовым аппаратом не хватало, и прорывался мой обычный, до неприличия молодой голос. Мацевич ничего не сказал, но по его виду я понял, что он озадачен: куда девался «красивый, зрелого звучания звук»?

В первые же дни мы узнали, пожалуй, главную особенность микрофона. Он «не любит» громкого голоса, крика он просто «не выносит». У него есть звуковой предел; если вы его нарушаете, начинаются искажения в звучании и техники вынуждены вас вводить в норму, понижая уровень своими средствами. Тогда голос теряет свое естественное звучание и появляется «удавленный» звук.

Для того чтобы сила звука не была прямо пропорциональна силе эмоции, то есть чтобы в самых темпераментных местах голос не форсировался, а звучал в пределах микрофонной нормы, нужно подлинное актерское мастерство. Конечно, всю сложность этой проблемы я пойму много лет спустя, а тогда наблюдение над работой друг друга у микрофона без фиксации на пленке, без возможности прослушать несколько раз, оставалось наблюдением без анализа. Ведь в те годы магнитной записи еще не было, себя услышать нельзя было. Через много лет я впервые услышал себя в записи, и с трудом согласился с тем, что это мой голос. Оказывается, человек слышит себя не так, как слышат его окружающие, и объясняется это устройством нашего слухового аппарата. А тогда только можно было во время репетиции эпизода, в котором не был занят, добежать до фонической, примыкающей к студии, и слушать репетицию через динамик. И здесь я хочу сказать несколько слов о Юрии Васильевиче Шумском.

В те годы он играл в Одесском театре Революции, был любимцем публики и иногда приглашался на радио и принимал участие в наших радиокомпозициях, исполняя, разумеется, главные роли. Он не отличался той броской наружностью, которая неизменно привлекает внимание и по которой на улице узнают актеров. Напротив, среднего роста, с заметной ранней полнотой, с круглыми, будто женскими плечами, с ничем не примечательным лицом, он был вполне ординарен. Но на сцене Юрий Васильевич отличался большим обаянием, особенным контактом со зрительным залом, умением быть каждый раз непохожим на себя.

В радиостудии Шумский вызывал повышенный интерес. Но не столько тем, что это Шуйский, сколько тем, как он работал у микрофона. В студии, когда стоишь рядом с ним, одно впечатление, в динамике — совсем другое. В студии он что-то тихо проговорит, приблизившись

к микрофону вплотную, а в динамике это звучит явственно и насыщенно. Это производило впечатление какого-то фокуса. Но Шумский не фокусник, а первый артист театральной Одессы. У него был приятный, ясный баритон, казалось, неограниченного диапазона. И владел он голосом виртуозно. На сцене в некоторых ролях он разговаривал зычным басом, и никакого насилия над голосом не ощущалось. А для микрофона его голос, вероятно, был самым подходящим — ясным, чистым и без «металла». Конечно, секрет был в том, что Юрий Васильевич к тому времени уже изучил микрофон, а распорядиться своим актерским материалом он умел. Правда, тогда мне это не было так ясно, и ощущение какого-то секрета от работы Шумского у микрофона всегда оставалось.

Это было в 1932—1933 годах. Снова я вошел в радиостудию только в 1946 году в Москве как режиссер «Театра у микрофона».

Я получил диплом режиссера и актера, успел поработать в нескольких театрах артистом и режиссером, во время войны даже руководил театром, который сам организовал. Одесский радиоопыт совсем затерялся в памяти. Но он не прошел бесследно. В этом я убедился буквально в первые же дни. Мне пришлось заканчивать запись своего коллеги, который улетал в отпуск. Не помню, по какой причине не успел он вовремя закончить запись спектакля Театра им. Моссовета «Бранденбургские ворота». Спектакля я не видел и без всякой подготовки должен был включиться в процесс записи. Неожиданное боевое крещение.

Я вошел в фоническую комнату большой студии Дома звукозаписи. Фоническая была непривычно больших размеров, пожалуй, не меньше двадцати метров. Вдоль стен стояли стационарные магнитофоны, массивные, как сундуки. Они поднимались над уровнем пола выше линии обычного письменного стола. Их было три или четыре.

Я помню одесскую фоническую — крошечную комнату, где кроме небольшого пульта можно было поставить только два, максимум три стула — место для режиссера и звукорежиссера. (Звукорежиссеров в эфире объявляли как тонмейстеров, а в быту называли фониками. Вероятно, отсюда и название комнаты.) Там ее и комнатой не называли, да и как назовешь, если размеры — не больше тамбура. Здесь же — просторное помещение с высоким потолком и окном, уходящим вверх. (Впрочем, скоро мне пришлось узнать, что фонические размером с тамбур есть и в Москве.)

Я взглянул в студию через звуконепропускаемое окно, существующее для зрительной связи. Актеров было много. По их мимике и жестикуляции угадывалось возбуждение. Ни одного знакомого лица не заметил. Надо было начинать, вернее, продолжать вчерашнюю работу. Без одесского опыта об этом и речи не могло бы быть.

## ТЕАТРАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ У МИКРОФОНА

В то время, в середине 40-х годов, постепенно осваивалась магнитная запись. Но еще были прямые передачи в эфир — театральные спектакли, творческие вечера артистов, оригинальные радиопостановки. Во время эфира их начали записывать на магнитную пленку. Потом пленка монтировалась. Монтаж сначала был несложным. Прежде всего, пленка переписывалась и, при этом выравнивалось звучание, то есть те места, которые по силе звука «вырывались» или «заваливались», чисто техническим способом приводились к норме. По возможности удалялась «грязь» — случайные звуки, укорачивались затянутые паузы; если паузы были «грязными», их заменяли — клеивалась чистая пленка, обязательно с соответствующей звуковой средой — студийным фоном, иначе бывал звуковой провал. Второй раз передача шла в эфир в исправленной таким образом записи.

Вскоре «живые» спектакли прекратились. Предварительная запись стала основным способом создания передач.

Отдел «Театр у микрофона» делал творческие портреты актеров, театральные тематические передачи — о театре и драматургии и передавал в эфир театральные спектакли, чаще сокращенными до одного часа четырнадцати минут, тогда они назывались монтажами спектакля. (Позже такие передачи стали называть радиокomпозицией спектакля.) Сцены

соединялись текстом, который тогда назывался конферансом. При необходимости включался он и в сцену, если действие требовало каких-либо пояснений. Через несколько лет конферанс заменили более простым и подходящим термином — пояснительный текст.

Каким же не простым делом оказалась передача театрального спектакля по радио! Сколько возникало проблем, которые требовали своего решения.

Как донести до зрителя образ спектакля? Как спектакль слышимый сделать зримым, чтобы радиослушатель представил себе декорации, внешний вид героев, их жизнь в пространстве, существенные детали, которые всегда есть в спектакле? Как донести атмосферу, которая создается всеми средствами театра и играет важнейшую роль в эмоциональном воздействии на зрителя? Заразительность спектакля решается его атмосферой в гораздо большей степени, чем может показаться на первый взгляд. И актерское исполнение надо «приспособить» к особенностям микрофона.

Станет реальной для слушателя идейно-художественная ценность спектакля, если будет решено все сказанное выше, если в его воображении спектакль станет зримым? Ведь у каждого слушателя фантазия работает по-разному, возникает личное видение, зависящее от многих причин. Как же сделать, чтобы фантазия слушателя создавала образ, близкий к оригиналу?

В памяти сохранилось несколько, на мой взгляд, поучительных примеров.

Прежде всего, пример поражения, когда я как режиссер радио совершил коренную ошибку.

Это была одна из первых работ. Я должен был записать спектакль Камерного театра «Судьба Реджинальда Дэвиса» по пьесе В. Кожевникова и И. Прута в постановке А. Я. Таирова.

Нет необходимости сейчас пересказывать содержание пьесы, оно ничего не прибавит к тому, что я хочу сказать о принципе переноса спектакля на радио.

Это было эффектное театральное зрелище, спектакль-плакат, поставленный по законам этого жанра. Один броский эпизод сменялся другим: американские солдаты в тюремных клетках, объемная панорама города, увлекательные пляски на улицах, убийство из-за угла и т. д. Динамика, открытый публицистический темперамент. Спектакль отличался художественной целостностью. Это был спектакль данного театра и данного мастера. Он мог нравиться или не нравиться — это дело личных пристрастий и вкуса, но это было художественное произведение, в нем последовательно проводилась концепция режиссера, который знал, что и для чего он делал.

Когда мы приступали к работе по переносу спектакля на радио, я получил задание: особое внимание обратить на актерское исполнение — «подтянуть», «углубить» и т. д. Правда, что-нибудь подобное часто говорилось, глазное — как это понять, какие практические выводы сделать.

Сам Таиров в работе не участвовал, режиссуру театра представлял его ассистент.

Ассистента мы быстро оглушили «спецификой» радио, он в работу не вмешивался. Спектакль был яркий, плакатный. Мы стали в эту форму привносить совершенно чужеродное, противоположное. Естественно, ничего хорошего из этого не получилось. Мы пришли к абсолютному противоречию между решением театрального спектакля и спектакля на радио. А нужно было искать пути к созданию радиоплакаты.

Прошло больше тридцати лет, но мне и теперь стыдно за тогдашнюю мою самонадеянность и невежество. Правда, подобных ошибок я больше не повторял, и позже, будучи главным режиссером, делал все, чтобы и другие их не совершали. А тогда оставалось только утешаться тем, что страшна не ошибка, а ее повторение, страшно не сделать правильных выводов. Выводы были сделаны, но навсегда осталось горькое сознание того, как иногда дорого стоят уроки режиссуры, какой ценой достается режиссерский опыт.

Так иной раз, когда совсем простая истина заденет тебя, вдруг видишь ее в новом свете. Истина действительно проста: режиссерская профессия по природе своей требует размышления. И если следовать ей, то совсем не трудно понять, что театральный спектакль — слишком сложный механизм, чтобы с ходу, просмотрев его один или два раза, вмешиваться в стилистику, в природу его темперамента, что для радио надо искать эквивалент, а не переиначивать на

записи все по своему вкусу. А нахождение эквивалента — дело серьезное и по-настоящему творческое.

## АТМОСФЕРА

Давно было замечено и режиссерами и актерами, что театральный спектакль, сыгранный у микрофона радио, очень часто становится не похожим на себя. Он теряет свою атмосферу, актерское исполнение кажется более грубым, иногда даже примитивным. И в результате спектакль, воспринимаемый на слух, девальвируется как произведение театрального искусства. Почему?

Театральный спектакль — зрелище, синтез всех выразительных средств театра. Весь спектакль и каждый его элемент рассчитаны на восприятие зрителя, сидящего в зале. Декорации, соответственно освещенные (сколько раз мы слышали аплодисменты в адрес художника), дают не информацию о месте действия, а нечто большее — они вызывают эмоции, настраивают на определенный лад. Актерское исполнение — часть зрелища, оно воспринимается в соединении с оформлением и всей пластикой спектакля. Выразительная мизансцена не только помогает актеру, она по-своему доносит смысл происходящего, вскрывает подтекст сцены. Точно найденная деталь иной раз становится символом. Внешний вид актеров, костюмы и гримы — тоже элементы эмоционального порядка. Все вместе они создают театральное зрелище, душой которого становится атмосфера, свойственная только этому спектаклю. И излучается она на протяжении всего действия, заражая зрителя и ведя его за собой.

А к микрофону приходит не театр, а только один его элемент (правда, главный) — актерское слово. Как восполнить потерю зрелища? Как создать атмосферу спектакля только через актерское исполнение? Как только через слово передать весь образ спектакля?

В. О. Топорков рассказывал об одной записи (цитирую по стенограмме): «Уж, кажется, в Художественном театре атмосфера чеховского «Вишневого сада» была найдена, но когда записали первый акт, стало ясно, что по радио эта атмосфера никак не передалась, а в результате общих стараний ее передать только затуманились слова и мысли А. П. Чехова. И все поняли, что смотреть «Вишневый сад» — это одно, а слушать по радио — совсем другое. Слушатели всегда хотят прежде всего понять смысл того, о чем говорят чеховские герои, а не только проникнуться их настроением. И исполнителям пришлось тогда от многого отказаться во имя четкой фразировки текста Чехова». Конечно, речь шла не о четкости дикции, а о том, что звучащая актерская фраза взяла на себя некую дополнительную нагрузку. Чтобы донести смысл, потребовались новые актерские усилия.

Сам я имел возможность наблюдать, как работал на записи своего спектакля «Наш общий друг» (по Ч. Диккенсу) Иван Николаевич Берсенев.

Сцена в таверне на берегу Темзы. Ночь. Атмосфера тревожного ожидания, предчувствия беды. Актеры сыграли сцену — нужного настроения не получилось. На замечания Ивана Николаевича они ответили, что играют, как в театре. Берсенев стал репетировать сцену, останавливаясь буквально на каждой реплике, уточняя самочувствие актеров, перестраивая интонационный характер диалога. Он заметил, что Карнович-Валуа делает произвольные остановки, нарушая логику речи. Молодой артист пытался возражать, говоря, что это — паузы. Иван Николаевич снова сказал: «Нет, это остановки!» И со свойственным ему терпением и невозмутимостью прошел всю сцену и добился, чтобы в исполнении актеров звучало то тревожное настроение, которое создавалось в театре при помощи декораций, удачно найденного ночного красноватого освещения, шума порывистого ветра.

У режиссера не было другого пути — атмосферу театра пришлось передать только через актеров. Разумеется, режиссер на радио может пользоваться и другими средствами — в его распоряжении и музыка, и шумы, и звуковые планы, и игровые детали.

Специально для радио восстанавливали спектакль Малого театра «Любовь Яровая». Он сошел со сцены в сезоне 1938/39 года. Через девять лет Лев Михайлович Прозоровский, один из

постановщиков спектакля, проделал значительную работу и ввел большую группу новых исполнителей.

Первая сцена, в которой Швандя рассказывает Пановой, как он видел Карла Маркса, сыгранная Е. Гоголевой и Н. Светловидовым так, как она игралась в театре, не создавала нужной атмосферы начала спектакля: не угадывалась жизнь штаба прифронтного города с его напряженностью. Нужны были дополнительные элементы действия. Лев Михайлович сразу с этим согласился. В сцену внесли несколько деталей.

На втором плане чередовались звонки полевого и городского телефонов. Передавались распоряжения, принимались доклады. Вдали, постепенно нарастая, зазвучала песня отряда, уходящего на фронт. Шванде дали короткую фразу, с которой он обратился к отряду, когда тот проходил мимо окон ревкома. Атмосфера сцены приобрела нужный характер.

В то время подобные сцены записывались целиком, все элементы одновременно. Поэтому запись короткого эпизода могла занять всю смену. Позже научились записывать все элементы отдельно, и в аппаратной во время монтажа проделывали «наложение», добиваясь нужного соотношения всех красок.

## ПАУЗА И ОСТАНОВКА

Во время записи обнаружилась еще одна особенность микрофона: он как бы обнажает ошибки в работе актеров.

Логика речи, точность смысла легче проверяются через микрофон. Произвольные остановки, на которые обратил внимание Иван Николаевич Берсенева, как оказалось впоследствии, довольно распространенное явление. Пауза делается там, где по закону логики ее не должно быть, поэтому она превращается в остановку, в произвольную задержку. Микрофон «вылавливает» множество подобных актерских небрежностей и делает речь более точной и органичной.

Алексей Денисович Дикий о привычке актеров разрывать фразу говорил: «Мысль надо сжать и бросить, как звонкий золотой, а не выдавать медяками ту же сумму, как это любят делать актеры».

Михаил Александрович Чехов, один из ведущих артистов Первой студии МХТ, писал об остановках в речи:

«Разделяя слова во фразе и голосово ударяя на главном из них, вы не даете чувству «места», где оно, вспыхнув, могло бы наполнить нюансами вашу речь, сделать ее разнообразной и волнительной... Только целую фразу (не разорванную искусственными задержками между словами) сможете вы наполнить чувствами, передать их зрителю. Фраза — живой организм. Ее нельзя анатомировать безнаказанно. И не только отдельная фраза, целый ряд фраз, связанных чувствами, образуют живой организм. Но если распадаются и теряют жизнь слова одной фразы, как может уцелеть живая связь многих фраз?»

Может быть, впечатление мое ошибочно, но оно таково: делая паузы между отдельными словами, вы думаете, что эти паузы производят на зрителя впечатление чувства, которым в эту минуту должен жить ваш герой. Может быть, полусознательно вы ожидаете, что в этот молчаливый напряженный момент в вас самих вспыхнет чувство в эти полсекунды. Но происходит обратное: благодаря этим задержкам зритель остывает, и вам снова и снова приходится завоевывать его внимание. Ваше напряжение, которое заполняет для вас эти полсекунды, переживается зрителем как время пустое, ничем не заполненное. Напряжение — это не есть чувство и никогда не перейдет в него. Напротив, как всякое напряжение, оно задерживается и парализует чувство. Энергия такого напряжения центростремительна, она направляется вовнутрь. Чувство же всегда направляется вовне, оно центробежно и поэтому несовместимо с напряженными мгновениями, прерывающими вашу речь. Возможно, что, затягивая вашу речь, вы тем самым хотите придать ей характер значительности. Если это так, то и здесь, не согретая большим чувством, ваша речь производит впечатление неоправданного пафоса, который делает всех действующих лиц похожими друг на друга.

Не только актеру, но и режиссеру вредит такая речь: она лишает его одного из наиболее сильных средств выразительности — паузы. Зритель уже не воспринимает ее, утомившись десятками, а потом и сотнями маленьких «пауз» у речи».

Так вопросы режиссуры и актерского мастерства сливаются с большой проблемой культуры речи. В условиях радио это, естественно, приобретает особую остроту. Речь становится пробным камнем, на ней шлифуется профессиональная техника, развивается чуткость по отношению к звучащей фразе, вырабатывается более острая реакция на нарушение логики.

## НАШ «ВЕЛИКИЙ И МОГУЧИЙ»

Элементарное уважение к авторскому тексту говорит о необходимости еще одной «очистки». Через микрофон четче улавливаются «отсебятины», на которые так щедры актеры. Вообще многим актерам свойственно авторский текст произносить не так, как написал его автор, а так, как ему, актеру, удобнее, как бы в собственной редакции. Я помню уникальный случай, когда при исполнении известным артистом монолога городничего из последнего действия «Ревизора» не осталось ни одной гоголевской фразы, все было рассказано своими словами.

Алексей Арбузов на своем вечере в Концертной студии Останкино об этой актерской вольности сказал примерно так:

— Если бы «Горе от ума» было написано не стихами, а прозой, то первая реплика Чацкого звучала примерно так: «Чуть свет я, видите ли, уже, так сказать, на ногах и, представляете себе, у ваших ног».

Слово на радио звучит более выпукло, чем на сцене театра, и нести в эфир подобный словесный сор негоже. Радио должно быть изданием строгим, вроде академического, и не коверкать, не загрязнять русский язык, а, напротив, давать своей аудитории пример бережного к нему отношения.

И еще одна забота, связанная с чистотой языка и речи.

Национальные пьесы для некоторых актеров представляют трудно преодолимый соблазн. Хочется прибегнуть к речевой характерности, особенно если этот язык актеру хорошо знаком,— тогда он может это сделать достаточно артистично. И получается вещь парадоксальная: одни исполнители в спектакле разговаривают на чистом языке, а другие с акцентом, большим или меньшим, или прибегают к мелодии языка, что тоже соблазнительно, и такая «разноплеменность» звучит со сцены.

Характерность вообще вещь привязчивая, актеры с ней расставаться не любят, им начинает казаться, что все на этой характерности только и держится. Речевая характерность на сцене может звучать не так резко, а микрофон ее сразу обостряет. Но что будет с речью, если наш театр начнет все иностранные и национальные пьесы играть, создавая речевую характерность?

Был такой спектакль в Театре имени А. С. Пушкина «Джон — солдат мира». Михаил Названов играл центральную роль. Герой пьесы — негритянский певец, прогрессивный деятель. Зритель легко догадывался, что имеется в виду Поль Робсон. Названов хорошо играл роль, песни в его исполнении тоже звучали вполне убедительно, но почему-то он говорил с английским акцентом, резко выделяясь среди остальных персонажей — своих соотечественников. Невольно складывалось впечатление, что он иностранец. Понятно, что с записью этого спектакля было много хлопот.

Бывают ли исключения? Какие возможны здесь отклонения или нюансы?

Единство нарушать нельзя. Спектакль должен звучать в одном речевом ключе. Это не значит, что я за нивелировку. Напротив, особенности автора надо сохранять. Язык Островского звучит не так, как язык Грибоедова или Гоголя. У Островского есть свой мелодический строй и если в спектакле он сохранен, этому можно только радоваться. К сожалению, я не могу сказать, что в спектаклях по пьесам Островского сегодня можно услышать ту мелодию, которая некогда звучала в спектаклях Малого театра с участием его корифеев. Мне довелось услышать, как Варвара Николаевна Рыжова объясняла секрет речи Островского. Смысл в том, что знаки



препинания существуют не для пауз, а для изменения интонации. Этим достигается впечатление поющего языка. И когда Варвара Николаевна для наглядности заговорила, действительно практически пауз не было, но они как бы слышались, и это достигалось интонационными изменениями. Эта речь была так выразительна, что просилась на нотную бумагу.

Язык пьес Л. Леонова и Н. Погодина настолько различен, что они не могут звучать одинаково. У них разный строй, его надо разгадать и овладеть им. Но это — русский язык, неповторимый в своем богатстве.

Речь может быть бытовая, может быть патетическая в зависимости от спектакля, но она должна быть чистой. Разумеется, это не исключает тех случаев, когда автор дает элементы жаргона или косноязычия как особенности речи конкретного персонажа.

Есть еще один момент, который, я думаю, нельзя обойти. Его можно отнести к исключениям. Я имею в виду колорит. Случай, когда все средства театра, и речь в том числе, создавая образ спектакля, достигают национального колорита. В речи звучат едва уловимые нюансы как отзвуки мелодии языка. Мне думается, это относится прежде всего к спектаклям комедийным. Тогда национальный характер юмора становится понятнее и заразительнее. Например, спектакль «Ханума» по пьесе Цагарели в БДТ в постановке Г. А. Товстоногова. Там присутствует обаятельное «чуть-чуть» в речевом колорите, что, безусловно, придает спектаклю особую прелесть. Но даже в этом случае я не уверен, что при передаче спектакля по радио не стал бы вопрос о коррекции. Решить это может только микрофон.

## НОВЫЙ ЭЛЕМЕНТ

В театральном спектакле, передаваемом по радио, есть новый элемент, которого нет на сцене, — пояснительный текст. В какой степени он может возместить потери? Каким он должен быть?

Уже в те далекие времена над текстами работали кропотливо. Помню хорошие опыты Валентина Прокофьевича Тихонова, Натальи Николаевны Успенской. Конечно, стремились дать зрителю максимальное представление о происходящем, старались текст сделать эмоциональным и выразительным. Ведь ведущий становится еще одним участником спектакля, он должен органично войти в его живую ткань.

Но пояснительные тексты не могут быть подробными, иначе они будут задерживать действие. Да и можно ли передать радиослушателю подробности оформления и всю пластическую сторону спектакля? Для этого потребовалось бы слишком много времени. Значит, неизбежно пояснительные тексты будут ограничиваться самым важным, без чего обойтись нельзя: место действия, внешняя характеристика героев, их перемещения в пространстве (если они важны для действия и непонятны без объяснения), описание деталей (если они существенны). Превращать их в протокольную констатацию, конечно, нежелательно. Правда, не исключены случаи, когда спектакль требует именно лаконичных протокольных текстов.

Мне представляются идеальными пояснительными текстами ремарки Леонида Леонова или Всеволода Вишневского.

Например, последняя ремарка первого действия «Оптимистической трагедии»:

«Первое движение бала. Двинулись первые пары в лирической волне вальса, печальной и воинственной. Голубая ночная мгла над морем. В ритмах чуть сдавленная грусть, которая может длиться упоительно долго, пока рука чувствует руку, и тело чувствует тело, и глаза не отрываются от глаз. Пересекая ритмы, проходят люди с вооружением. Все соединяется в этом бале: забытье, тревога, любовь, чей-то ревнивый скрежет, легкомыслие, двоевластие... Сигнал вибрирует, зовет в ряды. Пары медленно разъединяются, проходит время прощания».

В каждой фразе — Всеволод Вишневский, его темпераментный язык, его ощущение действительности. Ремарка — органическая часть трагедии. Очевидно, из такой развернутой ремарки для радио должны быть изъяты фразы, дублирующие действие, например: «Сигнал вибрирует, зовет в ряды». А в целом в соединении с музыкой военного оркестра и голосами матросов и провожающих женщин такой текст может прозвучать очень эмоционально.

А вот ремарка из пьесы Леонида Леонова «Ленушка»:

«Лена делает жест нетерпения. Тогда рывком вниз сержант срывает занавеску... Легко узнать его и теперь, знаменитого лейтенанта, сидящего на подложенном сеннике. Он похож на изваяние из дерева, побывавшее в пожаре, и кажется больше обычного человеческого роста. Он осунулся, черное пятно на виске, глаза закрыты, руки сложены на коленях ладонями вниз. Горелые клочья комбинезона свисают с его широко расставленных ног».

Можно только пожалеть, что такой текст не будет звучать во время спектакля со сцены театра. Но какое это богатство для спектакля на радио!

Часто возникали споры с режиссурой театра: кому читать пояснительные тексты? Театр обычно предпочитал своих актеров, особенно кого-нибудь из второго состава — им легче органично входить в действие. Работники радио зачастую предпочитали дикторов. Мы остерегались актерской «игры» во время чтения. Правда, все понимали, что пояснительные тексты нельзя играть, но опыт говорил, что актеру труднее придерживаться позиции наблюдателя. Конечно, наблюдатель — это условное определение; позиция чтеца зависит от спектакля и характера текстов. Текст может быть эпическим, лирическим, интимно-доверительным, ироничным, строго объективным. Но чтец почти всегда остается посредником между театром и слушателем. Он находится как бы в гуще событий и передает нам то, чего мы не можем увидеть, или то, что известно ему, но неизвестно нам. Посредничество это может носить любой характер.

В «Любови Яровой» и «Победителях» текст был эпическим, и Юрий Левитан как нельзя больше подходил к нему. Во «Врагах» я пригласил Владимира Герцика — характер текстов был, если можно так выразиться, социально-психологический. Легкие комедийные тексты хорошо читал Эмиль Тобиаш. Часто привлекались Ольга Высоцкая, Валентина Соловьева, Виктор Чижов и другие дикторы старшего поколения.

Хочется особо сказать об Анатолии Антоновиче Дорменко.

Он подготовил к эфиру много театральных спектаклей как режиссер радио и пояснительные тексты почти всегда читал сам. Читал безупречно. Баритональный голос мягкого, «бархатного» звучания, чистая речь, точно почувствованная позиция делали его чтение заметным фактом в передачах «Театр у микрофона».

Дорменко работал и на радио и на телевидении, где уже начались передачи театральных спектаклей в эфир. Иногда радио передавало в эфир трансляции из телецентра. Так в программе радиопередача и объявлялась.

Он давно ушел из жизни, но его записи и теперь можно услышать по радио. Он был нашим старшим товарищем, и его настойчивые советы научиться в начале работы над передачей слышать, как это будет звучать, были справедливыми. Уметь услышать наперед — в этом корень радиорежиссуры.

## УСЛЫШАТЬ...

Михаил Николаевич Кедров говорил, что режиссеры бывают двух типов: одни вначале больше «видят», другие — «слышат». Мне кажется, что театральные режиссеры чаще «видят». На этой почве порой возникали сложности с театром.

Например, мы считали, что первый исполнитель будет звучать менее выразительно, чем второй, но артист, играя данную роль в театре вполне удовлетворительно, на радио не должен ее исполнять, так как его голосовые данные входят в противоречие с образом и в сознании слушателя произойдет смещение. Бывало и так: у какой-либо роли только один исполнитель, но для радио он не подходит, так что надо вводить нового актера. Руководство театра, его режиссура редко сразу соглашались с нами. Здесь, конечно, примешивались обычно и причины этического характера.

Шла запись знаменитого спектакля Театра имени Евг. Вахтангова «Егор Булычов и другие». Постановщик спектакля Борис Евгеньевич Захава активно участвовал в работе. Спектакль шел

не менее пятнадцати лет. Щукина уже не было, Булычева играл Михаил Державин. Но большинство первых исполнителей еще играли свои роли и составляли основу ансамбля.

Когда в записи дошли до сцены Лаптева, мы обратили внимание Бориса Евгеньевича, что актер на радио вряд ли должен играть эту роль, так как его хриплый голос не соответствует представлению о молодом герое Горького. Захава был огорчен за актера, снова и снова прослушивал запись, потом сказал:

— Да. Голос деформировался. Я сам ему объясню. Нужен был другой исполнитель.

— Есть молодой актер. Первый сезон в театре, но во время гастролей удачно заменил Державина в роли Кирова.

На другой день он появился в студии, коренастый, среднего роста. Ничего актерского в нем не было. Он скорее походил на молодого рабочего, которого оторвали от станка и заставили заниматься непривычным делом, поэтому он слишком серьезен и хмур. Но новичок заговорил, и сразу стало ясно — артист. Диалог он вел уверенно и точно. Так я впервые на радио встретился с Михаилом Александровичем Ульяновым.

Если умение слышать как бы через динамик актерские голоса, их тембры вырабатывается сравнительно легко, то гораздо труднее научиться слышать звучание сцены, то есть понять, насколько эмоция сцены радифонична, в какой мере темперамент сцены нуждается в «приспособлении» к условиям микрофона.

Темперамент. Как любит зритель взрывы актерского темперамента, мощный эмоциональный накал сцены, монолог, произнесенный на одном дыхании! Актеру трудно от всего этого отказаться. Но перед микрофоном происходит какая-то метаморфоза: появляются искажения в звучании как результат голосового напора, а главное, эти куски становятся менее интересными, появляется ощущение однообразия, монотонности, иногда даже некоторого примитива. Им явно чего-то недостает.

Помню, готовился к переносу на радио спектакль Малого театра «Слава» по пьесе В. Гусева. Предполагалась «живая» передача. Постановщиком спектакля был Вениамин Иванович Цыганков. К тому времени он уже приобрел значительный режиссерский и педагогический опыт. В работе с актером был мастером. И в радиостудии хорошо ориентировался. Работал кропотливо.

— Коля,— сказал он однажды из фонической одному актеру,— не показывай свой темперамент, нужен не темперамент, а краска.

Вениамин Иванович точно ухватил, что эмоциональный накал не подходит для микрофона,— исполнение обедняется. Нужна нюансировка, темперамент должен обогащаться разнообразием актерских красок, конечно, не за счет заглушения эмоциональности. Речь идет о форме ее выражения. А темперамент спектакля — это его «зерно». Покушаться на него нельзя.

Так постепенно накапливался наш коллективный опыт по передаче театральных спектаклей в эфир. Этот процесс определялся основными положениями нашей отечественной режиссуры, которую можно смело называть классической. Приложение ее к условиям радио создавало школу радиорежиссуры.

## ЗВУКОВАЯ МИЗАНСЦЕНА

Различные спектакли ставят перед группой радио различные задачи. В каждом отдельном случае над чем-то приходится работать больше, над чем-то меньше. Неизменным остается звуковая мизансцена, то есть перенесение в радиостудию пространства сцены.

Радио, как кинематограф и телевидение, имеет свои планы: самые общие, общие, средние, крупные и самые крупные. Ощущение плана достигается характером звучания, который зависит от дистанции между актером и микрофоном. Таким образом, расстояние между актерами и микрофоном воспринимается как расстояние между партнерами. Актеры, стоящие у микрофона на расстоянии вытянутой руки, создают наиболее распространенный средний план. Причем один может стоять, другой — двигаться. Если в театральном спектакле сцена построена так, что один партнер находится в стабильном положении, допустим, сидит, а другой, ведя с ним диалог,

двигается, то есть приближается к нему и удаляется, это можно довольно точно дать почувствовать слушателю (фактически это то, что на телевидении мы называем внутрикадровым монтажом). Удаление актера от микрофона будет создавать более общий план, приближение будет его укрупнять. Все появления и уходы со сцены передаются перемещением актера по отношению к микрофону.

Монолог чаще всего требует крупного плана, то есть максимального приближения к микрофону.

Можно комбинировать работу двух или нескольких микрофонов. Можно «брать» актера одним микрофоном и частично включать второй, находящийся на некотором расстоянии,— это создает новую характеристику, звучание как бы размывается, не теряя четкости дикции. Одним словом, при необходимости можно добиться самой сложной звуковой мизансцены.

В результате длительной работы у режиссеров каждый метр площади радиостудии был «пристрелян». Мы довольно точно знали, в каком месте и как надо разместить актеров, чтобы получить нужную звуковую мизансцену.

Было несколько случаев, когда на протяжении всей записи спектакля мне приходилось заниматься только звуковыми мизансценами. Актерское исполнение не нуждалось ни в каких дополнительных красках, только снижалась сила звука, рассчитанного на зрительный зал. Это были прежде всего два спектакля, поставленных К. С. Станиславским,— «Горячее сердце» и «Женитьба Фигаро».

Спектакли записывались полностью, без сокращений. Запись проводилась на сцене Дома ученых. В те годы в системе Радиокомитета была Фабрика звукозаписи. Для своей работы она арендовала помещение в Доме ученых, главным образом в ночное время.

Это были спокойные и плодотворные часы работы. Никто не торопится, не бежит к телефону, не просит отпустить его раньше. Только пьют кофе, принесенный в термосах из дому.

Сцена превращена в радиостудию. На полу большой ковер, в центре — микрофон на высокой ножке. Занавес закрыт. Звукорежиссер и я — в соседней комнате у пульта. Технические условия самые простые, но благодаря им великие произведения Станиславского сохранились в записи.

«Женитьба Фигаро». Станиславский провел больше трехсот репетиций. Действенная линия и взаимоотношения так глубоко и детально разработаны и это так ярко выражено в интонационном строе каждой сцены, что добавить уже нечего — все полностью выявлено в непрерывном потоке подробностей, нюансов, оттенков. Было такое чувство, что спектакля совсем не коснулось время — торжествовало живое искусство театра, его неувыдаемый праздник. В мою задачу не входит оценка или анализ исполнения, это давно сделано. Я только на примере двух неглавных ролей хочу сказать о том, что меня больше всего поразило.

Вера Дмитриевна Бендина — Фаншетта и Александр Михайлович Комиссаров — Керубино. Они были уже не молоды, а играли совсем юных. Их герои находятся у порога зрелости, еще не кончилось отрочество и вкусить взрослой жизни еще не довелось. Но ее запретные плоды влекут к себе с такой силой, что просто охватывает дрожь, так хочется их скорее отведать.

Это было как чудо. Вот они стоят у микрофона, ну им же по сорок лет! Закрываешь глаза — слышишь подростков. Логика мышления, самочувствие, ритмы, жизнерадостная полнокровность, молодые голоса... Хотя нет, голоса не молодые, но производят впечатление молодых. Время, конечно, наложило отпечаток, но он воспринимается как характерность, как угловатость юности.

Еще одно незабываемое впечатление. 1935 год. Небольшая открытая эстрада Дома мастеров искусств. Вечер артистов МХАТ.

На рядом поставленных стульях сидят две женщины. Они уже не молоды. Обе седые. Это О. Л. Книппер-Чехова и Л. М. Коренева. Сцена из «Месяца в деревне».

И происходит чудо. Одна явно молодеет, а другая становится подростком. Коренева — Верочка. Нет, в лице ничего не меняется, на нем и грима нет. Но женщина исчезла — сидит на стуле подросток. Искренность, незащищенность, ясность взгляда... Ей шестнадцать лет! И

никакого притворства. А она только сидит — не бегают, не резвятся, не заливаются звонким смехом. Никаких внешних примет юности. Седая женщина, но это — сама юность, ее образ.

Да, перевоплощение актеров МХАТ было особым — незагримированным, незадрапированным, чистым. Разглядывай в любой микроскоп — подделки не обнаружишь. Когда к микрофону приходит такое искусство, он фиксирует самые тонкие нюансы. И тогда задача режиссера — сохранить, сберечь, ничего не упустить.

«Горячее сердце». Психологический гротеск (так определил К. С. Станиславский жанр спектакля), выраженный только в слове, в его особой выпуклости, насыщенности, броской яркости, сохранял свою заразительность и новизну. Мощный темперамент спектакля грозил захлестнуть технические нормативы аппаратуры. Надо было сделать все возможное, чтобы дать ему полное дыхание и обеспечить «сочность» записи. В этом большая заслуга одного из старейших звукорежиссеров радио Василия Васильевича Федулова.

Запись спектакля МХАТ «Враги» проходила в других условиях.

Много лет мы работали в двух студиях Центрального телеграфа. В акустическом отношении это были очень хорошие студии. Но у них был один существенный недостаток — они не имели нужной звукоизоляции. Окружающая жизнь прослушивалась. Конечно, мы были начеку и принимали меры, но не всегда удавалось быстро найти источник шума.

Запись «Врагов» началась с печального эпизода.

В студии уже собрались исполнители — О. Книппер-Чехова, А. Тарасова, А. Грибов, М. Кедров, А. Кторов, М. Прудкин и другие блестящие участники спектакля. Но начать запись мы не могли — слышался дробный стук. Мы все (бригада и дежурные инженеры) носились по лестницам, осматривали нижние и верхние помещения, проверяли все места, откуда обычно слышались шумы, но найти источник стука не могли. Запись проводилась в дневное время — от трех до шести часов. Здесь каждая минута дорога, и вообще это более нервное время, чем ночью. У части актеров — обязательно вечерний спектакль. В такой ситуации бессмысленная трата времени особенно раздражает.

Алла Константиновна сдержанно, но все же чуть повысив голос, сказала:

— Если вы не можете создать условий, зачем вы нас приглашаете?!

Прошло больше тридцати лет, но помню чувство стыда и бессилия. В студии — цвет МХАТ, а эта издевательская, неизвестно откуда проникающая дробь создает оскорбительную атмосферу халтуры. И за все в ответе режиссер! Когда хорошо, когда все нормально, о нем могут и не вспомнить, а когда непорядок — он первый виновник. И не надо на это сетовать, по-иному не будет. Поэтому необходимо обостренное чувство своей ответственности за все, что делается. Если об этом всегда помнить, можно успеть предотвратить многие отрицательно влияющие на творческий процесс факторы.

Не знаю, чем бы это кончилось, если бы один пришедший с улицы сотрудник не высказал предположение:

— А может быть, это дворники? Сейчас на тротуаре скалывают лед.

Действительно, стук проникал с улицы Белинского, где дворники делали свое дело. Правда, уговорить их прекратить работу не составило большого труда.

Конечно, первый день записи был в большой мере испорчен.

Это, так сказать, организационная сторона дела. Но есть все же более важная сторона — творческая. Вспоминается один показательный эпизод.

Как-то довелось мне делать передачу «Чехов и МХАТ». Естественно, в ней предполагались иллюстрации — фрагменты из спектаклей и среди них финальная сцена «Трех сестер».

В то время запись спектакля, сделанная несколько лет назад, уже считалась техническим браком — пленка «шипела». Высокий уровень технического шума делал запись неприемлемой. А записан там было основной состав, который на сцене уже не играл. Были введены новые исполнительницы, и один из моих коллег уже успел записать большую часть последнего действия. Мне было предложено взять оттуда нужную сцену. Я прослушал эту новую, технически безупречную запись — и растерялся. Она как-то не соответствовала тем высоким

словам, которые были сказаны в радиоочерке о спектакле «Три сестры». Захотелось сравнить ее со старой записью.

На два магнитофона были поставлены две пленки — один и тот же спектакль МХАТ с разными исполнительницами. Финальная сцена. Мы прослушали по очереди одну и другую. Потом включили обе сцены и слушали, переключая магнитофоны то на одну, то на другую.

Впечатление было разительным. Слова те же, марш тот же. Но па этом сходство и кончалось. Сцены не просто были разными — они оказались несопоставимыми по своим художественным достоинствам. Если сцена из старой записи венчала «драму надежд», за словами слышалось сознание неосуществимости, сознание того, что ждать больше нечего, что мечты, надежды — все погибло безвозвратно, если сцена заражала своим пронзительным драматизмом, то в новой записи ничего этого не было. Сквозное действие даже не улавливалось.

Не берусь сейчас судить, за чей счет надо отнести потери. Может быть, режиссер на записи задергал актрис, и они утратили ощущение атмосферы. Ведь говорил мне Алексей Николаевич Грибов: «Наше искусство, как тонкая паутина: ничего не стоит ее разрушить». Значит, с одной стороны, прочная основа, с другой — незащищенный «строительный материал», собственные чувства и нервы. А может быть, ввод новых исполнительниц, как большинство вводов, не имел нужных условий, нужного количества репетиций. А может быть, совсем просто: не было В. И. Немировича-Данченко.

Несмотря на возражения технических служб, в передаче звучала старая запись.

Есть такой афоризм: действие — это скелет, скелет — основа жизни, но один скелет — смерть. Говорят, что эти слова принадлежат Михаилу Николаевичу Кедрову. Кратко и точно сказано об основе актерского творчества. Действия не существует в абстрактном виде. Скелет отдельно можно видеть в музее, а в жизни он одет мышцами, кровеносной системой, нервными волокнами т. д., то есть они существуют в единстве. Вот это единство действия и самочувствия больше всего поражало в спектаклях МХАТ.

Не нужно думать, что это элементарно. Увлечение «маленькими правдами» в свое время принесло немало вреда. Легкий путь самообмана, творчество без затрат... Думать, что, правдиво совершив ряд простейших действий, можно сыграть роль,— глубокое заблуждение.

Михаил Николаевич любил употреблять термин «действенный синтез», то есть учет всех обстоятельств.

Однажды Кедров рассказал, как Питер Брук, посмотрев во МХАТ «Плоды просвещения», спросил у него: «Как вам удалось добиться, что актеры так работают друг на друга?»

Значит, Брук сразу заметил, что отсутствует в спектакле актерский эгоизм, что никто «не тянет одеяло на себя».

Михаил Николаевич говорил:

— В идеале — все для партнера.

Вообще в театре можно наблюдать гениальные репетиции, когда проводится срочный ввод. Партнеры стараются помочь новому исполнителю, и невольно действие приобретает особую направленность на партнера. Какая точность! Какая органика! Но это на репетиции. Вечером, к сожалению, на сцене все часто бывает иначе.

## М. Н. КЕДРОВ

Как достигалась направленность на партнера?

Это я увидел через несколько лет на семинаре М. Н. Кедрова. Семинар был организован в ВТО. Тогда был особенно острый интерес к физическим, вернее, психофизическим действиям. Собирались на семинар актеры разных театров.

Для работы взяли одноактную пьесу М. Горького «Дети».

Сначала провели беседу: почему пьеса названа «Дети»? Что Горький хотел этим сказать? Среди действующих лиц пьесы детей нет.

Коротко фабула пьесы. На вокзале какого-то захолустного города местные купцы ждут приезда некоего князя. Хотят купить у него лес. Готовят встречу. Расчет на то, чтобы князя

скорее напоить, «размозжить», успеть опередить конкурентов. Репетируют встречу. Есть даже «режиссер-консультант» — приказчик из Москвы. Врывается конкурирующая группа. Взаимные обвинения, потом объединение. После приезда князя — снова попытка обойти друг друга. Но оказалось, что все было напрасно: князь лес уже продал немцу, с которым приехал.

Согласились, что «Дети» — потому, что местные богатеи со своими хитростями — дети по сравнению с настоящим крупным хищником. Распределили роли. И занялись действенным анализом. Основная задача — выстроить цепь самых малых событий. Михаил Николаевич так и говорил:

— Надо дойти до «молекулы действия». Если определены малые события, они становятся звеньями одной цепочки — большого события. Они, как ноты, из которых складывается мелодия. По ним, как по клавишам, легко пробежать и сыграть мелодию — большое событие.

Михаил Николаевич не торопился с определением самых малых событий. Он хотел, чтобы участники семинара сами больше думали и решали. Причем размышления сразу же переводились в действия — тут же репетировали. Актеры это делали с большим интересом и даже, можно сказать, с энтузиазмом.

Конечно, целью была не постановка спектакля, цель была учебная — освоение метода. Спектакль так и не был сыгран. Но за год занятий тот, кто хотел, основу метода безусловно мог понять, вернее, практически освоить.

Семинары эти были не только репетициями. Бывали интересные беседы. Михаил Николаевич умел очень просто и наглядно говорить о вещах коренных и сложных. Например, логика поведения, логика мышления. То, что меня так поразило у Бендиной и Комиссарова.

— Эпоха тоже имеет свою логику поведения. Например, Ренессанс.— И он объясняет, вернее, проигрывает этюд и комментирует.— Сидят двое, пьют вино. Прошел третий. «Что? Как он на меня посмотрел?! Сказал: нет? Как смел?!» И шпага обнажена. Раз, раз, раз... И заколол. Вернулся, и снова пьет вино. Прекрасный показ. А сколько темперамента! Совсем не похоже на всегдашнего Кедрова.

— Или, например, сумасшедший. Мания преследования. У него своя логика.

И Михаил Николаевич снова играет этюд. Входит в комнату. Озирается. Быстро заглядывает под стол. Не найдя там никого, прислушивается, потом резко откидывает портьеру. Не найдя и там никого, внимательно и настороженно обводит глазами комнату — где еще мог спрятаться этот преследующий некто? Вдруг резко оборачивается, будто услышал что-то...

Михаил Николаевич добавляет:

— Не надо наигрывать сумасшедшего: «Ах, я — сумасшедший, я — сумасшедший». Надо действовать по его логике.

Показ снова удивительный. Острейшее внимание. Глаза блестят, они не смотрят, а впиваются. Переходы резкие и мгновенные. Но это — конкретные живые действия, из них складывается логика поведения человека, который страдает манией преследования.

На полях рабочего экземпляра «Детей» записаны отдельные высказывания Михаила Николаевича. Мне хочется привести некоторые из них.

«Анализом многое определяется, но не завершается. Иные думают — все. Анализ — это все равно, что разобрать часы и сказать: ходи. Собрать их труднее.

Анализ должен быть всегда творческим, в нем свое видение. Кто что увидит. Один увидит одно, другой — другое.

Анализ создает творческий синтез.

События — беговая дорожка фантазии.

Определяя событие, сначала надо учитывать то, что всех объединяет. Потом уже — отдельные интересы.

Анализ существует только для создания синтеза. Об этом часто забывают.

Логике бытовой будничной жизни нельзя тащить на сцену. Она разъедает, спутывает спектакль, как паутина. Нужны законы логики, а не мелкая жизненная логика.

Актер должен жертвовать собой для партнера — для источника, который его питает.

Подлинная радость — ощущение необходимости партнера.

Театральное искусство должно быть точным, но освеженным импровизационным моментом сегодняшнего общения.

Жизнь всегда конкретна. Это та секунда, которая происходит сейчас.

Самое главное — во всем работать творчески. Нельзя ограничиваться анализом, как шорами. В нем разворачивается все остальное — и костюм и мизансцена. Но, главное, ищем логику в анализе».

Это не просто высказывания. Это формулы, в которых в концентрированном виде изложена методика. За краткими формулировками стоит многолетний опыт, это то, что отстоялось после десятилетий волнений и поисков.

Первое время иногда на семинаре возникало беспокойство: не может ли засушить живой процесс такая «аналитическая химия»? Вероятно, может, если пренебрегать одной из основных мыслей Михаила Николаевича: «Самое главное — во всем работать творчески».

При творческом подходе, при работе воображения действенный анализ с его стремлением дойти до «молекулы действия» гарантирует от упущений; он учитывает все — взаимодействие, обстоятельства, самочувствие — одним словом, все, что составляет жизнь. Он выстраивает ее логику. Именно в этом процессе высовывается «железный скелет» и наращивается на нем «мясо». И при такой незыблемой основе остается место и для «импровизационного момента сегодняшнего общения».

Особо на семинаре стоял вопрос о времени. У некоторых складывалось впечатление, что метод психофизических действий требует очень длительного процесса. Михаил Николаевич был убежден в противном. Он говорил, что если коллектив овладеет методом, он сможет работать очень эффективно, очень быстро.

Перед режиссурой радио все острее вставал вопрос о репетиционном периоде при создании радиопостановок. Было ясно, что этот период не может быть длительным, что актеры практически не имеют времени для этого, что надо находить кратчайший путь. В чем он?

Но об этом — в другой главе.

## РАДИОТЕАТР

### РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ

Радиопостановки всегда были одними из наиболее популярных радиопередач. Впервые появились они на радио еще до войны. Магнитная запись способствовала быстрому развитию этой формы. Со второй половины 40-х годов радиопостановки занимали в программе все большее место.

Радиоспектакли для детей ставили Р. Иоффе, Н. Герман, О. Москвичева. В литературно-драматической редакции работали режиссеры старшего поколения Н. О. Волконский, Ф. Н. Каверин, О. Н. Абдулов. Потом пришли Р. Н. Симонов, А. Д. Дикий. А еще через некоторое время, в середине 50-х годов, уже столько режиссеров ставили радиоспектакли, что нет возможности и перечислить их; работали штатные и приглашаемые.

Накопленный опыт требовал осмысления. Постепенно это происходило. Я расскажу, как видится этот процесс мне сейчас, опираясь на то, что прочно удержалось в памяти, какие вопросы радиотеатра выросли в проблемы, как они решались на практике.

Режиссер-постановщик на радио — автор в той же мере, как режиссер-постановщик в театре и кинематографе.

Что такое режиссер? В чем коренные особенности этой профессии.

Определение дал Вл. И. Немирович-Данченко. Более точного определения этой профессии я не знаю. Вот оно. «Режиссер — существо трехликое:

- 1) режиссер — толкователь; он же — показывающий, как играть, так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом;
- 2) режиссер — зеркало, отражающее индивидуальные качества актера, и
- 3) режиссер — организатор всего спектакля.



Публика знает только третьего, потому что его видно. Видно во всем: в мизансценах, в замысле декоратора, в звуках, в освещении, в стройности народных сцен. Режиссер же толкователь или режиссер-зеркало — не виден. Он потонул в актере...

Режиссер — зеркало. Важнейшая его способность — почувствовать индивидуальность актера, непрерывно в процессе работы следить, как в нем отражаются замыслы автора и режиссера, что ему идет и что не идет, куда его клонит фантазия и желания и до каких пределов можно настаивать на той или другой задаче. Одновременно и следовать за волей актера и направлять ее, направлять, не давая чувствовать насилия. Уметь неоскорбительно, любовно, дружески передразнить: вот что у вас выходит, вы этого хотели? Чтоб актер воочию увидел себя, как в зеркале...

Режиссер-организатор вводит в свой горизонт все элементы спектакля, ставя на первое место творчество актеров, и сливает его со всей окружающей обстановкой в одно гармоническое целое. В этой организационной работе он уже полный властелин».

Возникают ли хоть какие-нибудь сомнения в том, что это определение полностью распространяется и на условия радио?

Конечно же, нет. И режиссер-толкователь, и режиссер-зеркало, и режиссер-организатор, создающий гармоническое целое из всех элементов,— все это имеет прямое отношение к созданию радиоспектакля. Очевидно, может меняться внутреннее соотношение отдельных сторон, в зависимости от формы передачи, но основа всегда присутствует.

Но существуют различия. Их не может не быть.

Вся работа режиссера — это путь от замысла к его воплощению. Каков должен быть замысел режиссера при постановке спектакля на радио? Какие моменты он должен охватить? Не театр, но все-таки спектакль!

Обратимся сначала к театру.

Интересно посмотреть, как формируется концепция. Какие элементы сопутствуют этому процессу.

Обратимся к великому толкователю В. И. Немировичу-Данченко. В июне 1942 года он пишет И. М. Москвину:

«Антоний и Клеопатра». Я уверен, что очень-очень мало кто представляет себе этот спектакль таким, каким чувствую его я. Трагедия? Да, потому что в сюжете гибнут целые империи. Но не потому, что все окутано мраком. Даже удивительно, до чего здесь полное отсутствие мрачного! Оба — и Литоний и Клеопатра — кончают самоубийством, и вместе с тем ни на секунду нет пессимизма!

Как бы даже не трагедия, а высокая комедия, хотя и с войнами и со смертями. Необычайной жизнеобильности. Непрерывной звонкости. Изумительный мужчина — и как воин, и как жизнелюбитель, и как любовник — запутался в сетях страсти, во влюбленности в изумительнейшую женщину, оставившую о себе как о женщине память на две тысячи лет! Женщина! Со всем ее очарованием и пленительностью и со всем женским лукавством. Роль, в которой индивидуальность может раскрыться в потоке пленительных качеств натуры.

Зерно пьесы — долг и страсть. Или просто страсть. Или просто женщина. Там долг, суровая железная борьба, завоевание всего мира, здесь — изнеженность, бури наслаждений. От угара обольет голову ледяной водой, отрезвеет и кинется к своему гражданскому долгу, но потом вновь бросится в объятия страсти. Всегда звонкий, всегда величаво мужественный, испытает весь позор военного поражения, проклянет свою «египетскую блудницу», кончит самоубийством. И она испытает падение, но от последнего, всенародного позора спасется ядовитой змеей.

Все эти сцены пронизаны высококомедийными, жизненными тонами, да еще насыщены частично ярким комизмом (роль Энобарба)».

И второе письмо, написанное несколько ранее художнику В. В. Дмитриеву:

«Начало — пир у Клеопатры, страстный, то изнеженный, то бурный — Египет — какой-то, в самом деле, нежный и страстный. А потом — Рим, железный, мраморный, суровый, прекрасный в суровости. На всю постановку два крупных плана, резко противоположных. И два

сорта людей, резко разных. Они и меняются. Сначала актами, а потом короткими сценами. Словно борьба двух миров: одного — мужского, завоевательного, в расцвете мощи, другого — женского, изнеженного, угасающего... Между ними Антоний, стихия, ураган, а не человек,— и женщина. Женщина, о которой будут говорить две тысячи лет!...».

Нельзя сказать, что это окончательно оформившийся замысел. Здесь режиссер еще в пути, но уже на близких подступах к окончательной концепции. Но все равно основа уже ясна, главное уже определено: внешний вид спектакля, как он видит Рим и Египет, и определена эмоция: «Как бы даже не трагедия, а высокая комедия... Необычайной жизнеобильности. Непрерывной звонкости».

Можно еще привести много примеров режиссерских концепций выдающихся наших режиссеров, изложенных и пространно и кратко. Но в них всегда будет главное: образ спектакля и конкретное ощущение атмосферы, в которой разворачивается борьба.

А. Д. Дикий так рассказывает об одном из своих замыслов:

«...прочел «Первую Конную» и сказал: «Баста! Будем ставить спектакль-оду о революции и гражданской войне».

Так сразу определился для меня внутренний тон всей постановки, возник общий контур будущего спектакля... И потом уже все, что искалось нами в ходе работы над пьесой, формировало стиль спектакля-оды: обобщенность формы, стремительный ритм, быстрая смена картин, звучание революционных песен в оркестре, отсутствие полутонов и нюансов, яркость контрастов, полярные образы Сысоева и Офицера, публицистический темперамент ведущих, гигантские масштабы конфликта — героики и предательства, свободы и рабства, света и тьмы».

Все точно, выразительно и не нуждается в комментариях.

Я не хочу злоупотреблять цитатами. Но режиссерский замысел — решающий момент в практике этой трудной профессии, и хочется, чтобы была полная ясность, и в следующих главах не пришлось бы возвращаться к самой сложной, а иной раз и непостижимой стороне творческого процесса создания спектакля. Поэтому я снова обращаюсь к Алексею Дикому.

«Рискуя навлечь на свою голову гнев всех исследователей творчества Сухова-Кобылина, всех специалистов по сценическим жанрам, я бы сказал, что «Смерть Тарелкина» — это, скорее, всего фантазмагория, химера. Причем химера бесспорно реалистическая.

Когда-то Вахтангов задумывал ставить «Смерть Тарелкина» в манере Гойи. Я вижу пьесу иначе. Гойя — это все же близко к графике, это черно-белая гамма по преимуществу, а для меня «Тарелкин» — это масло. Жирное, кричащее, назойливое масло. Густо, ярко, пестро до ряби, а присмотришься — ничего нет. Наваждение. Бред. Химера. Завтрак Расплюева во втором действии — это химера обжорства, лежащего далеко за пределами нормального человеческого аппетита... Все следствие, образующее драматическую кульминанту пьесы, есть апофеоз полицейской фантазмагии, стихия полицейщины, доведенной до геркулесовых столбов. Да и сами герои с их волчьей ненавистью, ненасытным желанием схватить, урвать, упиться чужой кровью — не люди, а какие-то свиные рыла, оборотни, вурдалаки. Химерична, призрачна вся страна, где такие власти, такие чиновники и такая полиция, где беззаконие стало нормой, где идет борьба всех против всех. Такова идея, вложенная в трагикомический балаган сухово-кобылинского «Тарелкина».

Другая пьеса, другой автор — и резко меняется стиль, язык, манера изложения концепции. Режиссер уже во власти совсем другой образной системы, иной могучей авторской стихии, он живет — чувствует и мыслит, зараженный видениями и жизнеощущением удивительного и оригинального драматурга. И подводит итог пусть тоже Алексей Денисович:

«Стало быть, режиссерский замысел — это видение, это образное понимание идеи, это концепция, изначально связанная с представлением о сценической форме, ее выражающей,— пусть существует она еще вчерне, в наброске, похожая на форму будущего спектакля, как эскиз на законченную картину. В творческих вопросах педантизм неуместен. Рождение замысла — живой процесс, он течет свободно и часто скачками, у каждого режиссера по-разному, по-разному в каждом спектакле. Можно сразу ощутить образ спектакля в целом и уже не расставаться с этим образом до конца, лишь творчески его обогащая; можно ничего еще не

знать о спектакле, но знать решение сцены, куса, отдельного характера, отдельных черт этого характера, и непременно в образном ключе. Когда режиссер говорит: «Я знаю, как это нужно делать», — значит, он увидел кусочек будущего спектакля в действии, в сценической конкретности».

Как приложить основные положения театрального режиссерского замысла к условиям радио?

Толкование материала, определение жанра, решение характеров и конфликта, идея спектакля, его направленность — все это в «чистом виде» переходит на радио. Следовательно, все, что нужно решить режиссеру в начале работы в театре, все это надо решить и на радио.

Но второй основной момент — видение спектакля, образ его, пластическое решение... Чем заменить на радио все, что зримо на сцене театра, во что оно должно перетрансформироваться? Если в театре режиссер видит, на радио он слышит. Значит, надо услышать. Что услышать? Очевидно, общий характер звучания будущей постановки. Например, праздничное, мажорное звучание, чистые ясные голоса, ликующая жизнеутверждающая музыка — или тревожно-напряженное звучание, приглушенные голоса, характерные тембры и соответствующая музыка. Как прозвучат кульминации? Есть ли эпизоды, контрастирующие с основным характером звучания? Важны один-два эпизода, которые станут ключом. Голоса. Каким будет соотношение их тембров? Проявится ли в нем соотношение борющихся сил? Как?

Думаю, что замысел режиссера на радио без элементов услышанного будущего спектакля не может стать реальностью. Без этого — разговоры вообще, «литературоведческое» изложение содержания материала, праздные беседы, может быть, сами по себе и интересные.

Я здесь не буду подробно распространяться о роли мировоззрения в творчестве режиссера на радио. Можно только почеркнуть: радио всегда было и будет передним краем идеологической борьбы, и поэтому позиция режиссера, его отношение к действительности, к любой затронутой проблеме приобретают особую остроту. Неточность, расплывчатость неминуемо скажутся на конечном результате. Если учесть масштаб аудитории, станет ясным и конечный размер неизбежных потерь в эмоциональном воздействии радиопостановки на слушателей.

В театре, у его признанных корифеев, у его многолетнего опыта, мы находим ответ на вопрос, в чем суть режиссерского замысла.

Можно эту главу закончить формулой Евг. Вахтангова: «Что? Для чего? Как?» — и полностью отнести это к режиссеру радио.

Все помнят слова К. С. Станиславского: «Научить режиссуре нельзя, но научиться можно», только далеко не все относят их к себе.

Надо действительно знать главное, что положено знать режиссеру перед началом работы. Знать и «станцию отправления, и станцию назначения» (А. Дикий). Знать не умозрительно, а в действенном выражении, быть этим по-настоящему взволнованным, а значит, готовым заразить других.

## ВЫБОР ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Одновременно с процессом созревания замысла идет отбор возможных исполнителей. Чем четче обозначаются контуры замысла, тем конкретнее видятся характеры. И чаще всего процесс одновременно завершается: ясно, что играть, и ясно — кому.

Конечно, в мыслях можно собрать любой ансамбль. На практике могут возникнуть сложности. Однако на радио это происходит реже, чем на телевидении. У радио и сроки другие и технология другая. В целом актеры всегда охотно шли на радио. Я даже не помню отказов. Однако есть объективные причины: выпуск премьеры в театре, съемки в кино, болезни, гастроли... Да и проведению репетиций и записей, где каждый день на строгом учете, всегда будет что-то грозить — всякого рода события театральной жизни, неожиданно возникающие. Но два-три часа провести в студии в центре Москвы это не то, что ехать в Останкино, где обязательно надо гримироваться и после окончания съемок успеть в театр к началу спектакля.

Итак, принцип распределения ролей в театре и на радио. Есть ли разница? Организационно — огромная. В театре режиссер ограничен труппой своего театра, на радио ограничений нет — вся театральная Москва. Глаза разбегаются. Но речь не об этом, а о принципе. Что главное при выборе исполнителя?

Обратимся снова к Вл. И. Немировичу-Данченко.

В письме к Л. А. Сулержицкому он пишет о возможных исполнителях «Гамлета» и задерживается на, казалось бы, малозначительной роли Духа Короля:

«Дух Короля — вот в чем заковыка! Бакшеев? Хмара? Подгорный? Хохлов? За Подгорного очень стоит Качалов. Я и К. С. не верим... Для идеала требуется:

1. Такая раздирающая душу и ледяющая ум скорбь, которая заразила бы Гамлета. Для меня это самое важное.

2. Благодетельство дикции.

3. Импозантность короля.

Я не очень люблю «пробы», но на этот случай иду на это. Я уже распорядился, чтобы Бакшееву и Хмаре послали роль. В августе надо прослушать всех».

Для сцены — учтено все. Удивительно точно сформулировано. И внутренние данные и внешние. Для радио первые два пункта приемлемы. Третий — импозантность короля — не важен, его не видно, может быть любым — полным, неприметным, даже хромым.

Но ничего не сказано о голосе. Как он должен соотноситься с остальными голосами и, в частности, с голосом актера, играющего Гамлета, с которым у Духа сцена. И какой тембр предпочтительнее?

Однажды на радио пришел Алексей Дмитриевич Попов прослушать сделанную без его участия запись композиции поставленного им на сцене ЦТСА спектакля «Укрощение строптивой». Запись он принял, а потом сказал задумчиво:

— Трудно у вас работать: все решает тембр.

Сразу — в корень. Тембр на радио — то же, что внешние данные на театре. Тембр способствует рождению определенного видения: чем выразительнее тембр, тем живее и ярче будет оно. Это процесс невольный, но в возможностях режиссера направлять и стимулировать его.

Человеческому воображению свойствен и обратный процесс. Если мы внимательно будем всматриваться в чей-то портрет, то через некоторое время мы как бы услышим голос изображенного на нем человека, и чем подробнее мы будем рассматривать портрет, тем увереннее этот голос будет для нас звучать.

Возьмем самые простые примеры.

«Протоиерей» И. Репина. Даже не придется долго всматриваться — мы сразу услышим сильный и хриплый пропитой бас.

А «Неизвестная» И. Крамского? Вряд ли «заговорит» высоким сопрано, скорее нам послышится глубокое, грудное меццо с его манящей загадочностью.

Тембр. Где-то я читал, что нет во всем мире двух одинаковых тембров, нет — как отпечатков пальцев. Есть, конечно, похожие, сближающиеся, но полностью одинаковых нет. И то, как в радиопостановке разложится этот «пасьянс» голосов, — первая забота режиссера при выборе исполнителей.

Еще в конце 40-х годов А. Горчаков с коллективом артистов МХАТ ставил на радио «Бориса Годунова» А. С. Пушкина. Роль Годунова играл Борис Георгиевич Добронравов. Работа была почти закончена, когда внезапно на сцене театра во время спектакля умер Борис Георгиевич. В роли Годунова остались незаписанными несколько строк. Нужно было найти какой-то выход. Товарищи из театра сказали, что у Бориса Георгиевича есть брат, он не актер, но голоса их поразительно похожи, и что он не откажется прочесть оставшийся незаписанным текст.

Так и сделали. Действительно, голос был удивительно похож. Вмонтированный текст звучал почти однородно. И в общем ходе спектакля разница не фиксировалась. Но и в этом уникальном случае полного совпадения не было, было большое сближение, общая

характеристика тембра, но различие оставалось. Граница вмонтированных фраз при внимательном слушании узнавалась безошибочно. Вероятно, правы те, кто утверждает, что двух одинаковых в полном смысле голосов в природе нет.

Дело режиссера радио — научиться слышать голоса, различать характерные оттенки, слышать их будущее соотношение. Это неотъемлемая часть режиссерского замысла, это пластика будущего радиоспектакля.

Если вспомнить пятьдесят радиопостановок, которые мне довелось поставить (кроме множества других передач), то самым сложным случаем в отношении распределения ролей был трехчастный радиоспектакль «Дело Артамоновых» по роману А. М. Горького. Сложность определялась прежде всего главной целью, «сверхзадачей», которую поставил перед собой автор.

Нужно было на истории одной семьи показать подъем, вырождение и крах капитализма. Через полнокровные живые характеры, их столкновения в романе раскрываются исторические события. Поколения человечески мельчают, вырождаются. Их уход со сцены предreshен.

Как же выглядит в романе семья Артамоновых и ее окружение? Кому играть?

Основатель династии — Илья Артамонов, человек талантливый и сильный. Из крестьян — трудиться самому в поте лица, ему, очевидно, не привыкать. У него есть цель — создать свое «дело». И он создает его с размахом, напором и жадностью. Он умеет разговаривать с людьми, умеет заставить их работать, если надо — своим примером. Они не могут не питать к нему известного чувства уважения.

Роль Ильи в этом большом радиоспектакле должна быть «основанием», как выражается Несчастливцев в «Лесе». Голос должен вызывать ощущение силы, физической и духовной. Конечно, голос низкого тембра — бас. Сильный, с ярко выраженной индивидуальной окраской. Но вряд ли нужно искать обаяние и красоту звучания. Голос должен быть чуть «подпорчен». Скорее всего — хрипловатостью. Пусть временами клокочет у него в горле что-то, как у хищника, терзающего добычу.

Такой актер нашелся — Никифор Григорьевич Колофидин из Театра Советской Армии.

Наследники Ильи Артамонова.

Старший сын Петр. Центральная роль всего спектакля. По всем статьям он уступает отцу. Бледная, слинявшая копия. Размаха нет, сила не та, с людьми мало общителен, даже замкнут, мобилизующей его цели в жизни нет, живет, скорее, по инерции. Какой-то примитивный хищник. Иногда прорывается сила, жестокая, бессмысленная, часто хмельная.

Но артист нужен высокого класса. Роль — главная. И сыграть надо все возрасты: от молодости до глубокой старости. И на всех этапах — характер полнокровный, горьковский.

Выбор пал на Сергея Лукьянова. Чуть глуховатый баритон, большая внутренняя подвижность, умение легко брать характерность. Значит, тугоумие Петра, некоторая ограниченность мышления будут достигнуты без потерь.

Второй сын — горбун Никита, который уходит в монахи. Нужен голос теноровый, с «трещинкой», чтобы возникало ощущение ущербности.

Приглашен был Иван Михайлович Кудрявцев.

Усыновленный племянник Алексей. В начале спектакля — самая веселая жизнерадостная нота. Попеть, поплясать, с девками покуролесить. Чистый, приятный, высокого звучания баритон. Потом Алексея избьют до полусмерти, и голос навсегда утратит свои обаятельные краски. Станет глухим, слабым до конца жизни.

Долго не искали — Виталий Доронин. К тому времени мы уже не раз встречались в работе, он всегда удивлял своей органичностью и гибкостью. Легко, «играючи», с ходу мог выполнить любую актерскую задачу. Недаром скупой на похвалы К. А. Зубов сказал однажды о нем: почти гениален. Я ранее убедился, что и голос он мог «менять» без напряжения, а здесь это было необходимо.

Далее третье поколение Артамоновых.

Дальнейшее мельчание и вырождение. Главный представитель — младший сын Петра Яков. Человек-пустоцвет, бездарность полная. Среди основных героев спектакля — самый молодой. Какой голос нужен для этой роли?

Начали выбирать среди молодого поколения, но все без результата. Мне слышался теноровый голос без обертонов, какой-то однозначный, «плоский» и вместе с тем чистый, без каких-либо следов страстей и потрясений.

Наконец, нашелся — Владимир Лепко. Ему было уже 55 лет, но голос звучал на удивление чисто и вполне мог сойти за молодой, а главное, нужная локальная характеристика. И артист прекрасный.

Так определились основные ветви этого «древа династии». Для каждого из отличных артистов роль была «своя», творчески ему близкая, плюс необходимый тембр, их нужное соотношение.

Есть еще один Артамонов, ветвь, выросшая в сторону, «отрезанный ломоть», — старший сын Петра, Илья. Он ушел из родительского дома, чтобы не пользоваться чужим трудом. Характер сильный, в деда, неспроста и имя ему дали — Илья. По объему роль не большая. Привлекли молодого Григория Абрикосова.

Женские роли.

Мать Натальи, любовница Ильи, — Елизавета Георгиевна Алексеева.

Наталья, жена Петра, главная женская роль, сквозная на весь спектакль, нужно сыграть все возрасты: от невесты до глубокой старухи. Предложили роль Вере Петровне Марецкой. Согласие было дано.

Теперь об окружении.

Дворник Тихон. Все про всех Артамоновых знает. Свидетель их «дела». Время от времени, вполне по-горьковски, ставит свою «оценочную печать». Он и произносит окончательный приговор Артамоновым.

Алексей Николаевич Грибов! Народность, острая и точная мысль. Голос характерный. Звучит в среднем регистре, с партнерами не сближается.

Старый ткач Морозов — Николай Афанасьевич Светловидов. Среди многих мужских голосов не затеряется, «прорежется» его тембр.

Серафим-«утешитель» — Александр Иванович Сашин-Никольский. Думаю, что более подходящего исполнителя не было.

Городской голова Барский и его жена — Алексей Жильцов и Анастасия Георгиевская.

Сожительница Якова Полина — Вера Орлова.

Можно еще упомянуть: жандарм Нестеренко — Владимир Белокуров, доносчик Носков — Владимир Грибков.

Яркие актерские индивидуальности на эпизодических ролях.

Так организовался этот на редкость интересный и талантливый состав. Даже при возможностях радио в нем было нечто «юбилейное». Да спектакль и в самом деле был юбилейным — мы ставили его к 40-летию Октября.

Неверно думать, что на радио актеров подбирают по голосам. Голосом либо начинают, либо кончают. Должно быть все, что необходимо для роли по внутренним актерским данным, плюс нужный тембр голоса. Можно сказать и наоборот: нужный тембр голоса плюс все необходимые для этой роли внутренние актерские данные.

В первой же своей оригинальной постановочной программе я столкнулся с разительной (так мне тогда показалось) неожиданностью.

Еще работая в «Театре у микрофона», но уже тоскуя по радиопостановкам, я оказался в группе инициаторов новой постановочной передачи. С редакторами отдела иностранной литературы Екатериной Ивановной Коссинской и Ольгой Ефимовной Афоной, людьми образованными и ищущими, мы задумали организовать «Театр радиоминиатюры». Каждый выпуск — тридцатиминутная программа из нескольких инсценированных рассказов, чаще из трех. Основной литературный материал — прогрессивная западная литература.

Принцип инсценировок выдерживался неукоснительно. Привлекаются все постановочные средства. Пояснительные тексты исключаются. Все должно быть понятно без них.

Программе придумали ведущего. Он сам себя рекомендовал — «Средний американец» и объяснял: в действительности такого американца нет, его придумала ассоциация промышленников. На эту роль был приглашен Анатолий Петрович Кторов, который со свойственными ему элегантною, легкостью и юмором вел программу.

К исполнению всех рассказов подошли очень требовательно. К тому же хотелось привлечь новых актеров, которые в то время на радио совсем не звучали или звучали крайне редко. Я коснусь только одного рассказа — «Чертовы пуговицы».

Фабула проста: черт оригинально заколдовал фабриканта: за каждое слово лжи у того отрывалась пуговица. Когда фабрикант вышел на трибуну и развел перед рабочими очередную демагогию, пуговицы посыпались с него градом. Он вынужден был бежать с трибуны, придерживая брюки. Оказалось, капиталист без лжи, как без рук.

На роль капиталиста был приглашен Семен Борисович Межинский. На роль черта — Виталий Дмитриевич Доронин.

В рассказе у них две сцены. На первой же записи произошла неожиданность — голоса партнеров слились. Нельзя было понять, где кончает говорить один и где начинает другой. Ну кто бы мог подумать: Межинский и Доронин! Ведь голоса у них разные! Как они могут слиться?! Но вот — слились. Да как! Будто говорит один актер.

Стали менять расстояние по отношению к микрофону. Один ближе, другой дальше. Это средство испытанное, но эффект оказался ничтожным. Голоса все равно сближались. Надо было найти путь к изменению тембра.

И здесь спас все дело Доронин, его редкостный дар. Я не могу вспомнить более пластичного актера, чем Виталий Дмитриевич. Он начал импровизировать, искать пластику черта. Его гибкое выразительное тело зажило новой жизнью. Одним словом, скоро в радиостудии в цивильном костюме появился черт, каким обычно представляется он в многочисленных фантазиях. Доронин так органично зажил в этой дьявольской пластике, что, когда он заговорил, голос его был почти неузнаваем. Никакого сближения в звучании тембров больше не было.

Этот случай — лишнее подтверждение того, что переоценить роль тембра на радио невозможно. При сближении голосов теряется выразительность, актеры «обкрадывают» друг друга, при контрастном звучании партнеры выигрывают.

Однажды нужна была героиня для радиопостановки «Преступление на мысе Маяк» по роману Роберта Сильвестра «Вторая древнейшая профессия» (сценарий Л. Белокурова), молодая обворожительная женщина, в которой утонченно сочетается красота физическая и духовная.

Стали искать актрису среди среднего поколения: для молодой малоопытной актрисы роль была не по плечу. Круг поисков стал быстро сужаться. Хороших актрис немало, а голосов, которые вызвали бы нужные ассоциации, нет. Стало ясно другое: сколько погубленных, прокуренных, нетренированных, каких-то запущенных голосов. Результат отсутствия режима, настоящей профессиональной культуры, элементарной заботы о своем актерском материале.

Выручила нас Мария Ивановна Бабанова, это «еще не превзойденное чудо» (А. Арбузов). Вероятно, ей тогда было лет пятьдесят, но голос сохранил все свое очарование.

Именно исполнение Бабановой роли Вики придало всей истории острый драматизм, хотя состав был сильным: М. Царев, С. Межинский, Г. Кириллов, В. Муравьев, А. Пелевин. Другая актриса, пусть выдающегося таланта, но лишенная характерных выразительных голосовых данных, ничем бы нам не могла помочь. Это было в 1959 году. Но вот недавно я слышал по радио новую работу Марии Ивановны, в которой она выступает и как режиссер-постановщик, — радиоспектакль «Старомодная комедия» по пьесе А. Арбузова. И сейчас голос ее звучит так, будто над ним не властно время.

За все годы существования советского радио только о Марии Ивановне Бабановой можно сказать, что ею создан свой радиотеатр. Без высочайшей требовательности к себе этого сделать

нельзя. Сменятся еще поколения, но радиопроизведения Бабановой будут звучать и продолжать радовать, удивлять, очаровывать создаваемым ею особым миром.

И еще один пример. Ставил я спектакль по повести Константина Кудиевского «Водоросли цветут в глубинах». Название повести символично: подлинная красота далеко не всегда видна, она может быть скрыта в глубине души.

В скромном домике у моря живет с сыном молодая вдова рыбачка Настя. В эти же места приезжает отдохнуть городская женщина Наталья Петровна, интересная, умная, образованная, чуть кокетливая, не лишенная шарма. Временно поселяется у рыбачки геолог Серегин, приехавший из дальних мест. От его лица и ведется рассказ.

Происходят различные события, в результате которых геолог оказывается перед выбором. Увлечшись сначала Натальей Петровной, он постепенно начинает понимать, сколько благородства, удивительной красоты скрыто в сдержанной, привыкшей к одинокой жизни Насте. Так выглядит схема этого «треугольника».

История может стать банальной и даже пошлой, если актеры не передадут сложность характеров и не донесут нюансов в развитии взаимоотношений, если слушатель не почувствует волнующего дыхания моря, атмосферы, которая окружает жизнь и работу рыбаков.

Сценарий давал возможность поэтического раскрытия темы. Кому играть?

Михаил Ульянов принял предложение. Можно было быть спокойным за героя спектакля. Психологически все будет оправдано, прозвучит глубокий лиризм, будет ощущаться сила, влекущая к себе, и естественным станет то, что мальчишка-сирота потянулся к сердечному человеку.

А с женскими ролями сложнее. Наталья Петровна... Нельзя приглашать актрису, которой легко даются беспечность, легкомыслие, кокетство, — получится пустышка. А допускать этого нельзя. Нужны обаяние, женственность, лиричность. Голос, пусть не богатый обертонами, но чистый и приятный, скорее всего сопрано. Пригласили Ирину Ликсо. Точный выбор.

У рыбачки Насти трудная судьба: потеря мужа на путине, раннее одиночество. Одна и сына воспитывает и дом содержит. Жизнь суровая, скупая на праздники, но... «водоросли цветут в глубинах».

Мы остановили свой выбор на Елизавете Солодовой. Впервые я увидел ее во время гастролей Таганрогского театра в спектакле «Три сестры», где она играла Машу. Она запомнилась прекрасным, низкого звучания голосом и тем ощущением глубокой внутренней органики, которое ее выделяло среди исполнителей. Потом мы дважды встречались на радио, и я уже хорошо «слышал» ее.

Старого рыбака Лукьяныча играл Александр Иванович Сашин-Никольский. Мудрость и доброта — основные черты этого много повидавшего человека. Автор именно ему доверил слова о чудесном цветке взморнике, который во время шторма всплывает из глубины, и только тогда можно увидеть его красоту. Так и подлинная красота человека не всякий день видна. Говорил Александр Иванович свой монолог так просто и вместе с тем убедительно, с такой полнотой доброго сердца, что невольно думалось: специально для него написан монолог, это он прожил долгую жизнь у моря. Дарование этого редкостного артиста тоже оказалось вроде цветка взморника, а главные драгоценные черты его были скрыты в глубине и проявились в полную силу только на склоне лет.

Выбор этих исполнителей безусловно способствовал тому, что спектакль вызвал большой отклик. Мы избежали примитивного «курортного треугольника». Зазвучала нравственная проблема, вызвавшая размышления о жизни.

Можно привести много примеров, показывающих, как выбор актеров неотрывен от концепции спектакля и как без учета звучания их голосов нельзя сделать выбор.

Вспоминая актеров, с которыми мне посчастливилось работать, должен сказать, что больших мастеров всегда отличает высокая требовательность к себе, сознание ответственности за свой труд — в театре, на радио, на телевидении.

Борис Андреевич Бабочкин. Только раз я встретился с ним на радио — на записи рассказа Л. Толстого «Хозяин и работник». Он пришел полностью подготовленным и предложил нам



прослушать у микрофона начало рассказа, чтобы мы поняли, как он представляет себе основных действующих лиц. Его несколько беспокоило, будет ли убедителен хозяин. Ему хотелось добиться более низкого, «жирного» звучания, а голосовые данные не очень способствовали. Мы записали пробный кусок и без разногласий определили наиболее приемлемый диапазон для характеристики персонажей рассказа.

Вся работа прошла как бы под знаком: есть великий художник слова Л. Н. Толстой, и актер Б. Бабочкин в ответе за академичность его радиоиздания.

Когда все было закончено (рассказ большой, больше двух часов звучания), Борис Андреевич прислал мне письмо, в котором сказал, что запись «Хозяина и работника» он считает «главной работой года». И в конце письма добавил: «В следующий раз будьте со мной построже». Мне кажется это очень характерным для Бабочкина: взаимная требовательность, исключая какие-либо компромиссы.

Михаил Федорович Романов. Приезжая из Киева в Москву на гастроли с Театром им. Леси Украинки или по каким-нибудь делам, он постоянно бывал на радио. Первой нашей работой была радиокomпозиция «Телегин» — страницы «Хождения по мукам» А. Толстого.

Михаил Федорович был обаятельный интеллигент «старого петербургского покроя». Актерскую свою деятельность он начал рано. В дни Октябрьской революции молодой артист выступал перед солдатами и рабочими. Во время послевоенных гастролей киевского театра в Москве Михаил Федорович играл Телегина в спектакле «Хождение по мукам» (тогда он вообще покорила театральную Москву). Когда на радио искали исполнителя композиции, вспомнили о нем. Это совпало с его новым приездом. Созвонились, послали в гостиницу текст и пригласили его в Дом звукозаписи па улице Качалова. У нас там не было специального репетиционного помещения, и пришлось встретиться в комнате отдела. Михаил Федорович сам предложил нам прочесть всю композицию, чтобы мы увидели, как он ее понимает.

Конечно, обычная, канцелярского типа комната не лучшее место для этого. Постарались создать относительный уют. Освободили для него центральный стол, он раскрыл текст, и чтение началось. Сразу стало ясно, насколько серьезно он отнесся к нашему предложению. На первую встречу он пришел готовый к записи.

В следующие приезды мы записали «Пунина и Бабурина» И. Тургенева, «Рисунок с Ленина» К. Федина.

С ним было приятно и легко работать. Создавалась особая атмосфера элегантности, что ли, не могу иначе определить. В исполнении его была подкупающая сердечность, своеобразный мужественный лиризм и полное отсутствие навязчивости. Эти драгоценные качества обеспечивали быстрый и прочный контакт со слушателями. Когда в печати появился рассказ М. Шолохова «Судьба человека», мы предложили прочесть его по радио Сергею Владимировичу Лукьянову.

Я встретился с ним в фойе возле большой студии Центрального телеграфа. Он сказал снисходительно:

— Я же не чтец, я актер, зачем вы мне это предлагаете?

— Мы вам предлагаем монолог, актерское дело.

После этого не очень дружественного начала мы уединились.

Легко нашелся основной тон. Он определялся хорошо схваченным ощущением прожитой жизни Соколова. В неторопливом задумчивом рассказе Сергея Владимировича слышалась мудрость много пережившего сердца. В речи можно было уловить призыв мелодии южного говора. Это «чуть-чуть» не мешало, а помогало, придавало еще большую достоверность исполнению необыкновенного полуторачасового монолога.

За три встречи мы записали рассказ.

У радиослушателей «Судьба человека» имела огромный успех. Понравилось исполнение и Михаилу Александровичу Шолохову — редакция получила от него телеграмму.

Потом мы с Сергеем Владимировичем сделали большую двухчастную композицию по роману В. Шишкова «Угрюм-река». На этот раз он работал с увлечением, с самого начала вошел во вкус. Ему хотелось возможно ярче представить в чтении каждый характер — начинал играть.

Было заметно, что события и люди романа жили в нем. Наделенный большим талантом, он ярко все видел, и для него не составляло особого труда передать свое видение другим. Но я не стал бы относить С. Лукьянова к баловням легкого успеха. Он был труженик, если брался, работал без скидок. Его исполнение роли Петра в «Деле Артамоновых», мне думается, можно отнести к лучшим актерским работам на радио 50-х годов.

С постоянным чувством благодарности я вспоминаю об Алексее Николаевиче Грибове. Его участие в работе всегда было гарантией нормального климата. Георгий Товстоногов сказал на встрече в Концертной студии в Останкино, что в коллективе, работающем над спектаклем, среди актеров должен быть лидер, опора и союзник режиссера. Алексей Николаевич, мне думается, был идеальным лидером. Демократичность, доброжелательность, безошибочное чувство правды, высочайшая актерская техника.

Бывало, прослушаем запись эпизода, Алексей Николаевич первый скажет:

— Есть еще читка.

И никто не спорит. Значит, еще не достигнута органика, нет полноты общения и естественного развития сцены, актеры еще связаны текстом.

Одно время мы регулярно делали небольшие постановки о семье Васюковых по сценариям Самуила Шатрова. Главной целью этих выпусков было показать, как в сознании школьника здоровое влияние школы и окружающей жизни побеждает обывательский дух семьи. Постоянными исполнителями были: отец — Алексей Николаевич Грибов, мать — Елена Понсова, сын — Валентина Сперантова.

Елена Понсова — актриса точного и яркого рисунка с безукоризненным чувством юмора, с запоминающимся характерным тембром голоса. Валентина Сперантова была в своем «репертуаре» — совершенное владение логикой поведения мальчишки.

Алексей Николаевич, играя обывателя Васюкова, всегда находил неожиданные то комедийные, то сатирические краски. Это было пленительное актерское озорство.

В каждом выпуске появлялись другие персонажи: сослуживцы, «нужные люди», родственники, командировочные и т. д. Новые исполнители, попадая в среду на редкость «спевшейся» семьи, быстро заражались и атмосферой и методом импровизационной работы. Решающую роль в этом играл, конечно, Алексей Николаевич.

## О ГЛАВНОМ — КРАТКО

Нет границ и пределов режиссерским решениям, нет и не может быть. Жизнь не стоит на месте, она развивается: новые противоречия, новые конфликты, новые характеры, новые идеи. И естественно — новые формы их выражения. Режиссер должен научиться их разгадывать и воплощать в материале своего искусства.

А на практике происходит совсем просто. Приходят актеры на репетицию и спрашивают:

— Ну, что будем играть?

И в этом вопросе все: что сказал автор, как и что скажем мы, ради чего все затевается и стоит ли игра свеч. На это режиссер должен иметь твердый ответ, иначе — плавание без курса, иначе сразу начнется коллективная актерская режиссура, а это всегда кончается плохо.

Ответ должен быть твердый и краткий. На радио — особенно. Актера нельзя томить долгими разговорами. Ему надо сказать то, после чего он должен захотеть репетировать.

Как разнообразно складывалась работа над радиопостановками! Каждый раз по-разному «открывался ларчик».

Пусть говорят примеры.

Роман А. Чаковского «Год жизни».

Рассказ ведется от первого лица. Молодой горный инженер Арефьев рассказывает, как он прожил свой первый трудовой год на Крайнем Севере на строительстве туннеля. Конфликт четкий: два отношения к жизни — честное, созидательное и хищническое, потребительское. Не сразу он во всем разобрался: тот, кто сначала казался ему образцом, оказался главным хищником. Тяжелая была борьба, но все-таки вышел Арефьев победителем, пошли люди за ним.

А любимая девушка его покинула, приехала к нему на Север, но ушла, и решающую роль сыграл в этом его главный противник — инженер Крамов.

Как же открыть этот «ларчик»? В романе заложен взрывчатый публицистический темперамент. Молодой герой — прямой, резкий, без компромиссов. Смысл борьбы ясен.

Начали работать над сценарием. Не очень ладилось. Иногда казалось, что мы завязли в материале. Ключ не был подобран, поэтому материал трудно приводился к одному знаменателю. Сценаристу должно было помочь режиссерское решение: спектакль-исповедь. Стало ясно, где искать логику поведения героя. Услышалась тональность. Исповедь — предельная искренность. Ничего не упустить, ни в чем не отойти от истины, нигде не покривить душой. Герой рассказывает, прерывая, поправляя и уточняя себя. Например: «Нет, это я сейчас так думаю, а тогда это было не так...» Мы увеличили число таких отступлений и поправок от лица героя. Но у нас не было конца. Обратились к автору, попросили написать финал спектакля. Александр Борисович согласился и написал заключительный монолог. Текста было меньше страницы, но он стал тем завершающим концом, благодаря которому рассказ героя получил устремленность и цель. Арефьев старался честно все рассказать для того, чтобы спросить, правильно ли он прожил этот год.

Радиоспектакль заканчивался прямым обращением героя к слушателям: «Прав ли я был в том, что делал, в том, за что боролся? В эти минуты я не слышу вашего ответа. Но я знаю, я хочу верить в ваш ответ. Я знаю, что во многом ошибался, но в главном, в самом святом для нашей жизни я был прав. Я верю в это. И если бы мне снова предстояло прожить этот год, то в этом главном я все-таки прожил бы его точно так же. И вы поддержите меня. Правда?»

И, несмотря на то, что спектакль шел два часа, и в нем не было комедийных разрядок, почти не было лирических красок, он проходил на одном дыхании, длительность его не ощущалась.

Арефьева играл Михаил Козаков, тогда еще совсем молодой артист. Он легко брал эмоциональные куски, и нужное качество темперамента героя звучало в полную силу. Голос его не отличался обаянием, был немного глуховат. Но для этого героя не нужно заметных привлекательных красок в звучании тембра: ведь он человек ершистый и не сразу располагает к себе. Главное его качество — искренность. И это главное качество характера прекрасно передавалось Михаилом Козаковым.

Роль инженера Крамова, противника Арефьева, играл Владимир Белокуров. Он — противник замаскированный, играет на популярности у «трудяг». И Арефьев, и рабочие, и слушатели в нем разбираются не сразу, а постепенно. Поэтому его звучание не должно настораживать — голос звучал сочно, ярко, представлялся человек эффектный и удачливый. С обострением борьбы менялись краски. Появлялись и высокомерие, и пренебрежение, а потом тревога и трусость. Человек раскрывался, обнажался. Зазвучали резкие тона.

Разговор со слушателем получился прямым и честным, вызвал многочисленную почту. Форма исповеди определила качество темперамента спектакля: открытый, распахнутый внутренний мир героя, его мысли и чувства, его готовность всеми силами бороться со злом, в каком бы импозантном и привлекательном образе оно ни предстало.

Большую популярность приобрел у радиослушателей герой Ивана Стаднюка — Максим Перепелица. А началось все так.

Однажды летом 1953 года редактор Ольга Новикова предложила мне прочесть рассказ. На книжке небольшого формата стояла незнакомая фамилия — Иван Стаднюк, там было несколько рассказов и среди них «Максим Перепелица на побывке», о котором шла речь. С добрым народным юмором автор рассказывал, как бравый сержант Перепелица провел в родном селе краткосрочный отпуск. Рассказ подкупал авторской интонацией, характером героя, общей атмосферой. Никаких сложных проблем там не было, но за всеми милыми и забавными событиями чувствовалась любовь народа к армии, непосредственность и чистота взаимоотношений. Но для того чтобы на основе этого рассказа сделать сценарий, нужна была работа автора. Пригласили его в редакцию.

Через несколько дней в отдел советской литературы вошел молодой крепко скроенный военный с погонами майора. Он не производил впечатления решительного, видавшего виды

боевого офицера — был несколько стеснительным, неторопливым, тихим. Позже мы узнали, что Иван Фотиевич прошагал много тяжелых военных километров, начиная с первых дней войны.

Предложение наше было принято. Работа пошла легко, и через некоторое время готовый сценарий всех нас обрадовал.

На главную роль пригласили молодого артиста МХАТ Алексея Покровского, на роль его товарища сержанта Степана Левады — Владимира Трошина.

Музыкальной основой спектакля были песни, народные украинские и современные советские. Композитор К. А. Корчмарев в оркестровке удачно соединил скрипки и народные инструменты.

Никаких творческих мук, сомнений, поисков. Все сложилось как будто само собой.

А как же было в данном случае с замыслом, концепцией, толкованием материала? Что игралось? Игрался праздник солдатской побывки, начиная с его предвкушения и кончая прощанием. И все. Но зерно праздника было лирико-комедийным.

Премьера прошла 1 января 1954 года. Имела исключительный успех у радиослушателей.

Жаль было расставаться с автором и его симпатичным героем. Решили продолжить. Вернее, написать предысторию — «Как Максим Перепелица стал солдатом». Нужно было делать вполне оригинальный сценарий для радио. Это должна быть история о том, как из парня, который доставлял много хлопот родителям и окружающим, в армии получился тот бравый сержант, который так понравился в первой постановке.

Как построить драматургию? Остановились на таком каркасе: призыв в армию, эпизоды армейского быта, в каждом делается акцент на одной из сторон солдатской жизни: физическая подготовка, учения, солдатская смекалка, дружба и т. д. И в этом процессе Максим преодолевает свои недостатки, постепенно формируется и закаляется его характер.

Иван Фотиевич свое дело сделал. Снова были все подкупающие качества: народный юмор, духовное здоровье, живой выразительный язык и, конечно, песни. Снова вопрос: что играть? Как будто все ясно: как благотворно влияет на парня армейское воспитание. Но сказать это — значит ничего не сказать. Это не ответ на коренной вопрос. Нужно было найти то точное определение, ответ на главный вопрос, который сразу получил бы эмоциональный отклик у актеров, дал бы им конкретную ориентацию, определил бы атмосферу всей будущей радиопостановки.

Я вспоминал свою службу в армии: ночные тревоги, форсированные марши в противогазах, броски с материальной частью, то есть с пулеметами на себе; многокилометровые походы с тактической задачей, и пыль, и снег, и грязь, и ледяной ветер, и жару, и жажду, и слаще любого лимонада воду, зачерпнутую пилоткой из какой-то лужи, и песни, снимающие усталость; парады — утреннее солнце на граненых штыках и над батальоном — «Вставай, не спи, кудрявая», притихшую Красную площадь, «Я сын трудового народа» и гулкий отклик брусчатки на чеканный шаг равняющихся на Мавзолей шеренг... Было во всем этом нечто, благодаря чему я ни разу не пожалел о том времени, хотя оно почти на два года прервало мою работу в театре.

Наконец слово было найдено. Показать, как формируется характер «горячим способом». Путь к постижению логики поведения Максима и его товарищей был открыт. Мы все почувствовали атмосферу, «температуру» солдатской жизни. Открытый здоровый темперамент, в эпизодах, где есть дух соревнования, — азарт молодости. Полнокровно. Мужественно.

Постановка, как и предполагалось, пошла в эфир 8 мая 1954 года.

Была третья передача о полюбившемся герое «Как Максим Перепелица выполнял задание». В этом случае была попытка соединить нашего героя с вполне конкретными известными людьми.

Все это были спектакли о знакомой мне в большей или меньшей степени действительности. И все равно решения нелегко находились. Но часто встречался литературный материал, который отражал жизнь совсем мне незнакомую.

«Мамита Юнай». Сценарий Леонида Белокурова по мотивам книги Карлоса Луиса Фальяса.

Действие происходит в Коста-Рике, на плантациях известной банановой компании «Юнайтед фрут». Компания выжимает из рабочих все соки. И они постепенно понимают, что им не вырваться из-под этого пресса, но тем отчаяннее держатся за надежду, за мечту о другой жизни. Некоторые выдумывают небывлицы, обманывают себя и других, только бы не угасла в сознании мысль о возможности счастья. И помощник в этом — алкоголь. После изнурительной многочасовой работы он объединяет их, и в душном бараке звучат песни и выдуманные истории. Бывают и короткие минуты просветления, которые страшнее похмелья, потому что тогда ясно, что впереди — тьма.

В центре повествования три друга, три драматических судьбы.

Рассказ ведется от первого лица. На эту центральную роль был приглашен Борис Александрович Смирнов, который тогда работал в Театре имени А. С. Пушкина. Сибаха больше других понимал бесперспективность положения, но надеялся, верил, и в красивых снах видел свою Флориту, которую любил, но видел так редко, хотя работала она в ресторане в двадцати милях. Она снилась ему — прекрасная, поющая чарующие песни. Но их прерывала ранняя побудка.

Двое друзей Сибахи. Весельчак, песенник Калеро, единственный, кто способен сохранить беспечность в этом аду. Приглашение на эту роль Владимира Шишкина из Театра оперетты — результат поисков типичного простака.

Второго друга, Эрминио, играл Григорий Кириллов, который принимал участие во многих моих постановках, начиная с театра радиоминиатюр. Яркий тембр его голоса мог приобретать удивительно выразительное, «терпкое» звучание. Здесь оно было необходимо.

Весельчак Калеро гибнет на подрывных работах, раздавленный оторвавшейся глыбой; Эрминио, доведенный до ярости и отчаяния, на удар американского инженера отвечает ударом мачете.

В целом это были правдивые истории из повседневной жизни рабочих «Мамиты Юпай», как с горькой иронией называли они компанию «Юнайтед фрут».

Снова: как играть? Опять: качество темперамента? Атмосфера? Зерно? Умом понимали, но нужен был общий знаменатель, эмоциональный ориентир для всех исполнителей.

Конечно, все, что можно было узнать про страну из печати, мы постарались взять на вооружение. Действительно, работа там каторжная. При тропическом климате какой должна быть духота в бараках! Их сознательно хотят превратить в отупевший рабочий скот. Чем это может кончиться?..

В результате было решено: зерно — жизнь на пределе. На пределе человеческих физических и духовных возможностей. Поэтому эмоциональные срывы, особая наэлектризованность, способность пойти на крайность, предчувствие взрыва. Стало ясно, в чем искать логику поведения героев. Когда все понято не только умом, но и сердцем, остальное — «дело техники», как говорят шахматисты.

В этой работе я впервые встретился с Борисом Александровичем Смирновым, прекрасным человеком и удивительным артистом. Тогда театральная Москва его мало знала. Меня удивляло его артистическое чутье, или, точнее, умение почувствовать сцену в тончайших ее особенностях. Обыкновенно в любой роли есть одно-два места, которые являются как бы лакмусовой бумажкой для мастерства актера, так как в них скрыта наибольшая сложность для исполнителя. В конечном итоге по этим моментам и выносится главное суждение об актере.

Было и в «Матушке Юнай» несколько подобных мест. Об одном не могу не сказать — всего одна фраза. В эпизоде гибели Калеро Сибаха обращается к рабочим:

— Помогите, наш друг умер.

И снайперская точность актерского попадания! Удивительно просто произнес эти слова Борис Александрович, но в этой простоте слышался весь смысл происшедшего: и потеря друга, и сознание того, что подобная гибель — рядовое явление на плантациях.

Эта постановка была сделана в 1954 году. В ней я с особой остротой почувствовал власть режиссера в создании атмосферы, увидел, чего можно достичь, если будешь последовательно и твердо проводить принятое решение. И еще здесь был убедительно подтвержден закон выразительности контраста. То, что страшная сцена в бараке и лирический сон героя, в котором Елена Фадеева (Флорита) пела нежную, какую-то прозрачно-небесную песню, были поставлены рядом, усиливало драматизм и выразительность повествования.

Радиопостановка по произведению Романа Кима «Девушки из Хиросимы» была посвящена простым людям Японии. В центре произведения — группа молодежи и одинокий, озабоченный судьбой своей племянницы дядя.

Как приступить к работе? Что я знал тогда о Японии? Для того чтобы ставить радиопостановку — ничего. Надежда была на автора.

Роман Ким при первой встрече показался мне похожим на знаменитого актера японского немого кино. Такая внешность была неожиданна для русского советского писателя с безукоризненной речью. Потом Ким рассказал, что родился в Корее, долго жил в Японии. От него мы старались узнать как можно больше о людях — национальном характере, привычках, обычаях, бытовых подробностях и т. д. Первые же рассказы озадачили нас. Оказалось, японцы — народ экспансивный, ничего похожего на известный штамп самурая. Потасовка в парламенте — обычное дело, на демонстрациях столкновения и драки тоже естественны. Но показывать личное горе не принято. Там возможно такое: пришла дама в гости, хозяйева у нее спрашивают, почему она сегодня одна, без мужа, и она может ответить с вежливой улыбкой, что муж умер.

В то время вышел сборник японской поэзии. Я не расставался с ним: может быть, что-нибудь подскажет новый мир образов, их своеобразная красота. Так шло накопление, которое должно было помочь понять логику поведения молодежи и человека старшего поколения.

Когда работа была закончена, Р. Ким после официального прослушивания радиопостановки па наши вопросительные взгляды ответил:

— Я слушал с позиции японца и должен сказать, что придраться не к чему. Не знаю, как это вам удалось.

Успех я отношу прежде всего на счет А. И. Сашина-Никольского, исполнявшего роль дяди. Его художественное чутье точно сработало в результате всей накопленной информации. Он стал камертоном для остальных исполнителей.

## ПОИСКИ КРАТЧАЙШЕГО ПУТИ

Радиопостановки создавались в основном людьми театральными, редакторы были театроведами, режиссеры (штатные и приглашенные на постановку), как правило, имели опыт работы в театре. Это не могло не сказаться на мышлении. С позиции театральной практики решались многие вопросы, и один из главных: как строить репетиционный период? Считалось естественным репетировать возможно больше.

Помню, Осип Наумович Абдулов ставил «Трубку» по рассказу Ю. Нагибина. Мы были обеспокоены, что он занимается только с цыганами, всю репетицию слушает их пение, а с актерами не репетирует. Но Осип Наумович только загадочно улыбался и просил нас не волноваться. Большой опыт работы на радио не мог не привести его к выводу, что дело совсем не в количестве репетиций, что законы театра в этом вопросе не надо переносить на радио.

Алексей Николаевич Грибов, который много и охотно сотрудничал с нами, однажды сказал мне:

— Вы, извините, приглашаете мастеров, зачем же нам репетировать? Договориться надо.

«Договориться» было произнесено с особым акцентом.

Алексей Николаевич имел в виду следующее. Вопросы профессиональной техники для мастера не существует. Он обязан уметь выполнить любую актерскую задачу. Он и выполнит, только надо договориться, что играть.

Правда, в театре мастера тоже репетируют долго. Но там другая технология создания спектакля. В процессе репетиций должен «уложиться» текст, а потом вступает в действие вся магия театра. Это процесс длительный.

На радио при точной договоренности можно идти к микрофону. Прорепетировав сцену, тут же ее записать и прослушать. Вот вам и «режиссер-зеркало». Актер сразу себя слышит. Легко установить, соответствует ли исполнение «договоренности» или нет. Уточняются задачи — и новая запись. Можно снова прослушать и потом, если нужно, записать окончательный вариант.

Прав Алексей Николаевич! Все упирается в мастерство.

Говорят, что ученики однажды спросили у Евгения Вахтангова, что такое актерская техника. Он ответил наглядно. Ударил в ладоши и захохотал, потом снова ударил в ладоши и разрыдался.

— Вот вам актерская техника,— добавил он.

Вахтангов без каких-либо усилий сделал то, что всегда считалось на сцене самым трудным: плакать и смеяться. Причем сделал по сигналу, по команде, для него действительно это не составило труда. Конечно, в его действиях был определенный, известный только ему смысл, но выполнил он поставленную перед собой остроэмоциональную задачу мгновенно.

В театральных мемуарах есть история о том, как Мочалов предложил пари:

— Я буду произносить только одну фразу: «Дайте мне стакан воды»,— а вы все будете рыдать.

Он выиграл пари. Но никто не знал, что скрывалось для него в этом «стакане воды», какую внутреннюю связь он установил, какие обстоятельства создал в своем воображении. Главное — он достиг того, чего хотел.

Профессиональная техника. Но можно ли предъявлять подобные требования к каждому приглашенному на радио мастеру?

Мой первый полнометражный радиоспектакль был поставлен по пьесе Ярослава Галана «Под золотым орлом». Разумеется, я тщательно готовился. Собрал всю информацию об авторе и его гибели. Меня глубоко взволновал этот человек, его работа на радио во время войны. Он приходил в студию молчаливый и суровый и, поглядывая в тезисы, написанные на небольших листках блокнота, вел свой поединок с фашистской пропагандой. Я видел этого грозного для врага публициста, умного, сильного, коренастого человека, который мог тут же повторить свое выступление на нескольких языках.

Вера Николаевна Попова, игравшая хозяйку харчевни «Под золотым орлом», на первой репетиции своей основной сцены сказала:

— По-моему, для этой сцены есть два возможных исполнения. Я сейчас вам их покажу, а вы скажете, какое вам больше нравится.

И она тут же сыграла сцену в двух разных решениях, причем с такой уверенностью, будто эту роль она давно играет и может в ней свободно импровизировать.

Конечно, если техника стоит на таком уровне, зачем репетировать, надо только договориться, а все остальное — в студии.

Но легко сказать: договориться. А что это значит?

Это значит, что режиссер должен быть готов предложить актерам весь постановочный план, то есть события, конфликты, задачи на весь спектакль и на каждую сцену. Сразу — точно и кратко. Пусть прибавляют или оспаривают. Но при встрече с актерами не заниматься «поисками», а предлагать им то, что уже найдено. Значит, надо до встречи с актерами проиграть самому спектакль по режиссерскому плану, услышать результат.

Где-то я читал об известном композиторе: «В то лето он на даче много работал. Правда, роаяль не привозили, но время прошло плодотворно».

Если можно сочинять музыку и слышать ее только внутренним слухом, то почему нельзя так же проиграть и услышать будущий радиоспектакль? Конечно, можно. Только надо, чтобы были проставлены «нотные знаки», то есть актерские задачи, акценты, ритмы, темпы. Все, что обозначит и «скелет» и «мясо».

Одним словом, вопрос назрел. И представился случай совершить этот «качественный скачок». Здесь мы должны вернуться к «Делу Артамоновых».

Я уже говорил, что этот большой радиоспектакль был запланирован как одна из передач к 40-летию Октября. Сжатые сроки толкали на эксперимент. Только нужно было заключить союз с актерами.

Все основные исполнители были приглашены на первую встречу в большую студию Центрального телеграфа. Тот самый уникальный состав, о котором я уже говорил.

— Мы должны решить очень важный вопрос,— обратился я к ним.— В условиях радио можно репетировать, как в театре, к чему вы все привыкли. Возможен и другой путь — импровизационный, когда мы точно договариваемся о каждой сцене, легко «прикидываем» и после репетиции у микрофона сразу записываем. Таким образом, пленка фиксирует вашу первую творческую радость. Прошу вас решить, как нам работать.

Актеры ответили дружно и шумно, как дети в школьном классе. Так было принято решение, которое определило метод работы не только над этим спектаклем, но стало для меня основным принципом на будущее. Был найден кратчайший путь в работе с актерами при создании радиоспектаклей.

Над «Делом Артамоновых» трудились напряженно, но в равной мере и увлеченно. В студии царил дух творчества.

Записывались сцены не по порядку, а, как всегда, больше по возможностям актеров, по занятости в эпизодах. Вслед за эпизодом из первой части мог записываться эпизод из третьей. Но это не мешало, только заставляло усиливать контроль.

Бывало, в самый разгар у микрофона Вера Петровна Марецкая остановит всех вопросом:

— Стойте! Сколько мне здесь лет?

Получив ответ, она быстро ориентировалась. Что-то внутри актерского механизма перестраивалось. Менялась пластика, выражение глаз, начиналась жизнь по другой логике. И работа шла дальше.

Это был удивительный сорокадневный марафон. Но когда все было записано и смонтировано, записана и «наложена» музыка А. Флярковского, реакция тоже была соответствующей. До самого нового года я не мог прийти в норму.

Премьера состоялась 3 и 4 ноября 1957 года.

Теперь надо вернуться к «нотным знакам».

Я рассказал Алексею Дмитриевичу Попову о наших сложностях в связи с тем, что приходится записывать сцены не по порядку развития действия, а иной раз начиная с конца, и попросил его совета. Он ответил точно:

— Надо держать в себе ощущение целого.

«Целое» — это слышимая внутренним слухом законченная радиопостановка. В ней бывает двадцать-тридцать эпизодов, в каждом своя жизнь — атмосфера, ритм, темп. Как ничего не растерять в суматохе записи, не упустить, не забыть? Композиция радиоспектакля складывается из точного соотношения всех элементов. Кульминации, общее нарастание, чередование темпоритмов и эмоций, музыки и шумовых красок. Синтез всего этого есть «целое». Как зафиксировать свое ощущение «целого»? Какие для этого нужны «нотные знаки»?

Если найден кратчайший путь в работе с актером, то надо найти и в этом простое и ясное решение. Нужна режиссерская партитура, в ней должно быть все зафиксировано, тогда процесс записи будет огражден от всяких случайностей.

В кинематографе есть стандартная форма режиссерского сценария. В нем описан каждый кадр — текст, действие, музыка, шумы, реквизит, свет, требуемая техника. По нему и смета составляется. Кадры снимаются в зависимости от объекта, тоже не по порядку номеров. Кинопроизводство — дело сложное. Там тысячи мелочей, и все их надо в сценарии предусмотреть.

У нас все значительно проще, но для радиопостановки нужна соответствующая форма. В результате я пришел к простому решению.



На листе бумаги столбиком по порядку номеров выписывались все эпизоды. Красным карандашом дважды подчеркивалась главная кульминация (один или несколько эпизодов) и одной красной чертой отмечались остальные кульминации (если они были). Слева против каждого эпизода стояло несколько знаков, они отмечали прежде всего эмоцию, ритм, темп, звуковой план, начало и конец музыки. Этот лист всегда лежал на пульте рядом со сценарием. Одним взглядом можно сразу охватить всю структуру спектакля. Не нужно листать весь сценарий, в котором осечена режиссерская разработка, для того чтобы проверить, как записываемый эпизод соотносится в своем звучании с предыдущим и последующим,— сразу было видно его место во всей композиции спектакля.

После того как я стал пользоваться этим простым до наивности ориентиром, не было случая, чтобы при монтаже обнаружился композиционный просчет. Правда, теперь я думаю, что чувство композиции — такое же врожденное качество, как музыкальный слух и ритм. Их можно развить, но если их нет, то нет. Я знаю одного вполне культурного и образованного режиссера. Он прекрасно работает с актерами, и вообще у него есть все, что нужно для этой профессии, кроме чувства композиции. В этом он всегда ошибается. Спектакль может оказаться на 30—40 минут длиннее, чем он запланировал.

Может сложиться впечатление, что такой метод работы возможен только при участии общепризнанных мастеров сцены, как правило, актеров старшего и среднего поколения. Это не так. Мастерство не имеет прямого отношения к возрасту, да и к положению актера в труппе театра. Речь идет о владении своим материалом, о тренированности, о способности к импровизации.

В те годы, о которых идет речь, активно начал свою творческую жизнь «Современник». После первой же встречи в работе с его актерами я стал многих приглашать на роли — и главные и эпизодические. А ведь это были в полном смысле молодые актеры. Но они жили полнокровной творческой жизнью, легко и увлеченно импровизировали.

В радиоспектакле по рассказу С. Антонова «Порожний рейс» Игорь Кваша и Олег Табаков играли главные роли. Табаков — молодого журналиста, от лица которого ведется рассказ, Кваша — шофера Николая Хромова. В спектакле была большая кульминационная сцена, когда герои оказались в безнадежном положении.

Таежная дорога. Из пробитого бака машины вытек бензин. Мороз 55—56°. В радиусе пятидесяти километров нет ни жилья, ни зимовья. Все, что можно было сжечь для тепла, сожжено. Более опытный Николай понимает, что шансов спастись, не замерзнуть нет. И вот они, закрывшись в кабине грузовика, замерзая, ведут свой последний разговор. Николай рассказывает журналисту историю злоупотреблений в леспромхозе, кто истинный виновник того, что шоферы нагоняют фиктивный километраж, подкручивая спидометр, а бензин, который должен быть израсходован на этот километраж, сливают в ручей. Драматическое запоздалое признание. Таков смысл сцены. Ясно и самоочувствие: журналист и шофер замерзают.

Как решить сцену? Что это за процесс — замерзание, если говорить об образно-действенном выражении? Как найти контраст в логике поведения героев, чтоб он проявился в самоочувствии, ритме, темпе? Без этого сцена проиграет, надо героев максимально отделить друг от друга в выразительных средствах.

Было решено: оба замерзают, но... Журналист стынет, коченеет. Это сказывается на пониженном ритме, замедленном темпе, на своеобразии дикции — речь становится все затрудненнее. Николая бьет озноб, он активен, сопротивляется из последних сил, хочет успеть все раскрыть.

Мы прорепетировали сцену, но я актеров всячески удерживал от проявления темперамента, чтобы он не выплеснулся до записи.

У микрофона оба были великолепны. Два раза записали сцену, каждый раз на полном дыхании. Почти без монтажа она вошла в спектакль.

## МОНТАЖ. ШУМЫ

Скорость записи в то время была 76 сантиметров в секунду. Это облегчало монтаж. Можно было даже букву заменить, впрочем, с равным успехом ее можно было и «зарезать».

Был такой случай. Году в 1946 или 1947-м во время монтажа ножницы малоопытного оператора прошли через слово. А слово было — принцесса (имеется в виду Турандот). Когда слово снова склеили, исчез звук «с». При склейке пленка укорачивается, так как концы ее накладываются друг на друга. Стали искать это слово в другой части записи. Нашли, но оно не подошло по тональности, звучало совсем инородно. Стали снова искать, но, к сожалению, все имевшиеся в той записи слова «принцесса» никак не ложились на место «зарезанного» слова. На поиски и попытки вмонтировать слово ушло почти все время, и уже под утро (смена была ночная) с отчаяния решили мы попытаться вклеить звук «с». Нашли слово, где звук был протяженным, и уже с величайшей осторожностью оператор вклеил его в нашу бракованную «принцессу». Слово было восстановлено.

Можно монтажом удлинить фермату. Василий Васильевич Федулов рассказывал мне, как он делал это по просьбе известного певца. Практически удлинить можно до бесконечности, размножив его и смонтировав, то есть присоединив размноженные куски пленки один к другому. Василий Васильевич был прекрасным звукорежиссером и делал это с чувством меры. Певец был доволен.

Можно заменить в готовой записи актера.

В первой программе «Театра радиоминиатюр» был инсценирован рассказ, в котором собеседники разговаривали об американской демократии. И каждый из них на вопрос о наличии таковой отвечал хохотом. Прекрасно это делали актеры, особенно Михаил Михайлович Яншин и Ольга Ивановна Лабзина. Когда смех достигал своей кульминации, его прерывал окрик полисмена — несколько слов. Это и было заключительной точкой миниатюры. Всех актеров, которые были заняты в сцене, я хорошо знал, и мы пригласили их с учетом умения хорошо и заразительно смеяться. А на роль полисмена — одна фраза — я просил актеров привести с собой кого-нибудь по их усмотрению.

Миниатюру записали, все было хорошо, кроме окрика полисмена. У актера оказался неподходящий голос, почти тенор, нужного акцента не получалось. Такая прекрасная короткая симфония смеха повисала без финала. Пришлось на одну фразу пригласить нового актера. Выручил нас артист Малого театра Анатолий Иванович Ржанов, у которого был низкий громоподобный голос. Мы его отдельно записали и потом вмонтировали вместо неудавшегося полисмена.

Можно отдельно записать партнеров. Правда, это самое нежелательное, что может быть в монтаже,— порознь записанных партнеров соединять в сцену. Вообще это возможно только при спокойном характере диалога, где между репликами допустимы паузы. Но все равно попасть в нужную тональность очень трудно, разнотональность полностью не избежать. Такая печальная необходимость у меня случилась только раз.

Всякие бывали обстоятельства, которые подталкивали на эксперимент. Однажды Олег Табаков один сыграл массовую сцену.

Случилось так, что ассистент не вызвал участников массовой сцены, опасаясь, что на ее запись времени не останется. Но работа шла успешно, и время осталось. Не помню, кому первому пришла мысль обратиться к Табакову, который еще не ушел, с просьбой записать фразы массовой сцены.

Эпизод происходил на площади. Бушевала возбужденная толпа. Из общего шума вырывались отдельные фразы. Их было шесть или семь. Вот и весь эпизод.

Пошли в студию. Я показал Табакову места, откуда должны прозвучать фразы. Для каждой фразы другое место и, естественно, другое расстояние от микрофона. Озорно и темпераментно, иногда и голос меняя, он выкрикивал реплики, перебегая с места на место. Потом паузы, где были перебежки, мы вырезали и под записанные возгласы «подложили» шум толпы. Благодаря разным звуковым планам и, конечно, стараниям Табакова, никак нельзя было заподозрить, что весь слышимый текст толпы произнесен одним актером. Получилась безупречная массовая сцена.

Радиомонтаж позволяет из нескольких вариантов сцены смонтировать один — лучший, легко соединить музыку, текст и шумы, удалить или вклеить новые сцены в законченную работу, это одно из самых сильных средств режиссера в борьбе за реализацию своих замыслов. К этому надо добавить возможность оперировать скоростью движения пленки во время записи или перезаписи, когда коренным образом меняется звучание голоса. Этот технический трюк впервые использовала Роза Иоффе в известной передаче о Буратино. А вариантам всякого рода наложений и соединений нет предела. Один артист может петь сам с собой не только дуэтом, но и квартетом.

Интересным выразительным средством могут быть у режиссера радио всякого рода шумовые краски. Окружающий нас мир полон звуков, без них нет жизни, нет атмосферы; даже тишина слышнее тогда, когда ее подчеркивают дальние одинокие звуки. Умение шумы жизни сделать художественными мазками общей картины — часть режиссерской профессии. А сделать убедительными те звуки, которых никто никогда не слышал, особенно трудно.

Я уже писал о миниатюре «Чертовы пуговицы». В ней прилетает и улетает черт. Слушатель может это понять только благодаря шумовым краскам. Пояснительного текста нет. А звуковой образ полета предстояло найти.

В те годы на радио еще не было стабильного, хорошо налаженного шумового хозяйства. Хотя шумовики в штате были, попытки привести это хозяйство в надлежащий вид тоже были.

Шумовик принес свисток, который мог вибрировать и менять тональность — свист от относительно низкого звучания мог переходить в более высокое. Но этого было недостаточно. Черт должен прилететь, «приземлиться», потом улететь. Одним свистом этого не сделаешь. Надо было находить комбинацию звуков.

Было тихое вечернее время в студии телеграфа. Работали со мной над тем выпуском «Театра радиоминиатюр» звукорежиссер Наталья Эггерт, человек, в котором счастливо соединились спокойствие и инициатива, и ассистент Нина Сушкевич, которая принимала участие почти во всех моих постановках. Перепробовали много комбинаций, в результате пришли к самому простому решению: улетать черт может только после какого-то звукового акцента, который должен напоминать вспышку — внезапный огонь и дым. Все мы пытались ее изобразить резким выдохом воздуха сквозь плотно сжатые губы, приблизившись к самому микрофону. Наконец, она получилась, эта вспышка. После нее следовал удаляющийся свист, который набирал высоту, то есть все более высокий вибрирующий тон. Послушали запись и единогласно решили, что улетает черт убедительно.

Теперь надо было сделать «приземление». Очевидно, свист должен приближаться, скорость полета — уменьшаться. Значит, тон свиста нужно постепенно снижать — обратный отлету ход. Это получилось довольно быстро. Но заканчивать полет черт должен мягким приземлением — какая-то звуковая точка нужна. В результате сделали глухой акцент и добавили к нему звук упавшей на пол чайной ложки. Получилось, что черт опускался прямо на стол, задевая при этом чайный стакан с ложкой.

Дальше нужно было найти звук отрывающихся пуговиц. Хотелось, чтобы они отрывались «с мясом», чтоб звук был четким. Опять начались поиски разных комбинаций звуков. Ведь пуговицы должны отрываться и падать на пол, а под конец сыпаться градом. У нас были маленькие деревянные чурочки, когда их роняли, они издавали подходящие звуки. Но как им отрываться, не могли найти.

В таких случаях начинают пробоваться самые невероятные и неожиданные комбинации и источники звуков. Наконец Наталья Алексеевна нашла. На обратной стороне сиденья одного из стульев она обнаружила крупную проволочную сетку. Подошла к микрофону с перевернутым стулом в руках и, поддевая пальцем сетку, стала дергать ее. Получилось! Когда прибавили к этим звукам падающие чурочки, сочетание заиграло.

Таким образом, на запись звуков, которые в эфире будут звучать несколько секунд, мы истратили несколько часов. И должны были считать, что нам повезло, ибо могло и не получиться. Но рассчитывать на такую самодеятельность не хотелось. Тогда-то и появилась

идея — обращаться за помощью к артисту Владимиру Александровичу Попову, который во МХАТ заведовал шумами.

Владимир Александрович был выдающимся мастером, художником театральных шумов, вернее — звуков, их всевозможных сочетаний. Он изобрел бесконечное количество приборов и приспособлений, при помощи которых мог решать самые сложные звуковые задачи. Работал он с необыкновенным увлечением, это всегда было творчеством. Поглощенный своими непонятными манипуляциями со странными для постороннего игрушками, он напоминал доброго сказочного кудесника.

Для «Театра радиоминиатюр» часто нам нужен был шум современного города. Попытки записать звуки улицы в центре Москвы ни к чему не привели. Близко проходящие машины при записи были похожи на танки, дальние звуки не улавливались. Ничего общего с тем, что требовалось, не получалось.

Владимир Александрович сделал прекрасную шумовую симфонию города (тогда автомобильные сигналы еще не были запрещены). Звуки различных клаксонов на дальних и близких планах, визг тормозов, хлопанье закрывающихся автомобильных дверей, шуршание шин, далекие гудки, какие-то сигнальные звонки и прочие типичные городские шумы создавали развернутую многоплановую звуковую панораму жизни современного города. И делалось это в большинстве случаев при помощи приборов, которые своим внешним видом не вызывали и самых отдаленных ассоциаций с нужными звуками. Владимир Александрович всегда оставался и художником и изобретателем.

В радиопостановке «Никита» по повести Елены Успенской «Наше лето» нужно было создать звуковой образ жизни летнего леса. Главное — пение птиц. Как его симитировать? Кто-то сказал нам, что в МГУ есть профессор, который может воспроизвести пение любой птицы. Нужно было именно узнаваемое пение определенных птиц, это имело прямое отношение к жизни героев.

Действительно, пришедший по нашей просьбе человек был по-своему уникален. Он мог насвистать мелодию пения любой птицы. Мы записали весь его «репертуар». Однако, несмотря на то, что мелодический рисунок пения каждой птицы был абсолютно точным, использовать записи мы не могли, так как звучали они в слишком низком регистре. Владимир Александрович и здесь выручил нас. Его приборы пропели все птичьи мелодии в соответствующих «тональностях».

В этой же постановке нужен был крик летящих журавлей. Эпизод был не бытовой. Раннее утро в лесу, влюбленная девушка со своими мечтами, надеждами. И высоко в небе — журавли. Нужен был поэтический образ. И Владимир Александрович сделал крик журавлей каким-то призрачным, зовущим, и вместе с тем почему-то угадывалось, что слышен он в лесу. Художник звуков оперировал тончайшими звуковыми нюансами.

Он мог придумать выразительную деталь. В спектакле «Под золотым орлом» в сцене убийства после короткого глухого вскрика и падения тела был еще один звук — что-то падало на пол, скорее всего, небольшая металлическая крышка. Она несколько секунд катилась по полу, потом вращалась на месте и постепенно «замолкала». Так подчеркивалась наступившая зловещая тишина.

В мире звуков для Владимира Александровича не было ничего неизвестного. Казалось, великое множество их, существующих в природе и окружающих нас, он коллекционирует в оттенках и деталях. Например, он мог точно сказать, как шумит и при каком ветре созревающая или уже созревшая рожь. Я не помню случая, чтобы он не мог объяснить характера какого-нибудь звука.

Очень интересно работал Владимир Александрович в те годы на радио. Его звуковые краски всегда были украшением радиоспектаклей.

## **ВСТРЕЧИ С А. Д. ДИКИМ**

### **«ПОДДУБЕНСКИЕ ЧАСТУШКИ»**

В 1951 году Алексей Денисович Дикий был приглашен на радио на постановку «Поддубенских частушек» по рассказу Сергея Антонова. Алексей Денисович охотно принял предложение, чем многих озадачил. Обаятельный молодежный рассказ и... Дикий?! Что общего? Когда я ему сказал, что мы боялись его отказа, последовал ответ: «Я люблю все народное».

Сценарий был сделан Екатериной Дыховичной строго по рассказу. Претензий у Алексея Денисовича не было, но... как будто безделица: «Главное блюдо, а мало», это он сказал о частушках. Частушки были хорошие, но действительно хотелось, чтобы их было больше. А главное — чтобы они «ложились на сюжет».

Начались поиски. В комнате отдела радиопостановок появились все сборники частушек, какие были в то время. Целыми днями их перечитывали в поисках «сюжетных» частушек. Но Алексей Денисович не все принимал, чаще говорил с сожалением: «Неталантливо, а народ творит талантливо». И поиски продолжались.

Был приглашен поэт Виктор Боков — знаток и любитель частушек. Он пробыл у нас весь день. Пел, вспоминал, снова пел, жалел, что нет гитары, но все-таки пел. Запасы наши пополнились, но все еще было мало.

Поиски продолжались. Алексей Денисович продолжал браковать: неталантливо. Последняя частушка была скомпилирована только в день музыкальной записи — в ней удачно соединились начало одной частушки и конец другой.

Мы предложили Алексею Денисовичу актерский состав, провели пробу. Ему понравились обе наши Веры — Орлова и Васильева, понравился Георгий Вицин, которого он совсем не знал. Николая Гриценко он знал хорошо и сам предложил его на роль Степана.

Музыка была заказана Борису Мокроусову. Перед ним Алексей Денисович поставил одну из трудных задач: написать для Наташи грустную частушку, то есть печальный мотив, на который она сочиняет свои частушки. Печальный, потому что именно в таком настроении она пребывает, когда, уединившись, импровизирует свои частушки — «Понапрасну месяц светит— меня милый не заметит» и т. д. Но вместе с тем это должна была быть бесспорно частушка. Казалось, одно исключает другое, но Б. Мокроусов из положения вышел блестяще. Он сочинил эту печальную и светлую частушку.

На одну из встреч Мокроусов принес две песни, которые Алексей Денисович принял без сомнений, сразу. Мелодии простые и очень «прилипчивые» — «Мы с тобою не дружили» и «На лавочке». Обе эти песни потом пели по всей стране. И здесь Алексей Денисович не ошибся. В радиопостановке первую песню пела Вера Орлова, вторую, на два голоса,— Вера Васильева и Лариса Пашкова. Известно, как важно первое исполнение песни для ее дальнейшей жизни. У Веры Орловой так заразительно звучал задор молодости, радости жизни. А вторая песня была типично вечерняя, задумчивая, душевная, с маленькой грустинкой, исполнялась искренно, с точным чувством меры. Думаю, что артистизм исполнения сыграл роль в том, что песни эти приобрели тогда большую популярность. Да и теперь их еще помнят, и иногда они звучат с эстрады.

Репетиции проходили легко. Ансамбль быстро налаживался. Алексей Денисович добивался речевых характеристик, чтобы никаких следов чтения не оставалось. Сцены быстро оживали. И Гриценко и Вицин легко брали подсказки Алексея Денисовича. Упоминаю их потому, что им было «подброшено» больше, чем другим,— роли позволяли.

Сам Алексей Денисович выступал как автор, от лица которого велся рассказ. У С. Антонова рассказ ведется от лица приехавшего на село землемера. Землемер, по всему видно, человек молодой. Голос же Алексея Денисовича в то время уже не звучал молодо. Это был натруженный, часто с хрипотцой, голос человека в годах. На записи мы начали беспокоиться. Делали много вариантов, особенно крупных кусков, чтобы при монтаже было из чего выбирать. Однажды Алексей Денисович сказал на это: «Все равно, Лоэнгина из меня не сделаете». Но от новых записей не отказывался.

Во время монтажа мы отбирали куски наиболее чистые по звучанию. Один из основных кусков был записан четыре раза. Мы решили по фразе выбрать наиболее чистые. Оператор

поставил четыре варианта на четыре магнитофона, и мы старательно проделали эту операцию. Выбрав наиболее чистое начало, мы по фразе склеили весь довольно приемлемый в отношении чистоты тембра кусок. Когда мы прослушали его, я растерялся. Прослушали снова и снова. Нить повествования рвалась. Голос звучал чисто, но той последовательной цельности, которая была в каждом варианте, когда каждая фраза вытекает из предыдущей и переливается в последующую, создавая этим смысловой каркас, не было. Оказалось, что каждый вариант отличался своей импровизационностью, и была в каждом своя цельность, именно своя, которая плохо монтировалась с другими. И это ярко выявилось, когда мы кусок так произвольно склеили. А когда раньше прослушивали, казалось, что Алексей Денисович читает, очень точно повторяя свое решение. Пришлось все восстановить. Фразу за фразой поставить на свои места и взять один из вариантов, который, впрочем, с натяжкой можно было назвать лучшим по отношению к трем остальным.

Я махнул рукой и не без чувства тревоги стал ждать дня художественного совета.

Но сначала надо было показать радиопостановку С. Антонову. Мы попросили Сергея Петровича прийти на Центральный телеграф и прослушать его, а теперь уже и наши, «Поддубенские частушки». Известность Сергея Петровича в те годы быстро набирала силу, он вошел в литературу заметно, стал одним из любимых писателей. Страницы его рассказов излучали подкупающее тепло. Он добрыми глазами смотрел на жизнь и удивлял точностью наблюдений, свежей образностью восприятия действительности.

Но сам Сергей Петрович, как мне теперь представляется, был не очень похож на свои рассказы. Помнятся его задумчивые и, пожалуй, грустные глаза; казалось, не отпускает его какая-то забота, и поэтому он не очень разговорчив, даже хмур. И постановку он, помнится, слушал также сдержанно и молчаливо. Но сказал самые приятные для нас слова.

Теперь можно было назначать прослушивание на художественном совете. В те годы радиопостановок делалось мало и, естественно, каждая вызывала большой интерес. Кабинет руководства — комната метров двадцать — обычно не вмещал всех желающих. Естественно, острый интерес вызвала постановка А. Дикого. Но Дикий-исполнитель, точнее, его голос, продолжал нас беспокоить. Среди молодых и чистых актерских голосов он выделялся не в лучшую сторону — выпадал из ансамбля. Порой даже казалось, что это наш промах, который может все испортить. Ему, конечно, мы ничего не говорили, но тревога нас не оставляла.

И каково было наше удивление, когда ни один человек из присутствовавших на прослушивании не услышал пугавших нас «хрипов и сипов». Что же произошло? Оказалось, что Алексей Денисович читал не просто хорошо и выразительно, он даже не рисовал, а — да простится мне это слово, — живописал своим старым голосом и так заставлял работать воображение слушателя, что до самого голоса никому уже не было никакого дела.

Радиопостановка была принята без замечаний, и только Алексей Денисович предложил снять одну частушку. Дело в том, что кроме частушек «сюжетных» были и частушки злободневные, и вот одну из них Дикий предложил убрать. Не помню ее полностью, знаю точно, что были там слова «достался скелет от Чан Кайши». Кому он достался, не припомнить, но твердо помнится, что частушка попадала в цель, была не только политически острой, но и смешной. И вот Алексей Денисович предложил ее убрать. «Идеология торчит», — сказал он. И тогда все почувствовали, что, действительно, в теплой лирической атмосфере радиопостановки, где присутствует тонкий добрый юмор, такая частушка выглядит чужеродной. В сущности, он по-своему сказал то, что так удачно высказал А. В. Луначарский: «Произведение искусства должно дышать тенденцией, как человек воздухом, — непрерывно и незаметно».

Вот так Алексей Денисович, как бы проходя, скажет два-три слова, а угадывается за ними и принципиальность, и мудрость режиссера, и многое другое. Вообще в своих высказываниях он был кратким, но точным и афористичным. Именно поэтому многие его замечания остались навсегда в памяти и до сих пор звучат как формулы.

Премьера «Поддубенских частушек» состоялась 1 января 1952 года. Успех превзошел все ожидания. На многие годы радиопостановка стала одной из самых любимых.

Так на моей памяти началась работа Алексея Денисовича на радио, и продолжалась она до конца его дней. Он успел поставить пять радиопостановок. После «Поддубенских частушек» были: «Первая должность» по рассказу С. Антонова, «Лес шумит» по рассказу В. Короленко, «Ангел из Небраски» по пьесе А. Якобсона, «Череп» по пьесе Н. Хикмета.

### «ЧЕРЕП»

Пьеса Назыма Хикмета «Череп» — драматический памфлет. Этот жанр не часто встречался в практике радио, и было интересно, как Алексей Денисович его решит.

Еще раньше я как-то спросил у него:

— Как ставить парадокс?

Он посмотрел в упор.

— Свифта читал? Шоу читал?

— Ну, Алексей Денисович...

— Почитай еще.

Через некоторое время я снова обратился к нему с тем же вопросом. На этот раз он ответил и, как всегда, кратко:

— Представь себе, что судят женщину. А ты этот суд поставь так, чтобы на месте судьи оказалась женщина, а на ее месте — судья.

Легко сказать: так поставь. Он, конечно, так поставил бы. Вообще для Алексея Денисовича в режиссуре невозможного не было. Это от него пошло: можно поставить даже телефонную книгу.

Думаю, что, отвечая на мой вопрос, он имел в виду пьесу Б. Шоу о Жанне д'Арк.

И вот теперь — памфлет, да еще на радио.

Пьеса «Череп» не настолько известна, чтобы коротко не напомнить содержание.

В вымышленной стране Доларьяне (не трудно догадаться, какую страну автор имел в виду) некий профессор Доланезо изобрел противотуберкулезную вакцину, чтобы спасти свою любимую единственную дочь, больную туберкулезом. Об открытии профессора узнали хозяева треста санаториев. В этом лекарстве они увидели реальную угрозу своему бизнесу — кому понадобятся их специализированные санатории, если не будет туберкулезных больных? Попытки купить у Доланезо право на лекарство, конечно, не для того, чтобы его применять, а, напротив, чтобы не дать ему хода, не увенчались успехом. Тогда с профессором решают разделаться по всем правилам Доларьяна. В результате он лишается всего.

Дочь умирает. Выброшенный на улицу, профессор сходит с ума. Его даже сажают в клетку для всеобщего обозрения. А кончается памфлет сценой в морге, в которой сторож продает череп Доланезо коллекционеру черепов. Вот такой совсем невеселый памфлет.

Для начала мы (Алексей Денисович, редактор Е. Дыховичная и я) встретились с Назымом Хикметом, который тогда жил в Москве.

Природа, щедро наградив Хикмета огромным литературным талантом, не поскупилась и одарила его к тому же исключительной внешностью. Прекрасное лицо, о котором можно сказать, что оно просится в бронзу: голубые глаза, высокий лоб, темно-блондинистые вьющиеся волосы, сильный и стройный. Он был прост и приветлив. Рассказал историю пьесы. Написал он ее совсем молодым. В день премьеры взбудораженные зрители после спектакля несли его на руках. Но жизнь пьесы в Турции была недолгой: после первого представления ее сразу запретили.

Хикмет дал согласие на некоторые сокращения и обещал написать вступительное стихотворение.

Как приятно было слушать разговор этих двух людей. Радужный и деловой Хикмет и уважительный, корректный Дикий.

Когда мы вышли на улицу, Алексей Денисович сказал:

— Вы обратили внимание, какой у Хикмета цвет лица? Такие лица бывают только у людей, долго просидевших в тюрьме.

Действительно, лицо у Хикмета было не просто смуглое, но с каким-то оттенком, скорее сероватым. Будто сквозь кожу лица просвечивали серые тюремные стены.

Было решено, что Доланезо будет играть сам Алексей Денисович. Он тщательно отбирал состав, учитывая яркость индивидуальностей, возможность острых характеристик. У доминирующей центральной роли сложилось интересное окружение: Е. Понсова, В. Васильева, Г. Кириллов, И. Ленштейн, Р. Плятт, А. Вовси, П. Оленев, А. Пелевин, Б. Оленин.

Алексей Денисович говорил: «Жанр решается изнутри». Значит, он вытекает как следствие определенного характера, взаимоотношений, трактовки событий.

Вот, например, финал спектакля — сцена событий.

Сторож — прекрасный артист Малого театра Павел Оленев. У него был легкий добродушный тенорок. Актер как нельзя больше соответствовал замыслу: надо было передать, что для сторожа морг — привычное дело, место постоянного пребывания. Он спокойно закусывал.

Доктор-коллекционер — легкий, элегантный Ростислав Плятт — вбегал в морг как в антикварный магазин в поисках чего-нибудь новенького и интересного. Сторож выносил череп Доланезо. Достоинства предмета оживленно обсуждались, будто речь шла о старинной вазе. Алексей Денисович упорно добивался именно этого. Актеры выполнили решение сцены не только точно, но и талантливо.

Дикий тихо посмеивался. В его выцветших голубых глазах играли огоньки. Вообще он будто молодец от творческого удовлетворения. Именно глаза говорили об этом, в них появлялся особый блеск и, как это ни странно, они менялись в цвете, будто зеленели.

Удивительно играл Алексей Денисович постепенный распад сознания профессора. Эпизоды записывались в разные дни, и каждый раз Алексей Денисович потрясал нас глубиной этого процесса. Его профессор мучительно вспоминал слова, часто выражая смысл какими-то междометиями, затем мысль внезапно обрывалась, появлялись провалы в сознании, потом ряд нечленораздельных звуков, и снова рождалась мысль для того, чтобы снова оборваться. И снова мучительные поиски какого-то забытого слова. Дикий-артист вырастал во всю свою гигантскую высоту. И было одно ощущение у всех — только не помешать ему.

Я от него слышал не раз: если у актера «пошло», мешать ему грех. Впрочем, мешать никто не пытался и не посмел бы. Он нас навсегда покорила своим огромным талантом и необыкновенно серьезным отношением к любой мелочи. Все были счастливы тем, что могли наблюдать его творчество и учиться у него.

В период работы над «Черепом» Алексея Денисовича начал мучить полиартрит, и последние записи были трудными. Мои помощники под твердый воротник пиджака Алексея Денисовича подкладывали мягкий платочек, чтоб как-то смягчить его жесткость — болели шейные позвонки, ключицы. В день последней записи он лег в больницу. Я не случайно это вспоминаю. Предстоял монтаж. Обычно мы монтировали без него и приглашали его на прослушивание уже смонтированной и музыкально оформленной постановки, и никаких осложнений у нас не бывало, но на этот раз все сложилось по-другому.

При записи «Черепа» мы старались сцены не дробить, эпизоды записывать целиком. Мы быстро смонтировали поэпизодно записанный спектакль. Конечно, мы сразу же его прослушали. Случилось то, чего мы никак не ожидали: спектакль оказался затянутым и тяжелым. Действие разворачивалось медленно. И самое невероятное — многое упиралось в исполнение Алексея Денисовича, и особенно в сцены распада сознания. Теперь, когда эпизоды соединились, стало ясно, что в каждый вложено так много, что можно было бы обойтись им одним. Алексей Денисович в сценах повторялся, и это тормозило действие, а эпизоды разрастались в протяженности, как бы разбухали. Мы явно просчитались в композиции, в темпе. Спектакль уходил от своего жанра.

Вообще подобные просчеты происходили не так уж редко. Трудно рассчитать развитие спектакля, если режиссер не имел прогонных репетиций, которые есть в театре. На них выверяется соотношение «кусков» и закрепляется темпо-ритмическая структура спектакля. А в условиях радио, как правило, записи проводились даже не по порядку эпизодов. Здесь все



зависело от чисто организационных моментов, особенно занятости актеров. Ничего необыкновенного не было в том, если записи начинались с конца радиопостановки. Естественно, это еще больше затрудняло работу режиссера.

Во время записей «Череп» мы были беспечны, работа проходила в атмосфере праздничности. Да и как могло быть иначе? Приход на радио такого художника, как Дикий, всегда праздник. Работники радио и в первую очередь я, конечно, должны были не терять контроля. Но это только сказать легко, а в действительности — как контролировать Дикого в процессе работы? Его исполнение было таким выразительным и впечатляющим, что и мысли не могло родиться, что что-нибудь окажется неверным или неточным. Конечно, если бы возникли какие-нибудь сомнения, он бы вполне по-деловому их выслушал, но сомнений не возникало — уж очень велико было обаяние таланта.

И вот теперь нужно искать выход из положения без участия Алексея Денисовича. Сколько он пробудет в больнице — неясно, а громоздкий наш магнитофон туда не принесешь.

Речь шла прежде всего о сокращении спектакля. Сократить нужно было минут пятнадцать. Это придало бы нужный темп. Но за счет чего сокращать? Мы нашли только небольшую сцену на полстраницы, то есть нашли одну минуту. Больше текста, который можно сократить, в пьесе не было. И тогда мы принялись за отчаянную работу, которой ни до, ни после за все годы пребывания на радио мне делать не приходилось. Мы стали удалять паузы, конечно, проявляя необходимое чутье. На одной минуте — несколько вырезок. Магнитофонные операторы стали бунтовать: так никогда не делалось, удалялись иногда лишние паузы, но такого безобразия не бывало. Но работа шла, девушки фыркали, однако пленку резали, и результат сказывался. Прослушав первые ужатые таким образом эпизоды, мы поверили в возможность успеха.

Когда дошли до сцен распада сознания, наступил самый трудный и ответственный момент. Нужно было сократить междометия у Алексея Денисовича, те прекрасные актерские находки, где проявлялся этот процесс. Но сократить таким образом, чтобы создавалось развитие, то есть признаки распада сознания постепенно усиливались. Материала для этого было более чем достаточно, но сделать нужно было ювелирно, ножницы не должны были оставить свой след. К этому времени недовольство утихло, и операторы вошли во вкус. Это всегда хорошо, если человек может полюбоваться своей работой. А работа была виртуозной, ею можно было и гордиться и любоваться. В такой атмосфере профессионального задора и был проделан самый сложный монтаж.

Новое прослушивание окончательно развеяло сомнения. Спектакль действительно сократился на пятнадцать минут, приобрел стремительность. Алексей Денисович был великолепен. Написанная Никитой Богословским музыка органично и легко соединилась с исполнением актеров. А начинался спектакль специально написанными Н. Хикметом стихами в исполнении Бориса Оленина, и редкостный по красоте его голос (Алексей Денисович называл его «богатым») звучал грозным предостережением. Одним словом, памфлет зазвучал.

Когда Алексей Денисович вышел из больницы, мы ему сказали, что кое-где пришлось немного ужать.

Так закончилась эта очень памятная для меня работа. Она лишний раз показала, что до записи спектакля необходимо точно рассчитать композицию, иметь ощущение целого. Иначе — плавание без курса. Нужно научиться фиксировать услышанную внутренним слухом радиопостановку, чтобы ничего не растерять в суматохе записей и тем исключить неожиданности при монтаже.

Уже после смерти Алексея Денисовича вышла его «Повесть о театральной юности». Там я нашел подтверждение этим своим мыслям. Рассказывая историю постановки спектакля «Блоха» по повести Лескова «Левша» в Первой студии МХТ, Дикий вспоминает весьма примечательный эпизод:

«На премьере (а может быть, еще раньше, на генеральной) ко мне подошел Владимир Иванович и со своей обычной сдержанностью сказал:

«Возможно, что спектакль будет иметь успех. Но при всех условиях его нужно сократить на одну треть».

Сократить? Готовый спектакль? В котором так любовно, так тщательно отбиралась каждая игровая деталь? Куда так много вложено изобретательности, выдумки — и моей и актеров? Да еще на целую треть! Мне казалось, что это невозможно, немислимо. Я отговорился чем-то незначущим с твердым намерением не сокращать ничего. Но слова Владимира Ивановича гвоздем засели у меня в голове. На одну треть? Почему на одну треть? И за счет чего сокращать, когда тебе это все так дорого?

Промучившись день-два, я с болью в сердце взялся за дело. Несмотря на протесты актеров, несмотря на бунт своего собственного разума, я резал спектакль с мучительным ощущением, что нож попадает по живому телу. Было что-то в тоне, в выражении глаз моего учителя, что помешало мне его послушаться. Но в какой-то момент этой самоотверженной операции я вдруг почувствовал, что спектакль стал легким, что он так и покатился по рельсам действия, начал звучать острее, хлестче сделался пряный юмор его. А я, конечно, еще «не дорезал»; на треть у меня не хватило духу. И все-таки результат не замедлил сказаться, хотя выброшенные мною куски были ничуть не хуже тех, которые я сохранил в спектакле.

Так я впервые практически познал закон меры, пропорции в театре. Я, разумеется, знал его и раньше, да все как-то умозрительно. С тех самых пор я всегда повторял, что если в часы, даже самые лучшие, опустить бриллиант, они безусловно встанут и функции своей не выполнят. Спектакль, как сложный часовой механизм, должен быть согласован во всех своих частях, выверен математически, рассчитан до секунды».

## ЕГО СЕКРЕТЫ

Встречи с Алексеем Денисовичем Диким я отношу к самым интересным за всю свою жизнь. Именно от него я узнал о профессии режиссера то, что мне представляется самым важным, именно на его практике я увидел безграничность возможностей, заложенных в режиссерских решениях, увидел воочию одну из удивительных вершин нашей отечественной режиссуры.

Для моего поколения он давно стал легендой. Мы видели его довоенные спектакли на сцене театра ВЦСПС на Чистых прудах, которым он руководил, и работы его студии. Как всегда, не все видели всё, но рассказы о его режиссерских приемах, о решениях спектаклей и отдельных сцен неизменно передавались с чувством восхищенного удивления.

Пьеса про колхозную жизнь, а играется спектакль-концерт, на блестящем паркете рояль, черная лаковая мебель...

Актриса из незаметной женщины по ходу спектакля каким-то чудом превращается в красавицу.

Научил «играть» кошачий ансамбль. Кошки с визгом и мяуканьем сворой несутся по лестнице куда-то на колосники. Вслед за котами выбегает кавалер с букетом.

Сцена в пивной увидена глазами пьяного. Даже стены начинают шататься.

Расплюев на глазах у зрителя подлинно пожирает гору снеди.

И так далее, и так далее...

Поэтому, когда мне выпало счастье быть одним из его ассистентов на спектакле «Мещане» в Малом театре, меня обуревало желание заглянуть в его лабораторию, хоть что-то понять в логике его режиссерского мышления, если хотите, разгадать секреты мастерства. Я не вел подробных записей репетиций, но главное старался записывать. Это было необходимо, так как ассистентам предстояло вводить второй состав. Записи сохранились, и я буду обращаться к ним. Конечно, я не пытаюсь здесь проанализировать и охватить это огромное явление, имя которому: режиссер Алексей Дикий. Это дело театроведов и историков театра. Я же расскажу о некоторых вещах, которые мне представляются интересными, так как в них просматриваются особенности его режиссуры.

Первое же открытие меня озадачило. Получалось, что режиссер, известный своей неумной фантазией, своими яркими неожиданными и дерзкими решениями, ничего не придумывает. Он все находит у автора. Точнее: найденное у автора очень интересно и заразительно переводит на язык театрального действия. Приведу несколько примеров.

Сцена из первого действия, когда Бессеменов за чаем поучает свое семейство:

«Бессеменов. Я говорю — пиленный сахар тяжел и не сладок, стало быть, невыгоден. Сахар всегда нужно покупать головой и колоть самим. От этого будут крошки, а крошки в кушанье идут. И сахар самый он лучший, сладкий...»

Алексей Денисович поставил задачу: читать эту нотацию на одной ноте. И чтобы не было никаких сомнений в выполнимости задания, легко показал — получилось выразительно, смешно и вместе с тем жутковато. Ни Г. Коврову, ни С. Каюкову сразу не удалось выполнить это органично, а оба, будучи хорошими актерами, не хотели делать чисто формально. Алексей Денисович не отступал, терпеливо вновь и вновь репетировал сцену. Он соглашался, что это трудно, но вот Москвин, например, с блеском использовал этот прием, играя рассказ А. Чехова «Злоумышленник». Режиссер не настаивал, он, скорее, подзадоривал: Москвин может, а вы — нет? Вы же хорошие актеры...

Это тот же прием, который потом я наблюдал при работе над «Поддубенскими частушками», когда мы искали нужные по сюжету частушки. Режиссер-диктатор, а власть не употребляет — подзадоривает.

Где же у Горького он нашел это решение, эту краску? В другом действии Татьяна на поучение матери отвечает: «Вы — тупая пила». Тупая пила... Елозит на одном месте, зудит, скрипит, дела не делает, а душу изводит. Тупая пила... В другой сцене пьесы, но именно у автора режиссер вычитал этот образ и нашел ему действенное сценическое выражение. Еще пример. Уход Нила.

Эта сцена была кульминацией спектакля. Стоял общий крик. Татьяна металась от одного к другому, стараясь всех успокоить, и кричала еще громче; мать тоже металась — Бессеменов пытался ее удержать; никто не стоял на месте — все двигались, то набрасываясь друг на друга, то в чем-то убеждая один другого. Взорвалось то, что долго накапливалось. Заканчивался этот вселенский ор, когда Нил оказывался в центре сценической площадки и, обнимая Полю, как бы защищая ее ото всех, тоже что-то выкрикивал. Наступала тишина, и Нил говорил: «Жаль, что вышло так громко».

Громко! Горький подсказал характер сцены, а Алексей Денисович, как всегда, решил ее в полную силу.

Со студенческой скамьи учат режиссеров внимательно относиться к автору, быть осторожным при первой встрече с пьесой, пристально вчитываться, стараться ничего не пропустить. Дикий давал наглядный пример, как надо читать пьесу.

На радио наши сценарии он никогда не прочитывал быстро или бегло.

Как-то я позвонил ему, чтобы узнать его мнение об очередном сценарии. Алексея Денисовича дома не было, но жена его сказала, что он еще не прочел. Я удивился. Она объяснила: «Он вообще очень медленно читает рабочие материалы».

Я уже сказал, что Алексей Денисович актеров не принуждал. Это было вторым открытием. Напротив, актеры просто рвались сделать то, что он предлагал. Секрет заключался в образной заразительности его решений, в притягательной силе актерских задач. Их действительно хотелось скорее выполнять. Появлялся какой-то профессиональный азарт.

И все подкреплялось общими замечаниями, в которых раскрывалась его режиссерская платформа. Цитирую по записям, сделанным на репетициях:

«Не сблизать роль с другими образами. Так строить, чтобы чем лучше будут играть другие, тем лучше для тебя. За столом надо работать не только свою роль, но и все роли пьесы...»

Актерская задача должна быть безграничной, уходить в бесконечность. Если играть «не очень», то лучше не играть. Бойтесь задач, где актер играет не в полную силу: сегодня немного мало, завтра немного много...

Первое условие актерского творчества — не играть значения слов...

Без контрастирующей краски основная не работает. Если в роли такого момента нет, значит, образ решен не в полную силу...

Во всех случаях, по всей роли надо решать, куда направлен темперамент...

Умение взять за скобку все то, что не относится к делу, придает игре блеск. Не умеют — от жадности...

Репетиции проходили в накаленной творческой атмосфере. Алексей Денисович больше трех часов не репетировал. Но за эти три часа актеры отдавали все, на что были способны. Такова была сила эмоциональной заразительности его образных решений, подсказок, манков.

Ну а если актер «не берет» предложенное решение, сопротивляется, спорит, хочет играть иначе, по-своему? Как быть тогда? Ведь нельзя запретить актеру мыслить, видеть своего героя таким, каким он ему представляется. Это ведь тоже творческий процесс, работа воображения, которая опирается на жизненный и профессиональный опыт, на свое личное отношение к автору и образу. Создание спектакля не может быть идиллией. Есть актерские интересы и их столкновение. Конечно, исключать этого нельзя.

Он не лишал актера права своего видения, но не любил пустых разговоров, болтовни, которые не могут быть полезны для дела. Он оберегал рабочую атмосферу, климат, как мы говорим теперь. Здесь он был решительным, при максимальной деликатности. Сам артист, Дикий прекрасно понимал психологию актеров и не допускал публичных ущемлений самолюбия. Я не помню, чтобы он кого-нибудь из актеров обидел во время репетиции. Но вместе с тем интересы дела были превыше всего.

Алексей Денисович не только не заставлял актеров, но был принципиально против этого. Это было еще одним открытием. Заставить актера выполнить задачу значит лишить его творческой радости — он выполнит задание, но это не будет искусством. Как же Дикий был далек от режиссеров, утверждающих себя прежде всего через полное подчинение актера!

Мне очень памятен случай с Дарьей Васильевной Зеркаловой, которая в «Мещанах» играла Елену.

Но сначала еще одна формула Дикого: «Успех последующего очень часто зависит от решения предыдущего». (Сочетание соседствующих кусков. Выразительность контраста.)

В третьем действии есть большой монолог, из которого следует, что в тюрьме Елене жилось лучше, чем в доме Бессеменова (она была женой начальника тюрьмы). Содержание монолога, смысл его очень важны для философии спектакля. Характер монолога такой, что его ни торопить, ни форсировать нельзя. Монолог тихий и медленный. Спасение, как любил говорить Алексей Денисович, «на том берегу» — в решении предыдущего.

А предыдущее — это отравление Татьяны, большое событие, которое завершается сценой Елены и Тетерева.

Алексей Денисович дал решение дуэтной сцены: Елена бьется как птица в клетке. И предложил актрисе эффектные мизансцены: от центра площадки по радиусам во все стороны. «А потом, обессилев, села, крылья опустила, и клювик отвис... И тихо, неторопливо — монолог».

Все точно, выразительно, актерски выигранно. Но Дарья Васильевна этого решения «не брала». Она не возражала, не спорила, но и не выполняла, останавливалась где-то на полпути. «Ни два, ни полтора», — говорил в таких случаях Дикий. Был скрытый изящный актерский саботаж. Причем трудно было понять почему. Актриса ничего не теряла, а выиграть могла много. И вместе с тем, не делая того, что предлагал режиссер, она обкрадывала себя, так как смазывала контраст между своими сценами, снижала их выразительность.

Алексей Денисович выжидал.

Однажды я не выдержал и сказал:

— Заставьте ее, Алексей Денисович!

Я никогда не забуду его ответ.

— Нельзя, — задумчиво-печально, с каким-то несвойственным ему сокрушением сказал он. И тем же тоном продолжал: — Боится расстаться с тем, что принесло ей успех в спектакле Телешевой.

До прихода в Малый театр Зеркалова играла Елену в спектакле «Мещане» Театра Красной Армии, который поставила Елизавета Сергеевна Телешева.

Но вот спустя тридцать три года я думаю: вся ли причина в том, что Дарья Васильевна боялась отказаться от многократно проверенных на зрителе и обеспечивающих успех красок? Может быть, было еще что-то? «Бьется, как птица в клетке!» Задача уходила в бесконечность, открывая полную свободу темпераменту. Бурное проявление темперамента — типичное для Дикого решение. Может быть, актриса боялась этого, больше предпочитала кружева, которые умела превосходно плести?

А время шло. Наконец, настал день, когда Алексей Денисович принял решение. Был прогон третьего действия на сцене. Шли без остановок. Рисунок всеми выдерживался точно.

«Режиссерски спектакль готов» — было такое определение в терминологии Алексея Денисовича. Это значило, что режиссерски верно все решено, но актерами еще не все решения освоены, кое-где видны «белые нитки». Пройдет еще немного времени — и «нитки» исчезнут, так как актеры «на верном ходу». В этом смысле со спектаклем все было благополучно. И только над сценой Елены и Тетерева висел некий вопрос.

Вот и она, эта сцена. Без перемен. Ни на один вершок Дарья Васильевна не пошла дальше. Алексей Денисович, конечно, не остановил прогона. Был особый случай: нельзя сказать, что актриса не освоила режиссерского решения, что не хватает техники, что надо помочь, может быть, даже что-то изменить. Нет, актриса сознательно не хотела его выполнять, но прямо сознаться в этом тоже не хотела. Она брала режиссера измором, сохраняя вполне невинный вид. Причем речь шла только об одной сцене. Всю же большую свою роль Дарья Васильевна играла отлично, нигде не отступая от рисунка Алексея Денисовича.

Начался монолог о тюрьме. Неторопливо, тихо, со светлым сожалением о тюремной жизни.

Алексей Денисович зашуршал бумагой — начал свертывать «козью ножку». Тогда он курил махорку, и обычно из газетной бумаги свертывал внушительных размеров конусообразные трубки. Взглянув на него, я замер: по лицу текли слезы. Он стал энергично раскуривать свою самокрутку. Едкий махорочный желто-зеленый дым обволакивал его лицо.

А со сцены продолжал звучать монолог о тюрьме и арестантах.

Когда прогон кончился, Алексей Денисович сказал Дарье Васильевне:

— Ладно, играйте как хотите.

Это был единственный случай на моей памяти, когда Алексей Денисович отступил от своего решения сцены.

Конструкция спектакля у него всегда была до мелочей продумана, но он не торопился всю ее сразу раскрывать. Он постепенно вводил актеров, как бы приоткрывая мир спектакля, будоражил работу воображения. Иногда он мог сказать: «Думайте, как вы уйдете». Решение у него, конечно, было, но, может быть, он не до конца был им доволен и ждал, что актер вдруг придумает что-нибудь более интересное. Он в актера верил. «Актера нельзя лишать священного права актерского озорства». «Работа должна идти легко, весело, без кровавых мозолей». Мытарить, мучить артиста, творить над ним насилие — он сравнил это однажды с бритьем изнутри. Чисто диковский образ — брить изнутри! Какой-то бред, что-то чудовищно противоестественное!

Он любил актеров и был с ними терпелив, педагогичен, даже с малоспособными. Он мог сказать: «Играть будет, но блеска не будет». А однажды я от него услышал об одной актрисе: «Типичная неактриса. Надо удержать, чтоб этим делом больше не занималась». Но и по отношению к ней был внимательным и терпеливым.

Умел быть чутким. Если у актера что-нибудь не получалось — сцена, кусок, переход, — он после нескольких попыток оставлял его в покое и начинал работать с партнером, подбрасывая ему все новые и новые «приспособления». Первый актер успокаивался, оказываясь в положении подыгрывающего, и, смотришь, через некоторое время и у него сцена «шла». Будто никакой мудрости, а по-настоящему педагогично, без хлыста и цирковой дрессировки.

Сколько раз в своей жизни я потом с благодарностью вспоминал Алексея Денисовича за этот способ работы и с актером и просто с любым человеком, которого приходилось записывать на радио или снимать на телевидении!

Обычно Алексей Денисович хорошо знал или, как он часто говорил, «чуял» возможности актера. И очень огорчался, если эти возможности бывали не полностью реализованы.

После «Поддубенских частушек» Дикий ставил на радио «Первую должность» С. Антонова. Сергей Петрович дал нам этот рассказ до публикации. Радиопостановка прозвучала в эфире в день выхода номера «Нового мира», в котором печатался рассказ. Из исполнителей «Поддубенских частушек» в новой работе были заняты В. Орлова и Г. Вицин. А на основные две роли были приглашены Констанция Роек и Иван Любезнов.

Алексей Денисович ценил Роек как актрису. Она тогда уже сыграла у него в «Калиновой роще» в Малом театре роль звеньевой. Многим этот выбор актрисы сначала показался странным: Роек-колхозница! Но премьера убедила сомневающихся. И вот в «Первой должности» — центральная роль, молодой инженер. Лирическая история становления личности. Начало пути в профессии, нахождение своего места в коллективе, первая любовь. Выбор актрисы не мог вызвать сомнений, напротив, представлялся лучшим из лучших.

Репетировали на квартире у Алексея Денисовича в угловом доме на улице Горького, где сейчас мемориальная доска. Ровная творческая атмосфера. Репетировали легко, с интересом, порой весело. В материале снова есть мягкий антоновский юмор. Алексей Денисович был доброжелателен и радушен, как никогда. С хорошим настроением прошел и весь период записей.

Музыку к постановке написал Исаак Дунаевский. Это были темы и две песни: хоровая о Москве и песня высотника для Ивана Любезнова. Музыка была принята, и все остальное стало делом Виктора Николаевича Кнушевицкого, верного соратника Дунаевского. Он оркестровал музыку и дирижировал на записи. Неожиданно выяснилось, что для Любезнова спеть песню — дело нереальное. Нужно было находить исполнителя с подходящим голосом, который мог бы спеть по-бытовому, без консерваторского вокала. Кто-то предложил попросить это сделать Аедоницкого. Молодой тогда композитор охотно согласился. Его голос по тембру оказался настолько близким к голосу Ивана Александровича, что ни у кого не возникало и тени сомнения. Аедоницкий только предупредил, что записать надо сразу без долгих репетиций, так как в пении он не тренирован и голос у него сядет. Сделали совсем легкую прикидку и сразу записали. Песня прозвучала просто, «жизненно», ну а в отношении музыкальности ничего лучшего и желать было нельзя.

Радиопостановка была принята с одобрением. Роек всем понравилась, но я от Алексея Денисовича услышал: «Подвела нас Роек». В чем же дело? Почему так сурово?

Актриса сыграла ниже своих возможностей, хотя никаких препятствий на ее пути не было. Красивый голос, который оказался на редкость радиофоничным, покорило многих, но Дикий за ним слышал иное: то, что могло бы прозвучать, но не прозвучало.

Однажды Алексей Денисович сказал: «Хмелев так и не сыграл своей роли». Он считал, что у Хмелева не было ни одной роли, в которой полностью раскрылся бы гигантский масштаб его дарования. Снова он «чуял».

Вообще, мне кажется, Алексей Денисович обладал особой интуицией в отношении людей, и сочеталась она с его режиссерским анализом — последовательным, логичным, пронизательным и вследствие этого порой объективно безжалостным. Распределяя роли, он учитывал соотношение между материалом роли и человеческими качествами данной актерской индивидуальности. Отведя от роли однажды хорошую актрису, он так объяснил:

«Едкая очень, купоросу много». Другие этих качеств в ней не замечали и рекомендовали на роль, в которой доброта и приветливость были главными чертами.

Разумеется, это не означает, что Алексей Денисович недооценивал роль актерской техники — ее он ставил высоко. Он говорил: «Каждый артист должен уметь играть и Отелло и Офелию. Не делают этого, чтобы не беспокоить публику». Но техника, какой бы она ни была совершенной, не может заменить актерскую индивидуальность. А раскрыть ее неожиданно и ярко он мог. Надо было только полностью довериться ему. Это было особенно заметно в работе с молодыми актерами. Так произошло, например, с Николаем Афанасьевым в роли Петра в

«Мещанах», с Николаем Прокоповичем в «Тенях», да и у Веры Орловой в «Поддубенских частушках» тоже засверкали новые краски.

Характеристики персонажей, в которых заключено зерно будущего образа, были у Алексея Денисовича всегда краткими, но точными и заразительными, они сразу все проясняли, и актер без раскачек мог «братъ быка за рога».

Помню, в Малом театре начались репетиции «Ревизора». К сожалению, Алексей Денисович провел только несколько репетиций. Ему пришлось срочно переключиться на другую пьесу, и «Ревизора» он так и не поставил. Но начало работы памятно.

Алексей Денисович говорил:

— Русский театр в долгу у Пушкина и Гоголя. Ни «Борис Годунов», ни «Ревизор» еще не поставлены. В разное время в разных театрах отдельные актеры поднимались до уровня автора, но спектакль — ни разу.

Как он представлял себе на сцене «Бориса Годунова», он рассказал в своей прекрасной статье «О режиссерском замысле», а о «Ревизоре» написать не успел. Но, судя по первым репетициям, у него все было решено.

У меня сохранилось очень мало записей. Они касаются главным образом характеристик, и я хочу здесь привести некоторые в связи со сказанным выше.

«Судья — местный Сократ. Мыслитель — в час по столовой ложке. У него всё — предмет для размышления. Темперамент — только при разговоре о собаках.

Земляника — два плана. Первый — идеал, всеобщий любимец, незлобивость, всепрощение. Искать малейшую возможность, где проявить любовь к другим. Всем стулья расставляет. Второй план — предатель. Черный.

Хлопов — перепуганный насмерть человек.

Полицмейстер — абсолютно счастливый человек.

Городничиха — женщина грубая, но с этих позиций играть самое нежное существо в мире. То, что я есть, и то, чем я хочу казаться,— на этом решается образ. И то и другое играть в полную силу.

Бобчинский и Добчинский разговаривают как один человек. Бобчинскому не хватило дыхания — продолжает Добчинский в его тоне и темпе.

Осип — умен. Перед Хлестаковым не оправдывается, а, как всегда, делает его дураком. «Не видел я разве кровати, что ли? Да на что мне она? Не знаю я разве, что такое кровать... Зачем мне ваша кровать?» (Когда Алексей Денисович произносил эти слова, то действительно получалось, что обвинение Хлестакова — «Ты опять валялся на кровати?» — несусветная глупость.) Вообще всегда иметь в виду: Осип обречен жить с идиотом.

Осип и Городничий — противники. В сцене больше прощупывают друг друга, чем разговаривают. Осип переигрывает Городничего. Перед отъездом отдает приказания несвойственным ему тоном (контрастирующая краска). В большой ковер, который сам присмотрел, завертывают все подношения, полученные Хлестаковым».

Все заразительно, все действенно. Это постоянно и создавало истинно творческую атмосферу репетиций Дикого. Неудивительно, что на его репетициях актеры, как правило, рвались в творческие схватки. Именно умение заразить актера своим видением, поставленной перед ним задачей, коротким показом — характерная черта метода Дикого. Холодную, рассудочную, «литературную» режиссуру он не признавал.

Когда-то Вениамин Иванович Цыганков сказал мне, что режиссерский опыт собирается всю жизнь по крупницам. Спорить с этим не приходится. Но, работая рядом с Алексеем Денисовичем, этот опыт можно было собирать не крупницами, а полновесными слитками.

## ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ТЕАТР

### ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА

В 1955 году музыкальная редакция телевидения пригласила меня на постановку старинного украинского водевиля И. Котляревского «Солдат-чародей». Конечно, не как специалиста этого жанра — просто я ставил этот водевиль на радио, и казалось, что будет просто дать ему жизнь на телевидении: актеры подготовлены, и оркестру не составит большого труда сыграть еще несколько раз знакомую музыку.

В двух словах водевиль вот о чем. Солдат пришел на постой, а хозяйка в это время, воспользовавшись отсутствием мужа, принимала ухажера. Пришлось ей ухажера спрятать в печь. Неожиданно вернулся муж, и далее следовал ряд забавных водевильных ситуаций, вплоть до того, что хозяйка сидящего в печи незадачливого ухажера выдавала за черта. Нужно сказать, что водевиль этот вполне оригинален. В нем нет и отдаленных признаков заимствования или переделок с французского. Украинский классик Иван Котляревский в этой шутке создал сочные народные характеры.

Прекрасные актеры на радио сыграли озорно и колоритно. Хозяин Чупрун — Александр Хвыля, его жена — Ольга Викландт, солдат — Виталий Доронин, ухажер — Александр Комиссаров.

Приглашение музыкальной редакции телевидения я принял и передал его актерам. Увы, они не проявили интереса. Кроме Хвыли, все отказались. Не случайно только кинематографиста Хвылю условия телевидения не смутили, остальных же что-то решительно не устраивало. Что — я тогда не понимал. Актеры тоже толком не объяснили, только: ой нет, телевидение — нет, извините — нет...

Пришлось почти все начинать сначала. Новыми исполнителями стали: Лилия Гриценко, Борис Толмазов и Алексей Покровский. Конечно, пение в телестудии под оркестр — не запись на радио. Это мы с самого начала понимали. В этом отношении все было благополучно. Гриценко и Хвыля — профессиональные вокалисты, а характерные партии были вполне в возможностях Толмазова и Покровского.

Начались репетиции в павильоне. Я привык видеть свободное пространство больших студий радио. Ковры, микрофоны, если нужно, пупитры и стулья для оркестра и — все. Стены и потолок, рассчитанные на поглощение звуковой волны, полуколонны, лепнина — все открыто, поэтому поражает своими размерами. В большой шестисотметровой студии на Шаболовке все было иначе. Пол чистый, гладкий, ничто не должно мешать движению камер. Потолок не виден, только множество осветительных приборов. Стен тоже не видно — затянуты, как в театре, горизонтом.

Декорации размещены свободно и удобно. Двор и украинская хата. Хорошо знакомые с детства мальвы на высоких и стройных стеблях смотрятся как живые. Внутренняя часть дома: солидных размеров печь, которой предстоит играть важную роль, обстановка, утварь.

Хорошая театральная декорация. К художнику Игорю Романовскому никаких претензий не могло быть — все сделано старательно и с любовью.

Только реквизит подан не весь. Еще не было нужного старинного ружья для солдата. Толмазову предложили порепетировать с обычной «трехлинейкой», штык которой был обернут изоляционной лентой.

Начали осваивать игровую площадку, уточнили планировку. На этом этапе все шло, как в театре, актеры легко ориентировались, и для меня не было ничего нового. Но дальше началось то, с чем я встретился впервые, — работа камер, живой монтаж.

Режиссером от телевидения был Михаил Григорьевич Гутгарц. У него мне предстояло получить первые уроки телевизионного показа. Термин «показ» мне до сих пор не нравится, напоминает выражение «выставить напоказ», в нем есть какой-то негативный оттенок, вероятно поэтому не сразу привыкаешь, но он прочно вошел в быт и, по сути, правильно определяет главную задачу: показать на телевизионном экране актерское действие или любое где угодно происходящее событие.

И вот при помощи трех камер стали выстраивать показ событий нашего водевиля. Одна камера брала более общий план, охватывая всех участников, вторая — средний, то есть несколько укрупнено центральное место события, третья — портреты, крупные актерские



планы. Впрочем, такое распределение «обязанностей» камер приблизительно: при необходимости оно легко менялось. Например, две камеры поочередно показывали партнеров в одинаковом масштабе.

Иногда Михаил Григорьевич, повернувшись ко мне, говорил с извинительной интонацией:  
— Долго...

Это значило, что план долго не менялся, то есть камера не переключалась.

Я внимательно всматривался в экран. И каждый раз выходило, что Гутгарц прав. По смыслу можно было держать изображение, но сам характер водевиля требовал более разнообразного и динамичного монтажа, очевидно поэтому длительный план становился скучным. Вероятно, здесь срабатывало и ощущение экранного времени. Обычно оно вырабатывается у всех работающих на телевидении. Тогда я этого не знал. Экранное время иное, оно более спрессовано, чем театральное.

На монтаж ушло несколько репетиций. Позже появились Юрий Силантьев и оркестр.

Репетировали в костюмах и гримах. Актеры выглядели по-водевильному привлекательно. Живописен и колоритен был Александр Хвьяля — типичный украинский казак; Лилия Гриценко — «врогрозлая» хитрющая молодлица в красочном национальном костюме со множеством монист; Борис Толмазов с молодцеватыми усами и Алексей Покровский, такой непривычный для меня в характерном гриме.

Конечно, это был театр. Водевиль, значит, главное — наивность, веселье, озорство. О том, что манера актерского исполнения на телевидении может быть какой-то иной, мы тогда не думали.

Пели все по-актерски выразительно. Тогда еще фонограмм заранее не записывали, пение сохраняло свою естественность, в глазах у поющего не было заботы, как бы не разойтись с самим собой.

Настал вечер премьеры, единственного представления. Это не театр, где премьеры — только начало жизни спектакля, здесь как сыграешь этот единственный раз, так и будет, так и останется в памяти зрителя, ничего не исправишь, не переделаешь.

Пока актеры гримировались, в студии шли последние приготовления. Проверялись камеры, микрофоны на длинных «журавлях». Операторы ставили свет. Висящие высоко светильники еще не управлялись автоматически, их поворачивали и закрепляли при помощи длинных шестов. Все были чем-то заняты. Все, кроме меня, я — ждал. Постепенно прояснилась атмосфера жизни студии. Тревожная нервная праздничность, так ее можно определить. Неожиданно я увидел в студии ту же винтовку, с которой временно репетировал Толмазов. На мое удивление помощник режиссера сказала:

— Ружье и ружье, какая разница? Мне, например, все равно.

Я попытался ей объяснить, что солдат наполеоновских времен с «трехлинейкой» — это вызывающая халтура и т. д.

За несколько минут до начала спектакля ружье привезли, достали, кажется, в Тюзе. Каким образом успели, не знаю.

Пишу об этом не потому, что запомнилась эта подробность, а потому, что вижу в ней нечто типичное. Новое дело создавалось без специально подготовленных кадров, их просто не было. Коллектив складывался постепенно, и рядом с энтузиастами, с одаренными режиссерами, художниками и операторами попадались люди случайные, невежественные. А если невежество помножено на самонадеянность, как в данном случае, тогда беда: оно становится досадной, вредной и опасной помехой; ведь мы имеем дело с «живым» спектаклем, с единственным представлением, любая оплошность неисправима.

С каждой минутой атмосфера накалялась все больше. Тревога и праздничность, праздничность и тревога.

Как шел спектакль, не помню, не помнил и тогда, осталось только ощущение напряженности. Но все, что было после, запомнилось. Как актеры по театральной традиции праздновали премьеру, сначала на Шаболовке, потом в ВТО, как долго не расходились. Это уже был праздник как праздник, без тревоги.

На другой день на улице Горького я встретил Сергея Богомазова, как всегда корректного, с неизменным галстуком-бабочкой. О спектакле он отозвался с похвалой:

— Значит, можно сделать чисто, культурно.

Это была довольно сомнительная похвала. Никто случайно не вошел в кадр, никто не забыл текст, не опоздал на выход, ничто не упало, не загремело, никаких команд в эфире не было слышно. Элементарная культура передачи становилась ее большим достоинством. Да и заслуга в этом была не моя, а хорошо работавшей бригады.

До постановки «Солдата-чародея» и после нее я неоднократно получал официальные предложения о переходе на постоянную работу на телевидение. Теперь мои отказы были решительными. Для режиссера, избалованного возможностями радио, прихотливое и ненадежное телевизионное бытие той поры не было привлекательным. Столько труда — для единственного выступления! Причем нет отбора, нет возможности выбора; над всей работой, как дамоклов меч, висит угроза случайного. Думать о том, что в таких условиях можно заниматься искусством, призрачное самоутешение.

Но чаша сия меня не миновала.

## ГОДЫ СТАНОВЛЕНИЯ

Через несколько лет, в феврале 1961 года, я был переведен на телевидение на должность главного режиссера Главной редакции литературно-драматических программ. Несколько обстоятельств повлияли на мое согласие. Это прежде всего твердое обещание, что «будем снимать», то есть «живое» телевидение уступит место телевидению пленочному, что спектакли будут предварительно сниматься на кинопленку. Кроме того, после пятнадцати лет работы на радио было ощущение, что там не осталось «белых пятен», все испытано, сделаны сотни различных передач, ждать больше нечего, а телевидение обещало новизну. Сыграло роль и то обстоятельство, что на телевидение уже был переведен главным редактором Николай Пантелеймонович Карцов, с которым на радио мы очень хорошо работали, при полном взаимном понимании и доверии.

Начало 60-х годов — период интенсивного развития телевидения. Росло количество телевизоров, значит, росло и количество телезрителей, а с их ростом увеличивались претензии к телевидению. Зритель хотел видеть на экране новые кинофильмы, театральные премьеры. Но ни того, ни другого на экранах не было. Кинематограф не давал для демонстрации по телевидению новых фильмов, театры не давали новых спектаклей. Телевидение должно было активнее развивать свое оригинальное художественное вещание. Его объем все время расширялся. Однако возможности производственно-технической базы были ограничены. Останкинский телецентр существовал только в первых проектах.

Утвердилась жизнь на «голодном пайке». Для выпуска в эфир полнометражного телевизионного спектакля давалось в студии семь трехчасовых репетиций. Это меньше одной десятой времени, которое полагается в кинематографе для съемок фильма такой же протяженности. Причем в кинематографе после съемок идет монтажный период, период отбора и многократной проверки. На телевидении монтажный период отсутствовал, был «живой» монтаж, зафиксированный только в режиссерском экземпляре. Таким образом, монтаж тоже ложился на эти семь студийных репетиций, которые завершались выходом спектакля в эфир. Сказать, что это мало, значит ничего не сказать.

В таких условиях литературно-драматическая редакция выпускала не меньше четырех телевизионных спектаклей в месяц. Спасение было в максимальной подготовленности коллектива, в работе до прихода в павильон. Поэтому до репетиций в павильоне был один обязательный момент — прием актерской работы. В репетиционном помещении для руководства редакции полностью игрался спектакль, с максимальным приближением к мизансценам студии, с учетом расположения камер. В таком прогоне практически были видны и концепция режиссера, и степень готовности актеров. В резерве всегда оставалось несколько дней для возможных доработок.

Спектакли игрались в выходные дни театров. Поэтому актерский состав, как правило, был из одного театра (в московских театрах выходной в разные дни недели).

Была ли в этой технологии гарантия? Нет, конечно. Был контроль. Ставилась преграда откровенной халтуре. Но полностью выложиться в работе актер мог только сам, по своей воле, по своей художественной совести. Не могу не сказать об этом, так как с первых же дней меня поразил некий парадокс.

Когда в театре актриса или актер оказываются обойденными при очередном распределении ролей, сколько проливается слез, сколько слышится упреков в несправедливости, сколько желания доказать свое право! На телевидении же актер получает редкостную возможность играть перед аудиторией в несколько миллионов человек, после премьеры на другой день действительно может проснуться знаменитым, и, несмотря на это, к сожалению, здесь довольно часто встречалось отношение к работе, которое нельзя назвать творческим. В те годы еще не сложилась традиция высокой личной ответственности перед выступлением на всесоюзной телевизионной сцене. Поэтому многое зависело от профессиональной позиции актера, от его гражданского сознания, от настойчивости режиссера, от его понимания того, что период студийных репетиций существует не для работы с актером, а для слияния всех компонентов. В этом процессе актерская линия только проверяется; освоение пространства само по себе настолько сложно, что там актер может только растерять наработанное на репетициях.

Для актера в студии все непривычно, слишком многое способно выбить из нормального творческого самочувствия: бьющий в глаза свет, объектив камеры вместо глаз партнера, снующие вокруг люди — ничего похожего на условия театральной сцены. Для того чтобы по-настоящему освоиться в такой обстановке, нужны и время, и привычка, и высокий профессионализм. Впрочем, теперь об этом легко говорить.

«Живой» эфир! И сейчас старые телевизионщики с особым чувством, пожалуй, не лишенным ностальгии вспоминают его. Максимальная мобилизованность всех участников: актеров, режиссеров, операторов, звукорежиссеров и звукооператоров, ассистентов и помощников. Практически это всегда было. Без такой мобилизации проведение «живого» спектакля не могло состояться. Конечно, она не снимала нервного напряжения, накаленности атмосферы, особенно в аппаратной, откуда шло все управление ходом спектакля, где осуществлялся живой монтаж.

В те годы папа пресса уделяла мало внимания телевидению вообще и телевизионным спектаклям в частности. Один Владимир Саппак пристально наблюдал за всем происходящим на голубом экране. Он пытался понять этот феномен XX века. Еще не вышла его книга «Телевидение и мы», но в «Новом мире» была опубликована статья «Телевидение-60», в которой интересно анализировались его наблюдения. Рецензий на телевизионные спектакли почти не было, а те, что время от времени появлялись, не ставили коренных вопросов.

А они были. И о них не могли не думать творческие работники, несмотря на всю сложность, суматошность «живого» телевидения. Все искали ответ на вопрос: что оно такое? В чем его особенности, специфика? Что такое телевизионный спектакль?

Единой точки зрения не было. Специфику телевидения определяли по-разному: крупный план, эффект присутствия, малоэкранный кино, телеспектакль — это театр, выраженный языком кинематографа. Каждое утверждение либо вызывало возражения, либо требовало расшифровок.

Крупный план. Да, доминирует. Очевидно, это связано с первыми совсем небольшими экранами телевизоров КВН, на которых ничего не увидишь. Но размеры экрана увеличивались. Отпала необходимость в постоянной крупности. Если только крупный план, значит, все одинаково важно. Но этого не должно быть. Крупный план нужен для главного. Что — главное?

Малоэкранный кино. А что из этого следует? Экран меньше, длительность плана продолжительнее, иначе зритель не успеет ничего рассмотреть. Крупных планов больше, средних и общих — меньше. Эпизодов меньше, да и действующих лиц зачастую меньше. Все эти количественные показатели не говорят ли о том, что есть переход в некое новое качество?

Эффект присутствия. Когда речь идет о трансляции происходящего сейчас события и никто не знает и не может знать, как оно будет развиваться дальше, то, конечно, качество нашего

восприятия определяется этим моментом, рождается чувство соучастия. А если речь идет о вымышленном событии, то есть художественном произведении? Рене Клер еще в 1950 году высказался по этому поводу весьма решительно. «Но когда речь идет о «сочиненном» зрелище, то есть о драматическом произведении, написанном каким-то автором и сыгранном актерами, применение «прямого» телевидения наталкивается на некоторые ограничения. Здесь актуальность события не играет роли. Если мне показывают по телевидению «Гамлета», мне безразлично, играют ли сцену с могильщиками в двадцати километрах от меня в настоящий момент (прямое телевидение), или играли где-то двадцать дней назад (телевизионный фильм)... Если мне скажут, что есть значительная разница между одним и тем же зрелищем, прямо переданным по телевидению или же хорошо снятым, а потом переданным, я отвечу, что здесь дело в чисто техническом несовершенстве, которое потом будет, несомненно, исправлено. На примере радио мы видим, как трудно отличить «прямую» передачу от передачи в записи, и мне кажется, что специалисты телевидения, которые пытаются построить целую теорию относительно этих двух методов передачи, впадают в весьма ребяческое и опасное заблуждение».

Значит, все дело в предварительной съемке? За ней преимущество? Что здесь истина, что — полемическая заостренность?

Телеспектакль — театр, выраженный языком кинематографа. Что же происходит с театром в этом процессе? С творчеством актера, с пластикой, с энергией посылы к партнеру, с внешним видом? А как быть с атмосферой? Какими средствами ее создавать?

На все эти вопросы нужны были ответы. Критика молчала. Ответить могла только практика.

А на практике телевидение повторяло технологию радио. Съемки начались во время эфира. Снимали с экрана кинескопа, небольшого специального экрана повышенной четкости, на киноплёнку. Спектакль все еще оставался «живым», но теперь его можно было посмотреть потом на пленке в спокойной обстановке. Посмотреть и исследовать по всем параметрам. Можно было поработать ножницами для последующих показов.

После перехода на телевидение первой моей постановкой был телевизионный спектакль «Седьмой спутник» по повести Б. Лавренева. По ряду причин пришлось самому делать сценарий. Это привело к более длительным размышлениям и над сутью и над видением будущего спектакля. Конечно, я попытался в работе найти ответ на большие вопросы и прежде всего решить меру участия актера в создании атмосферы. На радио на нем решающая нагрузка, а здесь? Может быть, и здесь в такой же степени?

Состав был первоклассным. Прежде всего Юрий Эрнестович Кольцов — генерал Адамов. Центральная сквозная роль. Он был занят во всех эпизодах, кроме одного. Постановку можно смело считать моноспектаклем. Вторая роль — комендант (занят примерно в половине спектакля), его играл молодой Вячеслав Невинный. Эпизодические роли играли: М. Прудкин, С. Блинников, В. Муравьев, Л. Губанов, Ю. Леонидов — прекрасный мхатовский ансамбль. Партнерам не надо было привыкать друг к другу. Мы репетировали во МХАТ, к выпускному студийному периоду пришли вполне подготовленными.

Операторская бригада тоже была первоклассная. Олег Гудков, Борис Кипарисов, Борис Ревич. Режиссер у пульта — Лидия Сергеевна Ишимбаева, один из лучших телевизионных режиссеров.

Художник Виктор Анисимович Чалышев сделал хорошее оформление. Все было выполнено добротнo, и, главное, по ходу действия почти ничего не надо было менять и переставлять. Вся площадь шестисотметровой студии разумно использовалась. Юрий Эрнестович без труда переходил из декорации в декорацию. Только в одном эпизоде мы воспользовались дублером, чтобы дать возможность Юрию Эрнестовичу, не торопясь, перейти в следующий объект — «улицу».

Одним словом, мы сделали все, чтобы избежать случайностей. Но на то они и случайности, что их невозможно предвидеть.

Марк Исаакович Прудкин забыл текст. Он его отлично знал, столько раз прекрасно репетировал свою сцену, и вдруг забыл. Что-то выбило. Да и мудрено ли, если столько непривычного вокруг!

В сцене происходит следующее: генерал Адамов, выпущенный из ЧК, куда он был взят как заложник после покушения на Ленина, придя к себе домой, обнаружил, что квартира уже занята другими жильцами, и пошел переночевать к своему старинному другу. Тот, узнав, что Адамов был в ЧК, пришел в ужас, решил, что генерал сбежал, что принять он его не может, так как подвергает себя опасности и т. д. Этого перепуганного господина и играл Марк Исаакович.

Сцена остановилась. Кольцов повторил реплику с другой интонацией, Прудкин не ответил. Кольцов снова повторил, немного изменив слова, Прудкин снова не ответил. Смотрел на него огромными, широко раскрытыми, полными ужаса глазами и нужных слов не говорил, а без них сцена идти дальше не могла, без них генералу делать нечего. Ну, конечно, кое-как выбрались и пошли дальше.

Подобные моменты забыть невозможно. Состояние такое, будто летишь в пропасть. Секунды кажутся вечностью. И это при полном сознании своего бессилия: подсказать невозможно, бежать туда бессмысленно.

В театре суфлер существует для страховки, его присутствие успокаивает актера, он знает: если забудет текст, суфлер подскажет. Если нет суфлера, начинаются волнения. Помню, Иосиф Иванович Дорьяльский, главный суфлер Малого театра, рассказывал, как перед началом спектакля обнаружил, что нет суфлерского экземпляра. Ничего никому не сказав, он взял первую попавшуюся под руку пьесу и пошел в суфлерскую будку. С раскрытым экземпляром этой пьесы он и просидел весь спектакль, его помощь не потребовалась. Но если бы актеры знали, что у него нет сегодняшней пьесы, без накладок не обошлось бы, началась бы паника. Очень важна психологическая настроенность.

Я был в отчаянии. Товарищи меня успокаивали, говорили, что никто не заметил, так как растерянность Марка Исааковича слилась с испугом персонажа, она «работала» на сцену.

Действительно, и после спектакля и на другой день ни один человек об этой накладке не говорил, главной темой был Юрий Эрнестович.

— Глаза Кольцова невозможно забыть!..

— Меня преследовали его глаза...

- Мне снились глаза вашего генерала...

Как сговорились: глаза и глаза! В чем дело?

Наконец настал день, когда можно было спокойно посмотреть пленку, снятую во время спектакля, посмотреть и подумать. Накладка с текстом действительно была незаметна. В самом деле, она «работала» на сцену. В таком остроэмоциональном эпизоде рваный и несколько путаный текст выглядел нормально. Нелады замечал только тот, кто знал. Важнее было все остальное.

Оформление выглядело менее убедительно, чем я предполагал: все-таки это были декорации. В отношении фактуры и освещения мы уступали интерьеру любого самого плохого кинофильма.

Композиция кадра и монтаж. Было достаточно мест, где хотелось чуть-чуть подправить. И в этом отношении любой кинофильм имел преимущества.

Актерское исполнение было насыщенным. Стало окончательно ясно, что в создании атмосферы актер может решать интересные задачи. Надо только не ошибаться в пластике, помогать ему.

Пожалуй, самый важный вывод был связан с Юрием Кольцовым.

Почему столько разговоров о глазах? В них отчетливо был виден весь процесс внутренней жизни генерала Адамова. Происходило с ним на протяжении спектакля многое, и все вызывало активную работу мысли, необходимость понять, сделать выводы, принять решение. И арест, и пребывание в ЧК, и возвращение оттуда после освобождения, согласие работать прачкой, уход в Красную Армию и решение: лучше смерть, чем измена ей. Во всем был виден человек, было видно, что с ним происходит.

Поразили не глаза, а то, что в них прочитывалось. Так исполнение Кольцова как бы демонстрировало главную силу телевидения — возможность раскрытия человека, процесса его мышления, чувствований, принятия решений.

Нельзя сказать, чтобы мы об этом не думали, не догадывались раньше. Но этот спектакль для меня подвел кое-какие итоги. Он помог найти место телевизионного спектакля между театром и кинематографом, понять до конца нашу силу и нашу слабость.

Главная сила телевизионного театра — в раскрытии подробностей «жизни человеческого духа». Именно на это надо ориентироваться во всех аспектах нашей работы.

Главная слабость — низкая постановочная культура, отсутствие отбора. Необходимо скорее переходить к предварительным съемкам. В самом жестком режиме, но снимать. С «живыми» спектаклями надо расставаться, несмотря на привлекательность присутствующего в них актерского нерва. Им надо жертвовать во имя художественной завершенности целого.

Я много говорил о режиссерском замысле в связи с радиоспектаклем. Все сказанное там о замысле имеет прямое отношение к созданию телевизионного спектакля. Все, кроме одного. Если на радио надо услышать, в театре — представить себе будущий спектакль на планшете сцены, то на телевидении надо увидеть его на экране в монтажном выражении. Можно увидеть не весь спектакль — несколько моментов, но в них должен раскрываться монтажный принцип: какая крупность будет доминировать, как будет «вести себя» камера — объективно наблюдать или активно, динамично следить за героями, вглядываться в них, стремясь ничего не упустить. Одним словом, режиссер должен решить, какой будет монтажный строй.

При выборе исполнителей внешние данные актера важнее голоса. Здесь мы сближаемся с театром, только на грим особенно рассчитывать нельзя: экрану нужно открытое лицо, он фиксирует самые тонкие нюансы. И в отношении возраста самое лучшее — максимальное соответствие между ролью и исполнителем.

Итак, кончался шестьдесят второй год. Редакция продолжала выпускать телевизионный спектакль каждую неделю. Только через пять лет вступят в строй первые студии телецентра в Останкино, а пока продолжалась жизнь на «голодном пайке». Но, тем не менее, мы приступили к предварительным съемкам. Сначала не всех, а только наиболее сложных в постановочном отношении спектаклей. Но времени на съемку давали почти столько, сколько на «живой» спектакль. И такое положение сохранится еще долго. «Портрет Дориана Грея» снят в 1968 году. Две серии — за тринадцать обычных трехчасовых съемочных смен.

## ДИСКУССИЯ О ТЕЛЕВИЗИОННОМ СПЕКТАКЛЕ

Интерес общественности и прессы к телевизионному театру постепенно возрастал. Первым заметным проявлением этого была дискуссия на страницах газеты «Советская культура» в конце 1964—начале 1965 года. В ней участвовали зрители, критики и театральные деятели. Затронуты были все основные проблемы телетеатра: драматургия, актерское творчество, специальная труппа, условия работы и т. д. В заключение дискуссии была опубликована моя статья, в которой я попытался высказать нашу точку зрения по затронутым вопросам. Я не случайно говорю: «нашу». После публикации статья была поддержана на общестудийной летучке. Я хочу в заключение разговора об этом периоде становления телевизионного театра привести выдержки из этой статьи.

«Удача ждет творческий коллектив, создающий телевизионный спектакль, только на пути самостоятельности. Когда этот коллектив, и прежде всего режиссер, меньше всего думает о том, чтобы будущий спектакль был похож на кинофильм. Наивное желание, «чтобы было, как в кино», я считаю телевизионной корью. Через это заболевание проходят большинство новичков телевидения.

Мнение, что телевидение — малоэкранное кино, довольно широко распространено. Самым веским аргументом считается наличие в телевидении тех же средств выражения, что и в кинематографе: план, ракурс, монтаж. Средства выражения аналогичные, это справедливо. Но разве эти средства существуют только в кино? Они существовали задолго до появления

кинематографа. В этом легко убедиться, зайдя в любую картинную галерею. Сколько там на стенах висит общих, средних и крупных планов! Какие там ракурсы! Но на этом основании живопись не называют застывшим кинематографом и полотна не зачисляют в ранг кинокадров.

А монтаж? Разве его придумал кинематограф? Монтаж — это особенность человеческого мышления. Об этом говорят классики кинематографа. С. Эйзенштейн восхищался «монтажностью» Пушкина, он заявлял, что монтажный метод непременно встретишь в лучших образцах литературы. Вот его слова: «Монтажный метод в кино есть лишь частный случай приложения монтажного принципа вообще».

...Следовательно, мы рекомендуем не подражание кинематографу, а творческое овладение монтажным методом в условиях малого экрана.

Если не кинематограф, значит — театр? Нет, хотя без достижений современного театра вряд ли возникло бы искусство телевидения. Только театральные опыт может дать телевидению технологию создания образа и основу режиссерского решения спектакля. На телевидении актер должен прожить роль от сцены к сцене, как в театре, и создавать ее тоже по законам театра. Без точно найденного сквозного действия, без питающей актера сверхзадачи зрителя не убедить. Он сразу почувствует беспредметность драматургической борьбы, и переживания актеров не приведут к сопереживанию зрителя.

Но характер актерского исполнения на телевидении определяется чуткостью экрана. Смотрят миллионы, а творит актер как бы для одного, рядом сидящего зрителя. Это не значит, что надо просто говорить тише, так как зритель рядом. Нет, речь идет о разработке нюансов, то есть о всей системе актерских задач и приспособлений. Здесь нужны те подробности и тонкости, которые не живут на сцене театра, так как практически они там зрителем не улавливаются. Режиссер и актер должны все время помнить, что крепкое театральное исполнение, самоуверенная актерская бойкость, которые и в театре не представляют истинной ценности, хотя и награждаются иной раз аплодисментами, на телевидении превращаются в навязчивую развязность, в грубую актерскую бестактность, наигрыш.

Таким образом, телевизионный спектакль — не театр и не кинематограф, а, скорее, их синтез, дающий качественно новое самостоятельное явление.

Но мы еще ничего не сказали о драматургии... Автор прежде всего должен прокладывать путь самостоятельности. Это значит — отказаться от увлечения зрелищностью, максимально ограничить проявление внешней динамики событий, сосредоточиться на внутреннем мире героев. Театр и кинематограф имеют много средств «укрепления», «поднятия» и «спасения» драматургии. Они — зрелища. Арсенал их богат. Телевидение не зрелище, и у него этих средств нет.

Часто спрашивают: почему не зрелище, ведь смотришь? Да, телевидение визуально, но не зрелищно. Море на большом экране, с живым ощущением простора, бегом волн, игрой переменчивых красок впечатляет, вызывает определенное настроение. Море штормовое, грозное, опасное, страшное и море спокойное, играющее, смеющееся, показанные на большом экране, вызовут разное настроение. В этом зрелищная сила киноэкрана. Но на экране телевизора обе эти картины моря не произведут эмоционального впечатления, они дадут только понятие, информацию. Театр и кинематограф воздействуют всей суммой своих возможностей. Там не только помогают актеру, но и могут сыграть за него. Особенно в кинематографе. В телевидении ничего этого нет. Здесь актер не просто основа, он — единственный, все через него. Значит, путь телетеатра к сердцу зрителя — через роль, через характер, созданный автором, через живого человека. Это не означает бедности красок, только интимность, только камерность. Нет! На палитре телетеатра есть все — от интимности до патетики. Но все через человека.

На телевидении не может быть психической атаки «Чапаева». Кто видел фильм по телевизору, тот знает, как много теряет этот эпизод. А знаменитые туманы «Потемкина» — что остается от них? Невнятные картинки порта. Вообще, как часто разочаровывают кинофильмы на экране телевизора! Это потому, что уходит сила зрелищного воздействия, а без них фильм, как говорится, тот да не тот. Остается только фабула, действенная схема, без того, что составляет душу искусства кино.

Но вернемся к драматургу. Телевидение от него требует (мы это подчеркивали) если не исключить, то максимально ограничить показ внешней динамики событий, строго сосредоточиться на раскрытии внутреннего мира героев. Нас интересует не просто, что делает герой, но что с ним происходит. Только тогда и его действия будут полными. В конце концов речь идет о подлинной высокой драматургии. А. Чехов и М Горький — самые телевизионные драматурги. «Егор Булычов» — эталон самой телевизионной драматургии: масштаб темы, яркость характеров, психологическая глубина, лаконизм и сочность диалога, напряженность борьбы. Конечно, такие пьесы не могут появляться часто, но то они и шедевры, но направление они указывают. А знать, к чему стремиться, ведь это немало.

Если автор решит свою задачу, перед режиссером и актерами откроются увлекательные творческие возможности и на телевизионном экране предстанет герой во всей сокровенности «жизни человеческого духа». В этом мощь телевидения. В этом оно может быть сильнее и театра и кинематографа.

Но авторы далеко не всегда удачно решают свою задачу. В этом корень многих сегодняшних трудностей и неудач. Слишком часто режиссерам и актерам приходится преодолевать недостатки инсценировок и традиционность пьес, написанных для театра».

Наша позиция была изложена с некоторой полемической заостренностью. Объясняется это прежде всего всеобщим вниманием к телевизионному театру. После длительного молчания настала полоса активных советов, поучений и категорических рецептов. Вдруг оказалось, что вокруг много людей, знающих, как и чем нам помочь, как должно развиваться телевидение, что такое телевизионный спектакль, и каждому его правота представлялась бесспорной. Конечно, интерес зрителей, критиков и теоретиков радовал, но категоричность позиции подчас настораживала. Надо было сохранять накопленный опыт, размежевывать принципиальные позиции и издержки необеспеченного и неналаженного производства.

Прошло семнадцать лет, для телевидения — целая эпоха. Пришла магнитная съемка, появилось четкое цветное изображение, «живой» спектакль остался в прошлом, стабилизировалась технология. Но я не отказываюсь от основных положений статьи. Только считаю нужным сделать несколько примечаний.

Первое. Зрелищную силу телеэкрана нужно считать категорией исторической. С приходом цвета эта сила несколько возросла, но не настолько, чтобы можно было говорить о коренном изменении. Однако можно смело предполагать, что придет время, когда и размер экрана, и качество цвета, и возможности света достигнут такого уровня, что будут решать эмоциональные задачи, когда можно будет серьезно говорить о телевидении, как об искусстве зрелищном.

Второе. Когда я говорю, что телевидение не зрелище в сравнении с кинематографом, то имею в виду искусство кино, а не поток кино- и телепродукции, именуемый фильмами. Чего греха таить, среди этого потока очень многое не имеет отношения к зрелищному искусству кино.

На одной из наших конференций в Ленинграде Г. Козинцев с горечью говорил, что три дня чувствовал себя больным после того, как посмотрел своего «Гамлета» на экране телевизора.

— Куда все девалось?! Был так продуман каждый кадр! Кино — это масштаб, это пластика.

Нужно ли комментировать?

Вот несколько мыслей Ф. Феллини:

«Для меня кино — это прежде всего образ. Основное выразительное средство при этом — свет. Я повторяю множество раз: для меня свет приходит раньше сюжета, раньше актеров, выбранных на роли. Свет — это, собственно, все: это мысль, чувство, стиль, адъективация. Это все. Образы проявляются с помощью света.

Итак, на телевидении операция со светом (для меня основная) не является главной, поскольку там нет возможности освещать лица и объекты в художественном и психологическом смысле... Прочь полусвет, полутень, контражур, как будто бы этих эффектов никогда не было. На телевидении все должно быть видно четко. Экспрессионистская работа, главная для кино, на телевидении невозможна и даже бессмысленна.



...Для того, кто, как я, верит в выразительность, а не в информативность (либо в информацию, которая рождается из выразительности), телевидение кажется очень ограниченным.

...Эксперимент с телевидением доказал мне, что оно полностью отличается от кинематографа».

И несколько слов, сказанных Жаном Виларом:

«Совсем другое дело в кино. Там большой экран. И человеческое тело показано крупно. По сравнению с телевизором кино — суперэкран. Там размеры чудовищно велики. Там вдруг человеческое тело принимает масштабы древнеегипетских изваяний, и мы захвачены огромными размерами. Там иногда губы актрисы похожи на открытую дверь. Мы иногда чувствуем себя просто лилипутами по сравнению с людьми на киноэкране. У телевидения нет этого эффекта, оно не может воздействовать на наши органы чувств приемом увеличения изображения».

Итак, по мнению этих выдающихся художников, основные слагаемые зрелища кино — пластика, масштаб, свет — на телеэкране отсутствуют.

## ПОПЫТКА ПРЯМОГО РАЗГОВОРА

Вернемся в 60-е годы, продолжим разговор о том времени.

Четыре-пять телевизионных спектаклей в месяц. Многообразие форм и жанров. От самых условных решений, где только актер, необходимый по ходу действия реквизит и детали в размытом пространстве студии, до фундаментально построенных декораций, которые должны убеждать своей достоверностью. Тогда же появились рубрики: «Литературный театр», «ТТМ» (Телевизионный театр миниатюр), «Репортаж из веселого цеха».

Можно сказать, что наши зрители были достаточно активны в своих откликах, но их оценки часто озадачивали. Было ясно, что со зрителями надо находить прямой контакт, как-то их ориентировать в восприятии нового вида театра — телевизионного.

Зритель воспитан кинематографом, с его материальной средой, и театром — обычным, «декоративным». Условные решения менее привычны, гротесковые и сатирические формы — также. Может быть, на категории спектаклей, которые относятся к юмористическим, особенно сказывалась психология восприятия. Попробуй, рассмеши человека, одиноко сидящего у телевизора. В театральном зале несколько экспансивно воспринимающих спектакль зрителей способны повести за собой сотни других. А домашний зритель — это совсем иначе настроенный «потребитель продукции». Кто-то сказал: миллионы телевизоров — это миллионы королевских театров. Зритель — король: одним движением руки может прервать и прекратить представление. Сознание своей власти может привести и к поспешным и слишком категоричным суждениям. Одним словом, однажды возникла идея — выйти к зрителю с прямым разговором о телетеатре. Так появился цикл передач о работе актера на телевидении. Мне довелось быть автором и ведущим этого небольшого цикла. К тому времени уже накопился некоторый фонд спектаклей, снятых на пленку с экрана кинескопа. Их можно было использовать как иллюстративный материал. С одной стороны, мы как бы обращали зрителя в свою веру, с другой — поощряли актеров, успешно работающих на телевидении.

Сначала провели несколько общих передач об условиях и особенностях творчества актера на телевидении, а потом перешли к персональным передачам. Рассказ об актере сопровождался фотографиями, снятыми во время репетиций и по ходу спектакля.

Вот один из примеров.

«На фотографии сцена из Телевизионного театра миниатюр. Сидит за шахматами Георгий Павлович Менглет. Так эту сцену зритель видел на своих экранах».

Следующее фото — камера и Георгий Павлович с партнерами.

«Вот камера, которая передает эту сцену. Будто все очень удобно, даже уютно. Так ли это?»

Следующее фото — общий вид студии.

«Прямо перед актерами — осветитель. Видите, в руках у него светильник. Актеры должны быть хорошо, то есть художественно, освещены.

Справа микрофонный оператор следит, чтобы микрофон был на нужном расстоянии от актеров и вместе с тем не попал бы в кадр».

Сцена развивается. Георгий Павлович встал из-за стола — следующее фото.

«Сейчас его освещают с верхнего левого угла, видите? Прожектор. Осветитель прикрывает его тюлевой сеткой, чтобы свет не был резким. А снизу с другой стороны светильники продолжают работать».

Следующее фото — Менглет перед камерой.

«Георгий Павлович вышел на крупный план. У нас говорят «самоукрупнение», то есть приблизился к камере на нужную дистанцию, в данном случае — вплотную. Вместо глаз партнера — объектив камеры».

Так наглядно мы пытались показать зрителю, в каких условиях работают актеры на телевидении. Но главным было, конечно, не это. Главным было — обратить внимание зрителя на возможности раскрытия подробностей процесса внутренней жизни, на то, как на экране видны едва заметные оттенки настроения, моменты зарождения и созревания мысли — все то, чего театральным зрителем не видит и не может увидеть.

Потом показывались фрагменты наших спектаклей с соответствующим комментарием.

«Материнское поле» по повести Чингиза Айтматова в постановке Игоря Кузнецова. Спектакль шел под рубрикой «Литературный театр». Не было декораций, были только детали, поданные с лаконичной выразительностью.

Например, эпизод на станции — Талгонай (А. Богданова) и Алиман (А. Покровская) встречают эшелон, в котором едет на фронт Масельбек. В кадре — лица женщин, за кадром — шум проходящего мимо поезда, голос Масельбека, постепенное их удаление. И потом — солдатская шапка, лежащая между рельсами, — крупно поданная деталь. Сцена звучала эмоционально, и решение было принципиально условным (условно телевизионным).

Мы предложили зрителям посмотреть разговор Талгонай с Землей (В. Сошальская). Обратили их внимание на то, как Талгонай слушает. Она молчит, но мы понимаем, о чем она думает, какие события своей нелегкой жизни вспоминает, как их осмысливает.

Естественно возникал разговор о работе актера в «зонах молчания», и был следующий фрагмент — сцена из спектакля «При свете дня» по рассказу Эм. Казакевича в постановке Павла Резникова.

Коротко мы подводили к сцене:

«К Ольге Петровне, жене погибшего на фронте капитана, приехал его боевой товарищ — солдат. Рассказывая о фронтовой жизни капитана, его подвигах, солдат не подозревает, что сидящая перед ним женщина не вдова, что у нее новая семья, что грудной ребенок, которого он видел в доме, — ее ребенок. Приходит новый муж Ольги Петровны. С этого момента мы начнем демонстрацию отрывка. Роли исполняют: Ольга Петровна — заслуженная артистка РСФСР В. Калинина, ее новый муж — народный артист СССР Н. Гриценко, солдат — заслуженный артист РСФСР П. Чернов. В этой сцене обратите внимание на два момента: как Чернов вдруг понимает свое заблуждение и как слушает разговор Николай Гриценко».

И при демонстрации фрагмента во время большой паузы шел комментарий:

«Вот тот момент, о котором мы говорили. Плач ребенка! Как раньше не догадался?! Все понял солдат. Принял решение. Ни одного слова не сказал, но смысл события раскрыт».

После конца отрывка — снова обращение к зрителю:

«Вы видели, как от смущения до стыда и бурного протеста нарастает состояние у Н. Гриценко. Он проводит сцену почти без слов, но все понятно».

Потом зрителю предлагалась сцена из «Седьмого спутника», и снова обращалось внимание на то, что говорит в этой сцене Адамов всего лишь несколько слов, сцену ведет налетчик Шуруп, которого играл В. Муравьев, а сложная внутренняя жизнь раскрывается Ю. Кольцовым так выразительно, что становится понятной и переоценка всего прожитого и философское

осмысление происходящего. И делался вывод: «Вряд ли на сцене театра с такой выгодой для актеров, а значит, и для зрителей, можно сыграть этот эпизод».

Потом вниманию зрителей предлагался фрагмент спектакля, поставленного Л. Пчелкиным по пьесе Д. Кедрина «Рембрандт», с Е. Копеляном в главной роли.

К больному, одинокому, почти ослепшему Рембрандту зашел его бывший ученик Флинк. Зная о бедственном положении Рембрандта, он решил подшутить над художником и в его отсутствие нарисовал на полу золотую монету.

И снова мы убеждаемся, что со сцены театра прекрасный актер Ефим Копелян не смог бы передать тех тонких нюансов, которые видны на экране телевизора,— весь процесс от того момента, когда он заметил у своих ног блестящую точку: интерес, надежду, разочарование и осознание злой шутки.

В заключение передачи мы показали массовую сцену из спектакля, поставленного Иосифом Раевским и Юрием Щербаковым по рассказу А. Чехова «Учитель словесности». В ней были заняты артисты МХАТ. Спектакль этот был бесспорной удачей редакции тех лет. Когда в Софии в 1968 году проводился Первый международный фестиваль телевизионного театра, мы на конкурсный показ послали именно эту работу. Она снималась не во время эфира. Это уже был следующий этап в фиксации спектаклей — предварительная съемка многокамерным способом с последующим монтажом. На спектакле лежала печать высокой профессиональной культуры. Особенным украшением его были мастера старшего поколения — А. Грибов, А. Кторов и В. Муравьев.

Спектаклю был присужден первый приз — «Золотой ларец». Правда, произошло это позже, а в передаче, о которой идет речь, он был примером удачного слияния всех компонентов — работы режиссеров, актеров, операторов, художников, что и создавало хорошо знакомую атмосферу А. Чехова, убедительный мир его героев.

Из передач персональных, то есть посвященных работе на телевидении одного актера, мне довелось провести только две — о Владимире Муравьеве и Никите Подгорном.

Мы сразу объясняли зрителям, что не ставим себе целью создание творческого портрета артиста, что задача наша скромнее: познакомить только с одной стороной его творческой деятельности — с его участием в спектаклях телетеатра. О работе актеров в театре давалась только короткая справка, фотографии напоминали спектакли и роли.

Знакомство с телеработами В. Муравьева начиналось со спектакля «Корреспондент Я. Касьянов» по рассказу Л. Жуховицкого, поставленного Борисом Ниренбургом.

Показывалось несколько фрагментов, из которых был ясен весь сюжет. Корреспондент центральной газеты Касьянов соглашается поехать вместо молодого коллеги в командировку по письму, полученному редакцией, так как дело безусловно сложное и, чтобы в нем разобраться, нужен опытный журналист. Он дал согласие на эту поездку, хотя у него уже начался отпуск, и он собрался поехать с женой отдохнуть к морю.

Это была удачная постановка Бориса Ниренбурга, который начал работать на телевидении еще в начале 50-х годов. Работал много, увлеченно и раньше других понял тонкости и особенности монтажа на телевидении. Его спектакли всегда отличались удачно найденным монтажным строем. Так было и в «Корреспонденте Я. Касьянове». С самого начала — эпизод у карты. Мы видели, как Муравьев смотрел на карту — линию своего маршрута, мысленно сопоставляя расстояния, сроки: может быть, он успеет и на юг, куда жена поедет одна... Он слышал и плеск моря и перестук вагонных колес, а в выразительных глазах Владимира Николаевича читался весь процесс его размышления.

Дело действительно оказалось довольно сложным, командировка затягивалась, но Касьянов не мог отступить, он с каждым днем все больше убеждался, что надо распутать клубок. Он сделал это, но болезнь сердца неожиданно свалила его.

После фрагментов спектакля шло обращение к зрителю: «Может быть, вы обратили внимание на доброту, человеческое тепло, которое распространяет вокруг себя Касьянов — Муравьев? Запомним эту черту».

Потом были другие отрывки, другие роли.

Для нас было важно, чтобы зритель не ждал на экране постановочной пышности, а пристальнее вглядывался в человека. Мы надеялись, что демонстрация удачных сцен с общедоступным комментарием помогут в этом.

Вспоминаются некоторые работы телетеатра, имевшие в ту пору для нас принципиальное значение.

Например, «Перестань, Мадлен!» по пьесе Татьяны Тэсс, постановка Валерия Горбачевича, ведущий оператор Владимир Куликов.

Действие происходит в купе железнодорожного вагона, где беседуют француженка и русская — Елена Фадеева и Руфина Нифонтова. Изящная, элегантная француженка оживлена и жизнерадостна, она говорит без умолку, а русская слушает с нарастающим интересом. И постепенно за маской беззаботности и кокетства открывается лицо испуганной, уже не молодой и очень несчастной женщины. Весь процесс этого преобразования раскрывается в конкретных действиях и благодаря им становится выразительным. Ведя свой рассказ, француженка постепенно снимает косметический грим, отклеивает ресницы — оператор умело меняет освещение, и лицо актрисы на наших глазах разительно изменяется. Здесь есть единство процесса внутреннего и внешнего выражения средствами чисто телевизионными.

Для стилистики спектакля характерны единство места и действия, преобладание крупных планов, психологическая насыщенность диалогов. Несмотря на известную камерность, он затрагивал вопросы важные, волнующие всех.

И вот другой пример — телеспектакль «Верный робот» по фантастической повести Станислава Лема, поставленной И. Россомахиным на Ленинградской студии.

Т. Марченко писала:

«Робот в исполнении С. Юрского — страдающий, думающий, — возвысился до трагического героя, заполнил собою экран и привел к подлинному соучастию зрителя. Потому что только зрителю была доверена тайная истинная жизнь Робота — его внутренняя жизнь. Для хозяев он был просто механическим слугой, четким в движениях и безликим. А в то же время крупный план ловил красноречивый взгляд Робота, трагический излом его бровей, напряженную складку губ... Необычность пластики и некоторая экзотичность повадок этого электронного существа, оттененные юмором, лишь обостряли — по контрасту — ощущение его внутреннего бытия.

Так еще раз самым парадоксальным образом утвердила себя на малом экране человеческая психология, взятая как бы под микроскопом, крупным планом.

«Все — через человека!» — именно под таким девизом, медленно, преодолевая всяческие трудности и барьеры, нередко срываясь и снова беря приступом то, что будто бы еще вчера было уже завоевано, нащупывает телевидение свой художественный язык, свой путь к зрителю».

Развитие телетеатра шло именно этим путем — с верой в актера, в доминирующую роль процесса раскрытия внутреннего мира человека. Конечно, это развитие не шло и не могло идти по прямой. Было время поисков, а значит, и заблуждений, путь был зигзагообразным, но основной принцип утверждался все больше.

Появление пьесы Рудольфа Отколенко «Здравствуйте, наши папы!» было одним из проявлений этого утверждения. Спектакль поставил Борис Толмазов с актерами Театра имени Вл. Маяковского.

Учитель шестого класса приглашает на беседу отцов своих учеников и читает им отрывки из сочинений, написанных учениками на тему: «О моем отце». Читая, учитель не называет фамилию автора сочинения, и зритель вместе с персонажами пытается разобраться в сложных взаимоотношениях отцов и детей. Каждый отец узнает действительное отношение своего сына или дочери, для некоторых столь невыгодное, что они предпочитают не признаваться. Естественно, сочинения вызывают обмен мнениями, иногда резко конфликтный. По жанру это пьеса-диспут, а тема ее — воспитание молодого поколения.

Для актеров она имеет особую привлекательность. Каждому дается право на «молчаливое соло» — прожить процесс узнавания и оценки. Голос учителя звучит за кадром, камера

панорамирует по слушающим. Один из них чем-то себя выдает, камера задерживается на нем, приближается до крупного плана и пристально начинает его разглядывать. Вот здесь и настает время «молчаливого соло». Зрителю интересно следить за тем, как переживает очередной папа, видны все оттенки: догадка, окончательное утверждение, а далее — недоумение, огорчение, протест или, напротив, удовлетворение, трогательная радость, счастливое освобождение от сомнения. Одним словом, у каждого по-разному звучит это «соло».

Спектакль имел у зрителя большой успех, и оригинальное телевизионное решение играло в этом не последнюю роль. В 1970 году он был послан на Второй международный фестиваль телевизионного театра в Софию и получил «Серебряный ларец» и приз за лучшую телевизионную пьесу. После этого пьеса шла во многих странах и всюду имела успех.

В 1970 году мне довелось ее ставить на телевидении в Хельсинки. Конечно, в Финляндии свои проблемы в воспитании детей и ко многим моментам пьесы иное, чем у нас, отношение, но и там она имела безусловный успех, и там актеры с большим увлечением соревновались в исполнении своего «соло».

На основании виденных мною телевизионных спектаклей, созданных в разных странах, мне думается, можно говорить о том, что основное направление развития нашего телевизионного театра в различной мере проявлялось и там, но у нас оно, пожалуй, было ярче. Это объясняется нашим сценическим реализмом, режиссерской школой, системой К. С. Станиславского — всем тем, что дает психологическую основу актерскому творчеству.

Когда в 1968 году был создан спектакль «Скучная история» по рассказу А. Чехова (режиссер Павел Резников) с Борисом Бабочкиным, это стало своеобразной кульминацией основного принципа телевизионного театра — все через человека. Длительность планов опрокидывала все кинематографические каноны, скупое до аскетичности оформление снимало все разговоры о зрелищности в привычном его понимании, в центре спектакля был живой человек, и зримый процесс его драматического размышления стал динамикой спектакля. О «Скучной истории» так много сказано и написано, что я могу ограничиться этим кратким итогом.

## «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»

Когда-то в юности я читал этот роман и стал перечитывать его случайно, увидев на полке санаторной библиотеки двухтомник О. Уайльда. После множества книг и рукописей, прочитанных по производственной необходимости в процессе отбора произведений для репертуара редакции, было приятно читать просто так, для себя. Но привычка фиксировать «телевизионное» сработала безотказно. Тогда мы все искали в литературе то, что, как нам представлялось, больше всего подходило, даже «просилось» на экран. И здесь я был просто ошеломлен возможностью показать на экране «взаимоотношения» Дориана и портрета. Как изменяется портрет, как впивается взглядом в него Дориан в поисках новых перемен, как портрет лукаво подмигивает ему! Медленно, но неотвратимо совершающийся переход от романтически красивого юноши к уродливому старику! На сцене театра этого не покажешь. Как же играли в театре инсценировку романа без этого? Я слышал, что Дориана Грея в театре играли Олег Фрелих и Всеволод Аксенов. Фрелиха я знал, когда ему было уже много лет, а Аксенова увидел впервые на сцене в 1932 году. Это, бесспорно, был эффектный Дориан. Но никаких подробностей о спектаклях я не знал.

Меня забрало за живое. Мерещились монтажные фразы и все больше — Дориан и портрет. И тогда же вспомнилось, что несколько лет назад, снимая спектакль «Минута истории» по рассказу Н. Жданова, я обратил внимание на один план Валерия Бабятинского, который играл в спектакле юнкера, одну из главных ролей. Удачно освещенный, он был очень красив, и у меня невольно вырвалось: «Просто Дориан Грей!» Таким образом, и кандидат на главную роль нашелся. А это очень важно, если на первом же этапе, на дальних подступах к замыслу есть исполнитель.

Тем временем были прочитаны оба тома, «дуэт» Дориана и портрета несколько «утих», и ничто не мешало размышлениям войти в нормальное русло.

Каким может быть будущий спектакль? *Что играть? Для чего?*

Главное впечатление от романа было устойчивым: влюбленность автора в красоту, в прекрасное. Она во всем: в блеске остроумия, в жонглировании парадоксами, в отточенности мыслей, в деталях среды, в атмосфере. Даже цинизм лорда Генри покоряет своим обаянием, с обезоруживающей беззастенчивостью он сбрасывает привлекательные покровы с нравов и взаимоотношений, не щадя никого и ничего и в первую очередь самого себя,— и от этого становится еще обаятельнее.

Влюбленность в красоту — атмосфера произведения. Это можно было фиксировать. А что же происходит в этой атмосфере?

Эксперимент лорда Генри. Он разгадал задатки Дориана и привел их к логическому финалу. Еще не видя Дориана, Генри услышал от художника Бэзила: «Но он бывает ужасно нечуток, и ему как будто очень нравится мучить меня».

«Лорду Генри было ясно, что только экспериментальным путем можно прийти к научному анализу страстей. А Дориан Грей под рукой, он, несомненно, подходящий объект, и изучение его обещает дать богатейшие результаты...» «Из него можно вылепить что угодно, сделать его титаном или игрушкой».

И Генри безошибочно открывает в душе Дориана нужные клапаны. «Красота неоспорима. Она имеет высшее право на власть и делает царями тех, кто ею обладает. Для такого, как вы, нет ничего невозможного. На короткое время мир принадлежит вам».

На короткое время! Но ради сохранения своей молодости и красоты Дориан готов отдать все на свете, готов отдать душу.

И под влиянием лорда Генри происходит формирование Дориана. Философия наслаждения становится его религией. За короткое время Грей превращается в законченного эгоцентриста. Этот процесс и есть самое интересное, самое «телевизионное». А «взаимоотношения» с портретом — только одно из проявлений этого процесса, в котором шаг за шагом Дориан все больше ощущает себя чем-то исключительным, стоящим над всеми, для него нет ничего невозможного. Невольно рождается определение — сверхчеловек. Он присвоил себе право безнаказанно творить зло. Он — исключение, он особенный, ему дозволено все, убийство — тоже. Как это напоминает доктрину гитлеровского фашизма: по отношению к низшим расам все разрешено и ничто не наказуемо. И только спрятанный от посторонних глаз портрет несет бремя его позора и остается единственной уликой против него. Так надо избавиться от нее. «Портрет этот как бы его совесть. Да, совесть. И надо его уничтожить». Чем это кончилось — известно. Попытка уничтожить совесть привела Дориана к гибели.

Так кончается этот красивый вымысел. На стене портрет Дориана «во всем блеске его дивной молодости и красоты. А на полу с ножом в груди лежал мертвый человек во фраке. Лицо у него было морщинистое, увядшее, отталкивающее. И только по кольцам на руках слуги узнали, кто это».

Автор, расставаясь с читателем, оставляет его перед загадкой: что это значит? Каждый волен разгадывать ее по-своему.

Мы, пережившие войну, видевшие, что натворили на земле фашистские «сверхчеловеки», хотим видеть в этом неизбежность возмездия, справедливый суд совести над теми, кто поставил себя выше ее законов.

Во время последней встречи с Дорианом лорд Генри среди множества своих парадоксов высказывает мысль, оставшуюся нерасшифрованной: «Вы — тот человек, которого наш век ищет... и боится, что нашел».

Как это понимать? Век ищет своего героя и боится, что этот герой окажется... сверхчеловеком? Ничто не мешает нам толковать эти слова именно так. Ведь Генри давно понял, что эксперимент «вышел из-под контроля». Как бы там ни было, в этих словах есть некое предупреждение — будем их помнить как очень важный акцент.

Так в результате нашлось решение: спектакль должен показать историю формирования эгоистической личности Дориана, историю ее самоутверждения и этим развенчать философию эгоцентризма.

Позже, когда коллеги меня спрашивали о спектакле, я отвечал, что ставлю антифашистский спектакль. Все думали, что шучу, а я не шутил, меня действительно питала эта идея. Но прежде всего на малом экране надо было создать мир Оскара Уайльда, атмосферу влюбленности в красоту. Где лежит путь к воплощению?

Мы сразу отказались от воссоздания лондонских интерьеров, предпочли принцип единой установки. Художник Владимир Лыков предложил остроумное решение. Образ спектакля создавался различными комбинациями решеток, арок, колонн, гобеленов и деталей. Получилось изящно, легко, ажурное переплетение убедительно «работало» на создание атмосферы.

Далее. Не пытаться играть англичан. Играть взаимоотношения, добиться легкости диалога, блеска празднословия. Никакого внешнего «разоблачительства». Все элегантно, корректно, артистично. И в этой атмосфере — эксперимент лорда Генри.

Но было ясно и другое: ничего из этого замысла не получится, если не удастся подобрать соответствующий ансамбль.

Дориан — В. Бабятинский. Правда, никто меня в этом выборе не поддержал. На сцене Малого театра он серьезно о себе тогда не заявил, хотя был введен вскоре на роль Чацкого. Но и на это находились возражения: выйти на сцену в роли — это не значит ее сыграть. Но у меня не было сомнений. После работы с ним в «Минуте истории» я «чувял» в актере возможности. И не ошибся. В процессе репетиций, в беседах я всячески пробуждал в нем нужное качество отношения к партнерам и событиям, и постепенно позиция превосходства была им прочно усвоена. Она проявлялась и в равнодушии, и в заносчивости, и в глубокой убежденности — одним словом, партитура роли получала разнообразие в своем развитии.

Лорд Генри — Юрий Яковлев. Этот выбор тоже был сделан довольно быстро. Мне думается, что даже не нужно объяснять — почему, особенно сейчас, когда за прошедшие пятнадцать лет у Юрия Васильевича было столько интересных ролей, в которых раскрылось многообразие его дарования. Блестяще владея юмором, он способен легко, без усилий переключаться совсем в другую область — драматизма, философских обобщений, жесткой характеристики. У него редкостное качество — умение работать легко, «без пота», без нервозности, сохраняя обезоруживающее обаяние. Правда, во время съемок «Дориана Грея» Юрий Васильевич снимался еще в нескольких кинофильмах. Это создавало определенные организационные сложности.

Бэзил. Хотя он человек того же круга, но в чем-то существенно отличается от Генри и Дориана. Даже коренным образом отличается. Он художник, он создает, это — главное, а для тех двоих, ничего не создающих, а только потребляющих, он — антипод. Поэтому и отношение у них к нему то снисходительное, то ироническое. Художник... Он носит в себе мир образов, у него иное мышление, иной взгляд на окружающее, у него есть нравственные идеалы. Человек этого же мира, но совсем другой сути. Однажды я «засек» для себя глаза Александра Лазарева. Это часто бывает: в потоке впечатлений что-то запоминается очень четко, это иной раз нельзя объяснить, но оно фиксируется в памяти и ждет своего часа. Так произошло тогда. Глаза, взгляд которых нес некую тайну, глаза большие, темные, задумчивые. В них была своя особая поволока. Бэзил переживает свою творческую драму, но она чужда его друзьям. Чем больше будет видна в нем эта озабоченность — непрерывная работа мысли, — тем лучше, тем точнее будет его место между двумя «жизнеглотателями». Так определился исполнитель третьей главной роли.

Основу спектакля составили актеры Театра имени Евг. Вахтангова. Остальные роли распределились без особого труда, застопорилось дело на роли леди Нарборо. В театре актрисы, которая бы полностью нас устроила, не было. Роль небольшая, но для атмосферы спектакля, его стиля чрезвычайно важная. Красота, обаяние, элегантность, порода и обязательно — простота, свойственная подлинным аристократам.

После затянувшихся поисков я обратился к Софье Станиславовне Пилявской. В свое время с нею у меня была очень памятная работа на радио — рассказ П. Павленко «Верность». Предложение было принято. Выбор оказался точным. Когда на съемке, надев отличное платье, набросив на плечи собственные меха, Софья Станиславовна непринужденно вела праздную салонную беседу, я стал беспокоиться о другом: как бы Ю. Яковлев и В. Бабятинский не показались рядом с ней ряжеными. К счастью, этого не случилось.

Я вспоминаю этот спектакль, конечно, в связи с главной темой разговора. Дело в том, что после премьеры я сначала был озадачен отзывами многих зрителей и критиков. Признавая общий успех, они говорили, что первая часть спектакля им понравилась больше, чем вторая. Это казалось странным: вторая часть более эффектна по событиям, более напряженна по ритму, в ней лучшая сцена — последний диалог Генри и Дориана. Но только потом мне стало понятно, что первая часть и была самой телевизионной: там был процесс формирования эгоистической личности, с Дорианом происходило главное — внутреннее движение, которое привлекало внимание. А во второй части шли только вариации проявления характера, поэтому она была менее интересной и оказалась менее телевизионной по своей драматургической природе.

### «ЧАС ЖИЗНИ»

Пьеса эта небольшая, но проблем для постановщиков встает в связи с ней много.

Лев Синельников, используя документы, хранящиеся в архивах Киевского жандармского управления, написал телевизионную пьесу, в которой попытался отразить один из трудных дней в жизни семьи Ульяновых.

Киевской охранкой были арестованы Анна Ильинична, Мария Ильинична, Дмитрий Ильич и его жена Антонина. Ежедневно каждому из них Мария Александровна носила в тюрьму передачу. В пьесе параллельно развиваются две линии: в охранке следователь допрашивает Марию Ильиничну, дома к Марии Александровне врывается незнакомая женщина и заявляет, что по вине Владимира и Дмитрия Ульяновых арестован ее сын Александр. Следователь, ничего не добившись от Марии Ильиничны, приказывает заключить ее в одиночную камеру; женщина, выслушав Марию Александровну, уходит со словами: «Я преклоняюсь перед вами». В допросе Марии Ильиничны и в рассказе Марии Александровны раскрываются подробности революционной борьбы Ульяновых и существенные стороны жизни семьи, взаимоотношений матери и детей. Особое внимание уделяется находящемуся в эмиграции Владимиру Ильичу.

Начинается пьеса коротким прологом, в котором использована переписка столичного департамента полиции и Киевского охранного отделения. Потом сцена Марии Ильиничны и Зинаиды Кржижановской, арестованной одновременно с Ульяновыми. Мария Ильинична, выслушав ее рассказ о допросе, определяет тактику поведения на время следствия, которой потом она и придерживается в своем поединке с умным и опасным врагом.

С художником В. Лыковым мы поехали в Киев. Побывали в бывшей квартире Ульяновых в доме № 12 по Лабораторной улице. Она была несколько перестроена, но удалось восстановить планировку. Лестница, ведущая на второй этаж, большое окно были сфотографированы и зарисованы художником. Точных данных о месте заключения Ульяновых получить не удалось, мы побывали во всех предполагаемых местах. Посещение архива было особенно волнующим. Протоколы допросов на плотной голубой бумаге (почему голубой — под цвет жандармских мундиров?), написанные четким почерком, сохранились удивительно, будто написаны несколько дней назад. Хорошие чернила и бумагу выделяла полиция для Ульяновых, точно знала, что старается для истории. Много различных документов — донесения, листовки. Во всем атмосфера времени, его живое дыхание.

О том, где происходили допросы, точных данных тоже не было. Мы решили, что допрашивать Марию Ильиничну должен следователь в импозантном кабинете. Это подчеркивало, что следствие ведет важная персона, не она ездит, а к ней привозят заключенных.

Вопрос оформления спектакля был решен.

Кому играть?



С Марией Ильиничной было ясно — Елена Королева. Я давно обратил внимание на эту интересную актрису, а здесь удачное совпадение: она даже внешне похожа. Прочитав пьесу, я сразу подумал о ней.

Мария Александровна. Какая она здесь? Ей 68 лет. Здоровье подорвано. За плечами годы невосполнимых утрат — смерть мужа, казнь Александра, смерть одаренной дочери Ольги, арест и ссылка Владимира, постоянное преследование полиции. И теперь арест всей семьи! Каждый день она носит в тюрьму четыре передачи.

Откуда брались силы у этой женщины? Столько пережить и не согнуться, не сломаться, а напротив — каждый день вести борьбу. Она добивается приемов, пишет длинные убедительные прошения... Она хорошо знала врага своего и научилась с ним бороться. В эти критические дни с особой наглядностью проявилась сила ее характера.

Я был в Доме-музее в Ульяновске. Снова и снова обходил комнаты, слушал экскурсоводов. Как эта женщина после смерти мужа сумела организовать жизнь большой семьи! Здесь не только материнская любовь, но еще и особый дар — не знаю, как его точно определить, педагогический, может быть. Но не только... Она исключительный организатор. И воля, конечно, воля, последовательное стремление к цели — для детей и с детьми.

Илья Николаевич Ульянов умер, не получив своего последнего ордена. Естественно, Мария Александровна должна была получить орден мужа, но она не стала этого делать, так как процедура предусматривала внесение определенной суммы денег. Мария Александровна предпочла сохранить эти деньги для нужд семьи. Отказаться от высочайше пожалованной награды не каждый решится, твердый характер для этого нужен.

И теперь, в 68 лет, постоянно, ежедневно проявляя удивительную душевную и физическую стойкость, она без всякой назидательности преподает урок подлинного материнства другой матери, растерявшейся и озлобившейся. Сцена, по сути, тихая, нападение быстро угасает и начинается сердечная неторопливая беседа. Можно ли на таком материале раскрыть характер этой личности — матери и борца? Отвечать утвердительно было бы самонадеянно, но приблизиться к характеру, избрав верный путь,— должно. И в этом пути большую роль должно сыграть то, что мы называем «вторым планом».

Хрестоматийно определяется так: второй план — груз прожитой жизни роли, с которым актер выходит на сцену. Это прошлое не играет специально, оно просвечивается в процессе действия.

Интересно об этом сказал У. Фолкнер: «Никто не может быть сам по себе, человек сумма своего прошлого. На самом деле не существует такой вещи, как «было», потому что прошлое — есть. Оно часть всякого мужчины, всякой женщины, всякого момента».

Провести всю сцену, не потеряв ощущения прошлого, опыта прошлой жизни,— в этом был ключ к исполнению роли.

Трудные дни января 1904 года, начиная с первого числа, когда были арестованы Анна и Мария, и всего один вечерний час... Кому играть?

Конечно, я думал об этом с самого начала, но решение пришло не сразу, а в результате знакомства со всем материалом, когда стало яснее, какой Мария Александровна была тогда, вернее, какой должна была быть, какой не могла не быть. Тогда и пришло решение: Софья Станиславовна Пилявская.

Актриса превосходно использовала свою эмоциональную память. На репетициях много неожиданного и волнующего узнал я от Софьи Станиславовны. Ее муж, прекрасный артист Художественного театра Н. Дорохин, умер внезапно на встрече Нового года на квартире у О. Л. Книппер-Чеховой. Нужно ли объяснять, чего стоила Софье Станиславовне эта ночь? Сколько выдержки и воли потребовалось от нее! Трудные дни жизни актрисы были связаны и с трагической судьбой отца — профессионального революционера. Документальный публицистический материал обрастал живой плотью, начинал ощущаться «второй план».

Остальными исполнителями были: Галина Ивановна, вторая мать — Т. Лаврова, Кржижановская — А. Покровская, следователь — Н. Волков (старший), участники пролога —

П. Массальский и Ю. Леонидов. Все они работали прекрасно, одолевая труднейший для воплощения материал.

Многое зависело от Николая Николаевича Волкова. Нужно было показать противника умным, сильным, пронзительным — без этого поединок с Марией Ильиничной не мог состояться. Я впервые увидел Николая Николаевича в начале 30-х годов на сцене Русского театра в Одессе. Выразительная внешность героя-любownika, блистательный Фердинанд. И теперь, через сорок лет, многоопытный артист, свободно распоряжаясь красками богатой палитры, стремился создать образ защитника царизма, в коварстве своем не уступающий Вурму.

В этом спектакле я снова встретился с оператором Андреем Тюпкиным, который снимал «Портрет Дориана Грея». Андрей Степанович отличается безошибочным чувством композиции, способностью находить лаконичные и выразительные изобразительные решения. Он многое сделал для строгого, исключаящего неточности монтажного строя спектакля.

И с редактором этого спектакля Гаянэ Энгеевой я снова встретился в работе после «Портрета Дориана Грея». Мы были знакомы еще со времен радио, я всегда ценил ее безукоризненный вкус и глубокие знания.

«Час жизни» был моей последней работой периода черно-белого телевидения, периода поисков телетеатром своего языка, своего лица, своего места. Они были найдены и утверждены в ряде бесспорных достижений тех лет. Но жизнь не стоит на месте...

Новый этап в развитии телетеатра связан с постепенным вступлением в строй всех мощностей нового технического телевизионного центра в Останкине, с полным переходом на съемки на цветную магнитную ленту с последующим электронным монтажом, с более терпимыми нормативами, с приведением в соответствие количества и возможностей.

Прошло более десяти лет. За это время было много интересного на сцене телевизионного театра. Были многосерийные телеповести. Они прошли любопытный путь в своем развитии — от первого опыта М. Анчарова и Вс. Шиловского «День за днем» в восьми главах, который по своей эстетике был типичным черно-белым телеспектаклем, до «Ольги Сергеевны» Э. Радзинского и А. Прошкина, который в процессе создания стал типичным цветным многосерийным фильмом. Потом исчезло и само название «телеповесть» — его заменил многосерийный видеофильм. Цикл «Следствие ведут Знаатоки» тоже за десять лет прошел путь от черно-белого спектакля до цветного видеофильма; цикл «Наши соседи» имел много выходов в эфир, но мало заметных всем успехов... Было много самых разных премьер в телетеатре. Телеспектакль все еще жив, хотя телефильм теснит его с одной стороны, а фильм-спектакль — с другой. Вместе с тем на прямой контакт со зрителем вышли прозаики, поэты, режиссеры, актеры, драматурги; интересные вечера в Концертной студии Останкино тоже подтвердили, что главное на экране телевизора — человек, личность, раскрывающаяся в живом процессе мышления.

Последнее десятилетие достаточно отражено в печати. Теперь постоянное внимание критики для телевидения — дело привычное. В газетах, журналах, издательствах есть специальные отделы, занимающиеся телевидением, по проблемам телетеатра защищаются диссертации, появились критики, для которых телевидение стало главной областью.

Но развитие телетеатра 70-х — начала 80-х годов — тема новой книги, если ей суждено быть. Я же расскажу только о двух своих работах периода цветного телевидения.

## ПОСЛЕДНЯЯ РОЛЬ Е. М. ШАТРОВОЙ

Мне предстояло ставить пьесу В. Катаева «Фиалка», написанную по широко известной небольшой повести того же названия, которой, я убежден, суждена долгая жизнь. Ее тема никогда не перестанет волновать, она вызывает множество ассоциаций, размышлений и переоценок. Тема вечная: верность и предательство, следование принципам и отступничество, бескорыстное служение идеалу и приспособленчество, потребительское отношение к жизни, приводящее к падению и краху. И выражен конфликт в полнокровных живых характерах. Профессиональная революционерка Новоселова (подпольная кличка «Фиалка») — типичный

представитель своего поколения, и ее бывший муж — приспособленец, карьерист и предатель. В воспоминаниях Новоселова действует еще один персонаж — его вторая жена, красивая и бесстыдная молодая женщина, написанная с такой точностью и яркостью, что становится не просто узнаваемой, а осязаемой.

Действие пьесы разворачивается в пансионате старых большевиков, где теперь живет Новоселова. Есть еще в пьесе добрая, отзывчивая няня. Пьеса «возрастная». Героине Екатерине Герасимовне около восьмидесяти; ее бывшему мужу — несколько меньше; няне — лет шестьдесят. Очевидно, играть надо старшему поколению актеров, иначе на экране не будет убедительно.

В пьесе кроме диалогов есть монологи, в которых персонажи высказывают авторские мысли, — здесь они выходят из образа. Занимают эти отступления примерно одну треть. Чем внимательнее я вчитывался в пьесу, тем больше приходил к выводу, что нужен еще один персонаж — Лицо от автора. Человек другого поколения, наш современник, который будет нести сегодняшнее отношение к событиям. В общении со зрителем и действующими лицами пьесы он будет как бы направлять ход расследования всего клубка взаимоотношений и поступков, прошлых и нынешних. Вместе с таким персонажем в спектакле появятся своеобразный контрапункт, иные темпо-ритмы. А это немаловажное обстоятельство, так как пьеса не имеет внешней динамики и темпо-ритмическая структура имеет особое значение.

Вместе с тем передача всего повествовательного текста Лицу от автора снимет часть нагрузки с актеров. По опыту я знаю, как трудно актеры преклонного возраста запоминают текст. А этот выразительный и точный язык сохранить необходимо. Понадеяться, что артисты, не избалованные такой литературой, все-таки осилят текст, значит обречь и их и себя на бесконечную трепку нервов, которая ни к чему не приведет.

Но как отнесется к такому предложению Валентин Петрович Катаев?

Я позвонил ему в Переделкино и в назначенный день приехал туда со всеми своими вопросами. Валентин Петрович отнесся сочувственно к нашим опасениям и дал согласие на введение Лица от автора.

Я поинтересовался, кого он хотел бы видеть в роли Новоселовой. Был составлен небольшой список ведущих актрис старшего поколения, которые, на наш взгляд, подходили к роли, и на первом месте — Елена Митрофановна Шатрова.

От Валентина Петровича я узнал, что сочинение «Фиалки» связано с действительным фактом. В пансионате старых большевиков произошел именно такой случай. К живущей там старой женщине приезжал бывший муж просить прощения за измену, вернее, предательство, совершенное много лет назад. Она его не простила.

Из рекомендаций Валентина Петровича, пожалуй, самая важная относилась к образу спектакля. Он считал, что в нем должно ощущаться то время, когда произошли главные события, оно как бы довлеет над героями.

— Эпоха и... чертовщинка, — резюмировал Валентин Петрович.

«Чертовщинка»... Легко сказать!

Напомню, как в «Фиалке» развиваются события.

Новоселов приехал после операции к бывшей жене просить прощения. «Тяжко мне, Катя, отойти, с тобой не помирившись».

В длинной сцене их объяснения он, желая оправдаться, невольно рисует свой омерзительный портрет. В конце встречи она говорит: «Вот что, Иван Николаевич, я не могу, не хочу вас больше видеть. Хватит с меня. Наслушалась. Спасибо. Вы мне... вы мне... (Хочет сказать «противны», но сдерживается.) Вы мне неприятны. И, пожалуйста, не утруждайте ни себя, ни меня своими посещениями. Между нами не может быть ничего общего. Нянечка! Помогите товарищу одеться».

И не отвечает она на последнюю просьбу прийти на его похороны.

Через несколько месяцев Екатерине Герасимовне сообщают о смерти Новоселова и дне похорон. Няня всячески уговаривает ее поехать на похороны: «Не простили его живого, так

простите хоть мертвого. Не держите в сердце зла. Мало ли что в жизни случается. Человек слаб. Съездите. Ведь я вижу, как вы маетесь».

Под влиянием нянечки Новоселова согласилась было, но, не дойдя до станции, вернулась обратно. «Не могу я против собственной совести идти. Не в силах его простить».

Она входит в комнату еле переводя дух, будто за ней кто-то гонится. Садится в кресло не раздеваясь. Откуда-то издали доносится звон погребального колокола и церковное пение.

Звучат слова автора: «Она представила себе Новоселова в гробу, в красном уголке захудалого домоуправления...» — и дальше подробное описание всей картины. Автор начинает нагнетать атмосферу, готовит финальный акцент.

Она ставит себе на колени шкатулку и перебирает сувениры, как делает всегда для того, чтобы успокоиться. Достает тетрадку со стихами — с ними связано одно из лучших воспоминаний молодости. Читает стихи, но успокоение не приходит. Сидит в кресле усталая, измученная. Потом с усилием снимает ботинки, шапочку, варежки, встает, подходит к зеркальному шкафу, осматривает себя в зеркале. Открывает шкаф. В шкафу стоит мертвый Новоселов с перекинутой через плечо авоськой с апельсинами и держит в руках галоши. Таким она видела его в последнюю минуту встречи. Она вскрикивает и быстро захлопывает шкаф. Последние слова пьесы она произносит, обращаясь к нам: «Люди, простите меня, что я не могу его простить. Не могу!»

После встречи с Валентином Петровичем я в тот же день позвонил Елене Митрофановне. Объяснил причину и стал рассказывать пьесу.

— Когда-то давно муж изменил своей жене...

— Все вы такие, — мгновенно последовал ответ.

Ну, значит, у актрисы хорошее настроение.

Я послал пьесу и через день позвонил.

— Моя роль! — коротко и определенно ответила Елена Митрофановна даже с некоторой поспешностью.

Роль действительно была ей близка. Уже много лет в жизни Елены Митрофановны большое место занимали государственные и общественные интересы. Она была депутатом двух созывов Верховного Совета РСФСР. Избиратели ее хорошо знали и любили. Она сделала много доброго. Помню ее рассказы о посещении квартир на Цветном бульваре. Она не чуждалась никаких мелочей. Особенно многого добилась в области быта. И нынешняя ее общественная работа в ВТО была ежедневной заботой о других. Эта наполненность жизни роднила Елену Митрофановну с Новоселовой. Ведь Екатерина Герасимовна живет активно, деятельно, она — секретарь партбюро, у нее, как говорит няня, каждый час расписан.

Теперь надо было решить, кого приглашать на роль Новоселова. Естественно, хотелось, чтобы партнером Елены Митрофановны был актер из Малого театра, к которому не надо привыкать.

Николай Александрович Анненков? Но я не решался к нему обратиться с предложением. Весь его творческий путь отмечен созданием образов совсем другого характера. В них, прежде всего, обаяние, благородство, ярко выраженное позитивное начало. Я хорошо помнил его героев: Мотыльков в «Славе» В. Гусева, Максимов в «За тех, кто в море» Б. Лавреньева, Лавров в «Великой силе» Б. Ромашова, Огнев во «Фронте» и полковник Годун в «Богдане Хмельницком» А. Корнейчука; роли классического репертуара — Нил в «Мещанах» М. Горького, Андрей Белугин в «Женитьбе Белугина» А. Островского, наконец, одна из последних ролей — Матиас Клаузен в «Перед заходом солнца» Гауптмана. Помню, во время войны Николай Александрович играл князя Курбского в первой редакции спектакля «Иван Грозный» А. Толстого, которая была признана неудачной. Создавая новую редакцию, К. А. Зубов дал Николаю Александровичу другую роль. Курбский же в его исполнении был слишком благородным и этим нарушал соотношение сил спектакля. Вот этого начала я и опасался. Вдруг его Новоселов невольно перетянет симпатии зрителя на свою сторону?

Я подумал о М. И. Прудкине, который так неожиданно и ярко сыграл Федора Карамазова. Наружность Марка Исааковича лишена самодовольства и благополучия. На экране без труда его

можно подать как человека изможденного. Вместе с тем видно, что он был привлекателен, даже красив. Но, пожалуй, самое главное — глаза. Выразительные, тоскующие.

К сожалению, Марк Исаакович предложения не принял: роль не понравилась.

— Уж очень много черной краски.

Это был первый тревожный сигнал, которому я не придал значения. День-другой подумав, я позвонил Елене Митрофановне и предложил ей «в мужья» М. П. Болдумана. Возражений не было.

В то время Михаил Пантелеймонович уже играл в «Соло для часов с боем». Я специально посмотрел его и окончательно успокоился. Этот выбор по-своему тоже был хорошим. Несмотря на возраст, 78 лет, никакой деформации в лице, напротив, убедительные следы мужской красоты, и угадывалось происхождение. В этом тоже был выигрыш — нужная социальная характеристика — ведь Новоселов из крестьян, Екатерина Герасимовна видела в нем представителя народа.

Снова телефонный звонок, послана пьеса. Встреча во МХАТ. И снова нет интереса к роли. Не могу понять! Уговариваю, прошу.

— Мне надо еще самому порепетировать...— Но звучало это очень неопределенно.

Снова итог тот же: отрицательная роль не привлекает. Два таких актера отказались! Дело принимало совсем неожиданный оборот. Кому же играть?

Перебирая в памяти актеров уже более молодого поколения, я подумал об Иване Ивановиче Соловьеве. Этот актер мне всегда нравился, помню все его роли со времени студии Хмелева, но встречаться в работе не доводилось. Черные горящие глаза на морщинистом лице. В них может быть затаенная злоба Новоселова на весь мир за свою проигранную жизнь, отчаяние от сознания конца. Одним словом, оттолкнуться есть от чего.

Увы, и на этот раз осечка. Если Прудкин и Болдуман отказывались деликатно, не желая обидеть, то Иван Иванович сразу был решительным:

— Не человек — мерзость...

Теперь уже были все основания для тревоги.

Вот как получается. Когда речь идет о классическом репертуаре, актеры никогда не отказываются от ролей, в которых воплощены темные и злые силы. Кто откажется от Ричарда III или Яго, от Фомы Опискина или Федора Карамазова, от Кречинского, Расплюева, Юсова? Но когда дело касается современности, актеры мечтают о создании образов, в которых воплощен идеал нашего времени, показаны лучшие черты человека, основные тенденции жизни. Теневые стороны их привлекают меньше. Сколько раз в статьях и интервью можно было прочесть: мечтаю о роли современника, мечтаю сыграть свою современницу.

Но кому же играть Новоселова?

Снова и снова перебирал в памяти актеров и старшего и более молодого поколения. Подумал о Виталии Доронине. Вспомнил наши частые встречи на радио, его актерскую гибкость. Не так давно я встретил Виталия Дмитриевича. Меня поразили его глаза — совсем не доронинские. И лицо какое-то нездоровое, даже измученное.

Я позвонил Елене Митрофановне, нет ли у нее предложений. Потом спросил, что она думает о Доронине. Она довольно спокойно согласилась.

Правда, была сложность. На сцене филиала Малого театра шли генеральные репетиции «Иудушки Головлева», Доронин играл Иудушку, значит, у нас он сможет работать, в лучшем случае, через неделю.

Созвонились. Послали пьесу. Раньше прочла ее Констанция Францевна Роек. У нас всегда были простые товарищеские отношения, на радио она была занята во многих моих постановках.

— Понимаешь, Витя так давно не снимался и вдруг

появится на экране в роли старика...

— Но пусть он все-таки прочтет!

На другой день мы разговаривали.

— И Шатрова согласна? — удивился Виталий Дмитриевич.

— Да.

— Странно,— ответил он протяжно, будто подозревая подвох.

— Почему странно? Ее не смущает разница в возрасте. Новоселов должен быть моложе.

— Я не о том.— Он чего-то не договаривал.

Но, главное, я чувствовал, как невыразимо он устал. А премьера была еще впереди. Конечно, он не сможет сразу переключиться, у него не будет ни физических, ни душевных сил. Кто же мог подумать, что это была не просто усталость, что он заканчивал работу над своей последней ролью! А Елена Митрофановна начинала работать над своей последней ролью. Ему оставалось жить четыре месяца, ей — пять.

Я снова подумал об Анненкове. Теперь не о его ролях, а о его одержимости. С каким увлечением он репетировал на семинаре Кедрова роль какого-то примитивного в своей хитрости купца! А может быть, ему, напротив, будет интересно сыграть роль столь необычную для него?

Я позвонил Елене Митрофановне. Она ответила осторожно:

— А вы давно его видели? Последнее время он очень располнел...

— Новоселов — человек больной, у него может быть полнота нездоровая, отечная.

В тот же день я договорился с Николаем Александровичем о встрече. На этот раз не хотелось посылать пьесу, я привез ее сам к нему домой.

Пока мы обменивались приветствиями, я украдкой разглядывал Николая Александровича. Не так уж он располнел...

Мы уединились и стали читать пьесу вслух. Николай Александрович делал это с возрастающим интересом. Замечал все тонкости, на юмор реагировал шумно. На него можно было заглядеться. В семьдесят семь лет сохранить такую непосредственность восприятия! Особенно понравившиеся места он тут же начинал «примеривать». И ни одного соображения об отрицательности персонажа, о черной краске. Его увлекло качество самой литературы. К концу чтения было ясно, что материалом он заразился. На другой день Николай Александрович дал окончательное согласие. Позднее, после премьеры спектакля, он так рассказал об этой работе:

«Когда мне предложили роль, я растерялся. Ничего более беспросветного мне играть не приходилось. Мой герой такая дрянь, такая мерзость. Вы скажете: «Интересно сыграть». Безусловно. Но ведь и «заболеть» таким ничтожеством на срок работы над телеспектаклем как-то по-человечески противно. Не хотелось ни в малейшей степени оправдывать его. И все же он человек, раз не мог не прийти перед смертью попросить прощения. А с другой стороны — прощение за подлость и предательство?! Надо было найти в партитуре роли ход без сантиментов и без жалости, избежать соблазнов сыграть монстра. Момент, когда мой герой начинает жаловаться первой жене, которую он предал, на измену мещанскую, пошлую его второй жены,— вот его истинное я. В этой сцене мне много дала Е. М. Шатрова. Она так слушала, с такой выдержкой и с таким презрением, с высоким человеческим презрением. И это дополняло характеристику моего героя.

Когда я посмотрел спектакль, сознаюсь, сказал себе: «Получилось». Как получилось? Как мне ни гадко было как человеку, но как актер я начал мыслить, как этот мерзавец. Если актер, пусть он хоть дурака играет, не начнет думать мыслями героя,— роли не будет, в ней не будет жизни. Вы можете сохранить собственную внешность, но не собственную логику мышления».

Итак, главные исполнители были. С Валентиной Александровной Сперантовой (Няня) и Александром Яковлевичем Кутеповым (Лицо от автора) мы договорились раньше. На то, чтобы составить этот квартет, ушло сорок дней!

Репетировать мы решили в ВТО, в кабинете Елены Митрофановны. Как заместитель председателя Совета по бытовым вопросам, она бывала там ежедневно, ходила как на службу, поэтому для нее такой вариант был самым удобным.

В памятный день, 10 марта 1976 года, я поднялся на третий этаж и, пройдя по коридору, вошел в приемную. Это была просторная комната, выходившая окнами на улицу Горького. Справа — дверь, ведущая в кабинет Елены Митрофановны, была открыта. У двери за столиком должна сидеть работница сектора Ольга Николаевна. Так и есть, но ее закрывает стоящая спиной ко входной двери женщина в темно-вишневом платье.

— Здравствуйте. Что, Елена Митрофановна еще не приходила?

Женщина обернулась.

— Режиссер! Не узнал свою актрису...

На меня смотрела неузнаваемо изменившаяся Елена Митрофановна.

Последний раз я ее видел на премьере «Царя Федора Иоанновича». Правда, она была в гриме и театральном костюме. Я помню ее с довоенного времени. Много лет в ее наружности не было заметных перемен. Время шло, а она оставалась чуть полноватой молодежавшей женщиной неопределенного возраста и веселого нрава в общении.

Помню шефскую поездку группы актеров Малого театра на Западный фронт в конце 1942 года. Сколько в Елене Митрофановне было веселья и озорства! Бывало, скажет очередную пикантность — на этот счет она была большая мастерица, — залетится звонким смехом, и на зардевшихся щеках обозначатся симпатичные ямочки. Она умела удивительно изящно создавать вокруг атмосферу раскованности и хорошего настроения.

И вдруг — совсем старая женщина. Плотное шерстяное платье глубокого вишневого тона висело на ней, как на вешалке, и в светлых глазах не было привычного блеска. Очевидно, я выглядел настолько смущенным и растерянным, что она решила помочь.

— Это меня обглодал... один человек — одни кости остались.

Слова прозвучали легко, но сухо, за ними угадывалась накопившаяся горечь.

Мы прошли в кабинет. Продолговатая комната с высоким потолком. Кроме большого письменного стола, стоящего у окна, с другой стороны комнаты — журнальный столик, за которым предстояло работать.

Партнеров еще не было. Я спросил у Елены Митрофановны, не смущает ли ее «покойник в шкафу».

— Нет, я иногда очень четко вижу прошлое. Может быть, это от старости.

Просто и обыденно сказала о своей старости, и, вопреки очевидности, с этим все еще не хотелось соглашаться: слишком долго она была женщиной без возраста.

С этого дня начались почти ежедневные наши встречи. Довольно быстро разобрались в пьесе. Николай Александрович был увлечен работой с первой репетиции. Охотно советовал другим, но так же выслушивал советы сам. Работали доброжелательно, без обид и амбиций.

Но скоро обозначился тормоз. Текст не укладывался ни у Елены Митрофановны, ни у Валентины Александровны. Николай Александрович обратил на это мое внимание.

— Надо учить! Я же учу.

Действительно, он упорно учил, все время переписывал роль и с каждым днем все больше овладевал своими монологами.

Елену Митрофановну отвлекали общественные дела. Мы часто должны были прерывать репетиции, так как ей приносили на подпись какие-то срочные бумаги.

Между тем время съемок приближалось. Уже был подключен Александр Кутепов, сделан контрольный прогон, а знание текста оставалось приблизительным.

Тогда мы с Николаем Александровичем устроили заговор. Оформление опаздывало на три-четыре дня, но мы решили Елене Митрофановне и Валентине Александровне этого не говорить, а использовать факт в чисто «пропагандистских» целях.

Последняя наша репетиция проходила на сцене ВТО. Я обратился к актерам с печально-торжественной речью:

— Вы все известные мастера, каждый из вас занимает уважаемое место в советском театре, и я не имею права ставить вас в сомнительное положение. Я не могу допустить вас до съемок без знания ролей. Мы вынуждены идти на очень большой скандал: отмену съемок. Отсрочить их хотя бы на три дня.

Недаром говорят: артисты — как дети. Николай Александрович был в восторге, а «беспечные старушки» всполошились.

— Елена Митрофановна, вы же знаете, вам чуть-чуть...

— Валя, ты же выучишь?..

Они были очень дружны, но «дистанция» сохранялась, хотя их разделяло всего лишь двенадцать лет.

Результат сказан уже на следующий день: у Елены Митрофановны роль была переписана в новую тетрадку, Валентина Александровна в сценах с Новоселовой была гораздо увереннее.

Учить текст, конечно, занятие скучное, даже обидное, но для художников театра высокого класса, которые могут играть практически все, для которых вопросы техники не стоят, знание текста остается единственной проблемой, единственным препятствием. В театре его учить не приходится, там он укладывается постепенно на протяжении длительного репетиционного периода. На телевидении этого периода нет, надо восполнять его отсутствием, увы, школьным усердием.

Предстоял самый ответственный этап.

Художник Владимир Лыков удачно решил основной объект — вестибюль пансионата, который и создавал образ спектакля. Большое просторное помещение, массивные колонны, огромные двери, в глубине — мраморная лестница, ведущая на второй этаж. В центре вдали темнеет пустая ниша. Тон голубоватый, холодный. В архитектуре узнавалось довоенное время, в атмосфере — одиночество.

Долго я не мог найти начало спектакля. Пьеса — суд совести. Что сделать, чтобы зритель сразу это почувствовал? Не бытовой спектакль, а спектакль-расследование, расследование давно совершенного преступления: давность времени не снимает и не смягчает вины, предательству нет прощения. Спектакль-суд — расследование и приговор. Зрителя надо ввести в эту атмосферу.

В результате было решено начать так. Камера возьмет общий план вестибюля. Возле одной из колонн — Лицо от автора. В глубине, спускаясь по лестнице, появится Екатерина Герасимовна. Лицо от автора пойдет ей навстречу, поможет сойти с лестницы, выведет на первый план и усадит на стул. Потом сестра рядом с ней предложит появившейся Няне, рукой покажет место вошедшему Новоселову, а затем сам тоже сядет рядом с Новоселовой. Трое вместе и один в стороне. Трое судят одного. Одновременно титрами представить актеров. Общую мизансцену фиксировать в достаточно долгой паузе. Этим подчеркнуть ее значение.

Наконец, начались съемки. Довольно быстро работники студии прониклись уважением к нашим «старикам» в ответ на их отношение к делу. Подлинное отношение актера ко всему процессу всегда наглядно, оно заметно во всем — от времени прихода до поведения перед камерой. И здесь старшее поколение подает высокий пример.

В один из первых съемочных дней мы записывали закадровые монологи Новоселова. Оказалось, Анненков их выучил наизусть. Это уникально. Не знаю, найдется ли еще актер, который поступил бы так с закадровым текстом. Будто мелочь, однако не такая уж и мелочь. Николай Александрович выучил их для того, чтобы обрести полную свободу, чтобы можно было полностью сосредоточиться на сути, ни о чем другом не думать, ни на что не отвлекаться.

Первое появление Новоселовой, разговор с Няней о студентах, во время которого они проходят через вестибюль пансионата. Потом Екатерина Герасимовна по лестнице поднимается к себе в комнату. Причем поднимается быстро, иначе у Новоселова, который ее не узнал, не будет основания сказать о ней: «такая быстрая».

Съемка одной камерой. Панорама.

Первый дубль получился «грязным», второй — точнее, третий — хорош, но Елена Митрофановна оговорила: вместо «юным ученым» сказала «юным студентам». Пришлось снимать еще один дубль,

Надо сказать, что в замкнутой декорации, каким был наш вестибюль, обычно во время съемки становится очень жарко. Света много, а свет — это тепло, четыре стены затрудняют вентиляцию, температура такая, что операторы предпочитают работать в рубашках. Новоселова приходит с улицы. Время действия — поздняя осень, значит, она в демисезонном пальто. В тот день, возможно, Елене Митрофановне неточно сказали, что будет сниматься, и она надела шерстяное платье — костюм для другой сцены, а, узнав, что снимается ее первый выход, чтобы не задерживать съемку, прямо на это платье надела нужную юбку, кофту и пальто. (Узнал я об этом только после съемки.)

И вот стоит она на выходе. Ждет сигнала. Я подошел к ней.



— Сейчас упаду...

Сказала легко, по-шатровски, в шутку или всерьез — не поймешь. С одной стороны, ей, конечно, приятно было, что так старательно, так тщательно ее снимали, с другой, вероятно, чувствовала, что силы на исходе. Я заверил, что снимаем последний дубль и напомнил о быстром уходе по лестнице.

Прекрасно сыграли они сцену, и легко взбежала Елена Митрофановна по ступенькам лестницы. Я бросился вослед, чтобы помочь ей раздеться. Торопясь, я стаскивал с нее осеннее пальто и прикоснулся к спине — она дышала жаром. В многоэтажном своем одеянии Елена Митрофановна была, как в духовке. Только высочайшее чувство профессиональной дисциплины помогло ей выдержать съемку. Такое отношение не может не вызвать самого глубокого уважения, даже больше — восхищения и преклонения.

Конечно, после этого случая все были начеку, чтобы ничего подобного больше не могло случиться. Дело осложнялось тем, что Елена Митрофановна никогда не жаловалась, не просила перерыва или отдыха. Усталость проявлялась прежде всего в том, что она начинала забывать текст. Мы не сразу это поняли, а уставала она быстро. Поэтому и во время репетиций в ВТО впечатление о ее незнании текста было во многом обманчивым.

Много лет назад я был режиссером-ассистентом у Константина Александровича Зубова. В разговорах наедине со своими помощниками он не уходил от откровенных оценок, даже вызывал на них. И однажды я сказал ему об одной актрисе:

— У Жени роль не ладится. Наверное, ее надо заменять.

— Ах, хорошо играть — это так трудно! — ответил он со свойственной ему обаятельной легкостью и оставил актрису на роли.

Хорошо играть, снимаясь на телевидении, еще труднее.

А хорошо играть, снимаясь на телевидении в 84 года, это творческий подвиг.

Еще несколько запомнившихся моментов работы в павильоне.

Съемка сцены со шкатулкой, когда Новоселова просматривает хранящиеся в ней памятные вещи. Кстати, там почти не было реквизита в привычном понимании, мы решили, что должны быть только предметы подлинные, им предстояло играть в руках Новоселовой. Орден Ленина Елена Митрофановна принесла свой, метрическая выписка и свидетельство — пожелтевшие от времени, на бумаге, по которой узнавались далекие годы, были подлинные (моей матери), в фотографиях Шатровой угадывалась первая четверть века. Только тетрадку со стихами Владимир Лыков сделал по образцу старинных школьных тетрадей.

Во время репетиций мы старались добиться, чтобы все эти предметы были значимы — Новоселова не просто перебирала их в руках, она стремилась вызвать свое прошлое, которое поможет ей скорее обрести душевное равновесие. Елена Митрофановна соглашалась, но делала все, как нам казалось, в слишком замедленном темпе.

На съемке получалось еще медленнее. Ее чуть дрожавшие пальцы, не торопясь, разворачивали метрику, она долго всматривалась в нее, потом медленно, казалось, слишком медленно, отложив ее в сторону, брала свидетельство об образовании. И все остальное — в том же темпе. Она будто совсем игнорировала обстоятельства, будто забывала, что Новоселов ждет там, в вестибюле. Сцена становилась самостоятельной и затянутой. Действие затормаживалось. Сыграть сцену энергичнее, проще говоря, быстрее, Елена Митрофановна не могла. И снова только после съемки я понял почему. Она жила и действовала по логике возраста своей героини, логике, близкой ей самой, по органике другого ощущения жизни и времени. Нарушить эту логику она, прекрасная актриса, просто не могла.

...Последние кадры встречи с Новоселовым. Она уже сказала, что не желает его больше видеть, а он все еще не уходит.

Я только шепнул Елене Митрофановне:

— Завернитесь в платок — и абсолютная статика. Как Ермолова на портрете Серова.

Она отстранилась от Новоселова и завернулась в платок как-то особенно плотно. Не знаю, как это ей удалось, но платок стал восприниматься как дополнительная защита от всего того,

что принес с собой бывший муж. Она стояла гордая и неприступная, и окутавшая ее мягкая шерсть казалась металлической кольчугой. Удивительно выразительная мизансцена тела!

Каждый раз, когда я думаю об этих кадрах или вижу их на экране, мне вспоминается одна деталь в исполнении М. Н. Ермоловой роли Кручинной, о которой рассказывали артисты старшего поколения Малого театра. Речь идет об объяснении с Муровым, когда он, уходя от ответа на прямой вопрос о судьбе сына, делает ей предложение.

Ермолова, стоя против Мурова, одним медленным и плавным движением руки переводила назад трен платья, который лежал спереди, и этим как бы увеличивала расстояние между собой и партнером; она отдалялась от Мурова, оставаясь на месте. Думаю, что это гениально.

Впечатление окончательного разрыва, которое создавала Елена Митрофановна статичной мизансценой, ощущение непреодолимой преграды между собой и партнером, достигаемое при максимальном лаконизме выражения,— это показатель высочайшего актерского мастерства. Такое встречается крайне редко и у очень больших актеров.

Последний съемочный день. Уже снят финал — эпизод с Няней, осталась только предшествующая ему сцена Новоселовой, когда она, взволнованная, вернувшись с дороги в город, пытается овладеть собой. Снова спасительная тетрадка со стихами. Прочтя первые строки, она не в состоянии оставаться на месте, бродит по комнате, читает стихи наизусть.

В этой сцене обязательно должна быть та «чертовщинка», о которой говорил Валентин Петрович. Атмосферой нужно подготовить галлюцинацию — померещившегося Екатерине Герасимовне покойника в шкафу, без которого нельзя прийти к финальному акценту и прямому обращению Новоселовой к зрителю: «Не могу его простить!»

Атмосфера складывалась из нескольких элементов. Сначала деталь: «пятна в глазах». Оператор Борис Кипарисов удачно добился этого эффекта. Екатерина Герасимовна смотрит в окно, и следующий план: голубое небо странно расплывшееся, потекшее — такое, каким увидела его Новоселова. Потом медленные равномерные удары церковного колокола — плывущий, обволакивающий звон.

Затем включался рояль. Екатерина Герасимовна, обращаясь к стихам, зовет на помощь свою молодость. В сцене со шкатулкой звучал вальс Грибоедова — светлый, прозрачный образ юности; тогда она обрела спокойствие. Теперь этот вальс звучал иначе. После ряда опытов мы с музыкальным редактором Анатолием Клиотом замедлили скорость движения магнитной ленты — изменились темп и регистр, мелодия узнавалась, но характер стал тревожным, даже таинственным. И на этом фоне — полный драматизма голос Шатровой, читающей стихи.

Елена Митрофановна хорошо знала стихи, на репетициях она читала их без тетрадки. И вдруг, когда дело дошло до съемки,— не помнит. Передышка не помогла. Съемку начинали и останавливали. Елена Митрофановна, видимо, очень устала. Съемочный день мы начали со сцены с Няней. Трудная финальная сцена забрала слишком много сил. Как всегда, Елена Митрофановна не жаловалась. Мизансцены помнила, двигалась хорошо, но стихи в памяти не восстанавливались. Тогда мы решили сделать фонограмму, записать стихи на пленку, теперь они как бы звучали в воображении Новоселовой. И Елена Митрофановна уверенно сыграла сцену.

Трогательным было прощанье. Елена Митрофанову попросила на память тетрадку со стихами. Мы туда записали наши пожелания, все, кто был в студии, расписались.

Монтировали мы спектакль летом, когда Елена Митрофановна была в санатории. Несколько раз она звонила, говорила, что пробудет в Москве три дня и уедет отдыхать.

— Вы мне покажете?

— Конечно

— Как же оно все получилось?

— Думаю, что в театре даже не подозревают, что такую большую роль вы сейчас можете сыграть с таким запасом творческих сил.

Когда монтаж был закончен, мы пригласили Валентина Петровича на просмотр. Он сел к телевизору ближе всех, будто хотел, чтобы его никто не отвлекал, и просмотрел спектакль, не

проронив ни слова. К нашей общей радости, у него не было замечаний, он сказал лестные для нас слова и закончил:

— А Шатрова! Я не предполагал, что так можно сыграть эту роль.

Когда Елена Митрофановна снова позвонила, я обрадовал ее этим отзывом автора. День ее приезда в Москву приближался. Но не суждено было ей увидеть себя на экране. Она умерла внезапно через два дня. По рассказам, это произошло во время беседы. Она на что-то живо отреагировала, легко взмахнув рукой...

Неделю спустя состоялась премьера «Фиалки». Рецензенты писали:

«Те, кто хорошо знал Шатрову, особенно в последние годы, легко заметят тождество в поведении ее героини с поступками самой актрисы, такой же бескомпромиссной, прямой, откровенной в творчестве и в общественной работе. Эта роль как будто бы не только для нее создавалась, но и с нее самой списывалась».

«Так уж распорядилась судьба, что теперь навсегда ее последняя роль будет восприниматься не просто как работа, отличающаяся большой страстностью, бескомпромиссностью мысли, художнической зрелостью. Ощущение такое, что Шатрова не могла уйти, не сказав этого вот своего слова — слова человека, прожившего те же годы, десятилетия, что и ее героиня. Доводя до трагических высот размышления о накли, о любителях «примазаться», Шатрова и ее героиня не пугаются, не пугают — призывают к нравственной ответственности».

## «ЛЮБОВЬ ЯРОВАЯ»

### ЗНАКОМАЯ НЕЗНАКОМКА

Тот знаменитый спектакль Малого театра в сезоне 1938/39 года сошел со сцены. Лев Михайлович Прозоровский, один из его режиссеров, мечтал о новой постановке. И поэтому, когда в 1949 году Главная редакция литературно-драматических радиопередач предложила ему восстановить спектакль для радио, он охотно принял предложение. Я работал с ним как режиссер от радио.

Без особенных сложностей определился состав. Прежде всего — все, кто играл премьеру в 1926 году: В. Пашенная — Яровая, Е. Гоголева — Панова, В. Рыжова — Марья, Е. Турчанинова — Горностаева, М. Дымова — Дунька. С мужскими ролями было сложнее. К тому времени ушли из жизни почти все основные исполнители, кроме А. Сашина-Никольского — Пикалова, А. Истомина — Грозного и Н. Рыжова — Колосова. Приглашены были: М. Царев на роль Ярового, Н. Анненков — Кошкина, К. Зубов—Елисадова, Н. Савельев — Горностаева. На роли Шванди остался Н. Светловидов, который играл ее после смерти первого прославленного исполнителя С. Кузнецова.

Спектакль был отрепетирован, записан, смонтирован и прошел впервые в эфир 6 марта 1950 года. После этого он много раз повторялся, практически не выходя из репертуара радио. И вот, почти через тридцать лет, мне предстояло вернуться к этой пьесе. К шестидесятилетию Октября Центральное телевидение включило ее в свой план.

Как сегодня подойти к этой знаменитой пьесе?

Вероятно, прежде всего надо постараться забыть все, что о ней знаешь, помнишь, и читать как новое, незнакомое произведение. Удержаться от скольжения по знакомым строчкам, читать неторопливо, ничего не пропуская, снова и снова напоминая себе, что читаешь впервые.

В известной степени это была игра в прятки с самим собой. После того Давнего периода общения с пьесой она долго оставалась «на слуху». Тогда я ее помнил наизусть, от первой до последней реплики. Поэтому во мне подспудно жило сознание того, что пьесу я знаю абсолютно, что ничего нового не обнаружу.

Это было заблуждением.

Какая длинная пьеса! Да есть ли в ней конец? Какая густонаселенность, сколько массовых сцен! Как же это сочетать с возможностями малого экрана? Все сугубо театрально. И печать

времени видна очень четко — пьеса дышит 20-ми годами. И язык! С одной стороны — сочный, яркий, афористичный, в некоторых сценах — на уровне М. Горького, с другой — особенно в сценах Любви и Ярового — выпранный, трудно преодолимый.

Калейдоскоп лиц, панорама событий. Как в них не утонуть?

Что сегодня играть?

Алексей Денисович Дикий всегда ставил вопрос так: что будем играть, чем будем удивлять? Но где уж тут удивить? Сколько возникло вопросов, на которые пьеса не дает ответа! Эти же вопросы встанут перед актерами. Что я отвечу? Ведь, не уточнив их, нельзя начинать работать с актерами.

Что делать с густонаселенностью пьесы? Все ли персонажи нужны?

Надо решить главный вопрос: о чем спектакль и где лежит путь к телевизионному решению пьесы?

## ЧТО ИГРАТЬ? КАК ИГРАТЬ?

«Вся пьеса в современной постановке мыслится нами как огромное художественное, историческое и бытовое полотно», — так определил свою позицию Вл. И. Немирович-Данченко, когда МХАТ начинал работу над «Любовью Яровой» в 1936 году. Под его руководством Илья Яковлевич Судаков поставил спектакль именно так.

А сегодня на телевидении идти каким путем? На малом экране по многу раз прошли все кинофильмы, вся советская кинематографическая классика, в которой отражена революция, — «Броненосец «Потемкин», «Чапаев», «Ленин в Октябре», «Ленин в восемнадцатом году». Зритель знает, помнит и любит эти произведения. С какой силой отражена в них эпоха!

Сколько раз мы твердили себе: надо находить свое место между театром и кинематографом. Идти тем путем, где мы можем иметь преимущество. Не пытаться соперничать с масштабом большого экрана, его зрелищностью, пластикой, динамикой. Мы можем выиграть только показом процесса, подробного раскрытия внутреннего мира героев.

Человек и что с ним происходит — это вечно и это всегда будет интересно, ибо предмет всех искусств — человек.

Революция. Ее творят люди. А что происходит с людьми? Революция через взаимоотношения людей — вот наш путь. Надо редакцию пьесы для телевидения подчинить этой цели. Отсесть многочисленные побочные линии с большим количеством эпизодических ролей; они — только фон; основная задача, как понимаем мы ее сейчас, в них не решается. Расчистить пространство и освободить время для основных коллизий.

Многочисленные массовые сцены... За кадр их! Принцип отраженного света. Через оценку происходящего, а не показ его.

Арест Кошкина и его товарищей — через Яровую. Она заперта. В полумраке — косые полосы лунного света, в них ее лицо, глаза. Яровая слышит все: команды Ярового, голоса Кошкина, Григория, Семена, шелканье затворов. В глазах — весь процесс. Сознание предательства Ярового, сознание своего предательства, невольного, но все равно предательства. Все, кто ей верил, погибли по ее вине, погибли только потому, что она поверила Яровому. Все это по-настоящему прожить и показать со всей силой выразительности крупного плана. И как закономерно тогда прозвучит: «Да зачем же я на свет родилась!»

Это путь телевидения. Так ни в театре, ни в кинематографе эту сцену не решат. Во всяком случае, за всю сценическую историю пьесы таких попыток не было, а в кино вряд ли отказались бы от соблазна показать событие.

Так решение этой кульминационной сцены стало ключом к решению всего спектакля, его принципом.

Эпизод прихода белых. Большая массовая сцена на улице. В пьесе ремарка: «Под трезвон колоколов, с хоругвями и цветами буржуазия встречает вошедший отряд белых. Входят генерал, Елисатов, Яровой, офицеры, обыватели».

Сцену — за кадр! В кадре: под доносящиеся звуки марша и трезвон колоколов пробегают обыватели встречать белых. Несколько секунд.

Сцену генерала перенести в приемную особняка. Генерал принимает представителей местной буржуазии. В кадре — панорама через приоткрытую дверь. Яровая среди присутствующих — выполняет задание Кошкина: пытается узнать, что с жегловцами.

Ну и так далее. Нет необходимости пересказывать все массовые сцены. Главное, чтобы ясен был принцип.

Так постепенно складывалась поэма о двух женских судьбах. Главная героиня — Любовь Яровая — дана в восхождении, вторая — ее антипод Панова — в падении. Обе роли отмечены существенным внутренним движением. Они меняются на протяжении пьесы. В других ролях есть процесс раскрытия характеров, но внутреннего движения меньше. И Кошкин, и Швандя, и Яровой, и Елисаветов не показаны в таком развитии, как главные женские роли. Но, тем не менее, и с ними происходят важные и серьезные внутренние сдвиги. Задача — максимально их выявить. Тогда может получиться главное: человек в революции. Через все то, что происходит с людьми и между ними, раскроется эпоха.

Какие же они, эти люди, герои пьесы? Что происходит с ними?

### ЧТО ПРОИСХОДИТ С ЛЮБОВЬЮ ЯРОВОЙ?

Как выстроена линия Яровой в пьесе? Сразу — высокая нота. Тридцать верст пешком из сожженной снарядами деревни, по дороге — каменоломни, где собираются партизаны, в городе, в окне у Горностаевых, — полотенце, которое вышивала любимому мужу, когда он уходил на войну. Это «шлейф» первого появления Яровой. Усталость, тревога, смятение... Цель прихода: сообщить Кошкину, что белые в деревне, что в каменоломнях ждут. Но Кошкин занят, и первой ее сценой становится диалог с Пановой, вернее, поединок, в котором взаимное неприятие, выпады резкие, откровенные. Как будто темперамент и у одной и у другой полностью направлен на партнера. Но так ли это? Куда же девалась основная цель Яровой? Ведь пришла она не выяснять взаимоотношения с Пановой, ей нужен Кошкин. А Панова? Ведь она всегда «все знает». И ей, очевидно, очень интересно узнать, зачем пришла Яровая к Кошкину. Выходит, у сцены плотный второй слой. И еще: интеллигентные женщины, употребляя резкие слова, они, конечно, не нарушают рамок корректности тона, они, так сказать, взаимно вежливы. Но хотя бы одно место в сцене надо определить, где наносится прямой удар. Может быть, это у Яровой: «А на германской войне ваш муж был?»

И очень важно первое появление Яровой. Хорошо бы несколько планов — проход по коридорам особняка, все медленнее, и, наконец, присела где-то в стороне передохнуть, минуты усталости (тридцать верст пешком, шутка ли), и только потом — в приемную, где сидит неприятная Панова.

Потом будут две небольшие сцены Яровой с Кошкиным. В первой она докладывает, во второй — получает задание. Сцены деловые и сердечные. Взаимное доверие. «В прошлый приход белых я вам доверил жизнь и свою и товарищей». Яровая прятала их в своем погребе. Рисковала жизнью. Это прошлое определяет характер сцен, их доверительность, полную откровенность.

Далее следует резкий эмоциональный взлет. Встреча с мужем, которого считала погибшим.  
«Яровой. Люба!..

Любовь (увидев его, останавливается). Что... такое?

Яровой. Люба... Ты?

*Любовь один момент стоит, прислонившись к стенке, потом с воплем падает ему на грудь.*

Яровой. Нашел... Нашел... Радость моя!.. Любушка!..

Любовь. Постой! Постой! Ты? Жив? Не сон? Жив?

Яровой. Жив.

Любовь. Мишенька... Мишенька!.. Два года оплакивала. Дай, дай посмотреть... Ты болен? Рука висит... (*Рыдая, целует его лицо и руки*).

Яровой. Пустяки... Война... Ты как?»

Появляется Горностаева, обращается к офицерам: «Арестуйте этого негодяя! Комиссар Вихорь!»

Вмешивается генерал, узнавший Ярового. Вводят под сильным конвоем жегловцев.

«Яровой (*рапортуя генералу*). Злоумышленники, покушавшиеся на жегловский мост.

Любовь. Миша... Ты... Неправда! (*Падает.*)»

Эффектный театральный конец картины. Рядом два колоссальных события. Первое — возвращение из мертвых любимого мужа. Второе — новая его потеря.

С первым — все понятно. А второе? Сразу поверила, что он враг, белогвардеец? Теряет сознание... Она в него так свято верила, сейчас была так полна счастьем встречи — и вдруг все мгновенно рухнуло? Но ведь он ей еще ничего не сказал... Пока он сам ей не скажет, может она поверить, что он белый? Вряд ли... Нет, не поверит.

«Неправда» — это вопрос похолодевшей души: объясни мне, что это значит?

Терять сознание не надо. В кадре: крупно — Любовь. Она ждет ответа. Только по первому плану пробежит несколько офицеров, на мгновения перекрывая ее. Кадр ее продолжительный. Только иметь бы право на него! И это будет телевидение.

Действие происходит в особняке, поэтому жегловцев, конечно, проводить здесь не надо. Яровой пришел сюда, чтобы доложить генералу об их аресте.

Нельзя не обратить внимание на одну особенность: события большие, а слов мало. С одной стороны — это интересно: слова — вехи, определяющие линию процесса; между ними — насыщенные действенные паузы. Подлинная телевизионность. Какие возможности для актеров! С другой стороны — сложно, можно упустить полноту развития внутренней жизни, ее подробности. А для нас их исследование имеет первостепенную важность.

Что же дальше происходит с Яровой?

Из короткой сцены Любви и Колосова мы узнаем, что объяснение Любви и Ярового состоялось. Но автор не сделал нас свидетелями его. Жаль. Впрочем, он несколько восполнил этот пробел. Их сцена в конце третьего действия, вероятно, повторяет модель того объяснения. «Все твои убогие слова я уже знаю», — говорит она. И далее повторяет то, что слышала от Ярового. Он снова приводит свои малоубедительные доводы. Вот конец сцены.

«Яровой. Ведь это же противоестественно: нам с тобой разными дорогами идти. Найти друг друга, чтобы тотчас же потерять.

Любовь. Хуже. Дороги не разные. Столкнулись на одной дороге, и одному из нас в пропасть лететь.

Яровой. Люба, я этого не допущу.

Любовь. Где тебе! Мы уже не прежние: я сильна, ты жалок».

Сцена прерывается сообщением Елисатова об убийстве Кутова.

Что происходит с Любовью в этой сцене? До этого разговора все ее поступки в штабе белых были направлены на то, чтобы узнать, получен ли приказ с утверждением приговора о казни жегловцев. Разговор с Колосовым; унижительная просьба к Пановой; неудачная попытка найти в полученной почте пакет с утверждением приговора; объяснение с Малининым и допрос, из которого ее выручает Яровой; снова, на этот раз уже ультимативный, разговор с Пановой от имени Кошкина, в котором Панова сообщает, что утверждение «в портфеле у Кутова». Любовь успела передать эту главную информацию, и после всех этих событий — объяснение с Яровым. Снова сложная внутренняя жизнь. С одной стороны, здесь Яровой со своими доводами, с другой — Кутов уже вышел на улицу, что там?

И нельзя забывать, что Яровая продолжает любить мужа. Это не может не накладываться своего отпечатка на все объяснения. До чего же трудная задача перед актрисой! Как все это соединить в едином самочувствии?

Автор предлагает массовый финал акта:

*«Вбегают Елисатов. На улице шум. Входит публика и Панова.*

Елисагов. Господа, несчастье! Полковник Кутов убит.

Голоса. Как! Где?

Елисагов. Сейчас, за углом, в скверике. По-видимому, оглушен чем-то.

Голоса. Ограбили?

Елисагов. Нет, только портфель взяли.

*Яровой смотрит на Любовь и Панову»*

Снова эффектный театральный конец картины.

Действие происходит в штабе белых, хотя автор этого не уточняет. Кабинет генерала здесь неподалеку. Кабинет Малинина рядом. Вся корреспонденция приходит сюда. Елисагов вбегает с улицы. Какая публика может входить вслед за ним? Почему? (Вероятно, ремарка объясняется спектаклем Малого театра, его оформлением.) На крик Елисагова должны появиться штабные офицеры. Голоса — это их вопросы. И офицеры должны убежать на улицу, туда, где убит Кутов. И Яровой тоже должен спешить на место убийства.

Здесь могут остаться только Любовь и Панова.

И пусть им никто не мешает смотреть в глаза друг другу. Они обе причастны к убийству Кутова. Но причастны по-разному. Любовь еще не знает, что это Панова руками подпольщиков так умело освободилась от опасного поклонника. А пока... они смотрят в глаза друг другу. И у каждой своя оценка, свое отношение. И ничего здесь нельзя упрощать. И торопить нельзя. И это будет телевидение.

Через несколько часов они встретятся у кафе. И Панова не сможет себе отказать в минуте откровенного торжества. Но Любовь уже будет знать, почему в портфеле у Кутова не оказалось нужных документов: «Знаю: Кутов чем-то на вашей дороге встал». И ей не о чем больше разговаривать с Пановой. Нельзя превращать сцену в объяснение во взаимной ненависти. Никаких лишних слов, они обе и так все понимают. Непостижимым для Пановой остается только бесстрашие Яровой. «О да, я знаю: вам смерть не страшна. Но я создала бы для вас что-нибудь пострашней смерти». Но Любви не до угроз Пановой: в школе сегодня явка, она торопится домой.

Южная лунная ночь полна тревогой. Вслушиваясь в ночные звуки, вглядываясь в полумрак, Любовь ждет подпольщиков. Они придут за оружием. Но неожиданно появляется Яровой. Как играть эту, пожалуй, самую трудную сцену во всей роли героини?

Снова речь об учете всех обстоятельств. Любовь не только не хочет с ним разговаривать, так как все сказано, она не должна: каждую минуту может показаться кто-нибудь из подпольщиков, поэтому от Ярового надо избавиться как можно скорее. Но он упорно не уходит. «Если ты оттолкнешь меня, я до утра не доживу».

Может она ему поверить? Забыть все, что ей известно о нем? Ведь только сегодня, несколько часов назад он старался склонить ее на свою сторону. У нее не может быть сомнений, что Яровой — последовательный, убежденный враг. И вдруг: «Я хочу быть с тобой... Навеки!» Как этому поверить? Хотелось бы поверить, конечно. Но поверить полностью, без оглядки, как доверчивая девочка... Ни в чем не усомниться? Может ли это быть? А если предположить: она готова поверить, но что-то ей мешает, в глубине души какая-то смутная настороженность? И чтобы не осталось места сомнениям, она хочет его испытать: «Только одно — ты знаешь, надо спасти людей, и тогда приходи, я буду ждать тебя». Это испытание, проверка. Но опять же, это не рассудочный шаг, не результат трезвого размышления, это подсказано сердцем и ею самой не осознано до конца.

И после ухода Ярового в сцене со Швандей у Любви не может быть ощущения полноты обретенного счастья. Приход Михаила точно сон в эту красивую, полную неясных звуков и непонятных шорохов ночь. У нее, скорее, тревожное предчувствие возможности счастья. И оно не покидает ее до появления солдат и Ярового.

Дальше — сцена, о которой уже шла речь. Еще одна кульминация роли — сознание предательства Ярового, сознание своей вины, своего невольного предательства.

Как провела Любовь остаток ночи? Это было то, что «пострашней смерти». С чем она встретила день? Она должна освободить Кошкина, всех, кто с ним был арестован, и жегловцев,

которых она помешала освободить. Иначе она не имеет права жить. Теперь все зависит от Ярового. Он может их освободить, он должен это сделать, иначе... И она идет к нему, сжимая в кармане пальто маленький браунинг. Идет неторопливо, но непреклонно, как человек, решившийся на крайность.

У входа в штаб ее остановит Панова: «К мужу? Совет да любовь. На чем сошлись? На Кошкине, кажется? Любовь. Пулю на тебя жаль тратить — считанные».

Чем меньше здесь будет красок и интонаций, чем ровнее и отрешеннее прозвучат эти фразы, тем вернее. До Пановой ей сейчас нет никакого дела, она ее просто смахнула со своего пути. Слишком большая и труднодостижимая перед Яровой цель, все ее душевные силы устремлены на это, и не будет она вести сейчас дуэль с Пановой.

Она потребовала от Ярового освобождения Кошкина. «Ты что же думаешь, я его на сутки на прокат взял?» — ответил тот. Через минуту она направила на него револьвер, требуя и умоляя освободить Кошкина. Снова отказ. И Любовь не смогла нажать курок. Осталось последнее: позор предательства смыть своей кровью. Но это сделать ей не дал Яровой. Он обезоружил и арестовал ее.

Как легко сцену не доиграть, опасаясь театральщины, и как легко ее переиграть, соблазняясь драматизмом ситуации! Вместе с тем эта сцена — оселок, на котором проверяется концепция. Огромная амплитуда внутренней жизни должна быть выявлена во всех своих звеньях.

Хотя автор и в этой сцене, в ее кульминации скуп на слова:

«Любовь. Ты... ты не спасешь их?

Яровой. Иди... Некогда.

Любовь (*выхватывает из кармана револьвер*). Так вот...

Яровой. А... Это ты хорошо придумала. Умница. (*Становится перед ней, распахнув грудь.*)

Хорони всерьез.

Любовь. Нет. Твоя казнь впереди! (*Направляет револьвер в свою грудь.*)

*Яровой, прыгнув к ней, выхватывает револьвер, прячет.*

Любовь. Что же, это лишь отсрочка: если Романа казнишь, я убью себя».

Ничего не будет стоить телевидение как самостоятельное искусство, если в такой сцене не показать процесса во всей полноте. Решить застрелить — и не смочь; осознать это, понять, что другого выхода теперь нет — только собственная смерть; решиться и попытаться убить себя. Прожить это всерьез, не притворяясь, не изображая, по самой строгой психологической правде. И в соответствующей крупности при показе ничего не потерять. И никаких монтажных хитростей. Камера впиалась в актрису и не упускает ничего.

Освобожденная Швандей, Яровая организовала рабочих, выдала им спрятанное в школе оружие, повела к тюрьме, обратилась к солдатам, и почти без выстрела были освобождены Кошкин, жегловцы и остальные арестованные. Раненная в руку, Любовь вернулась в особняк. На ее глазах Колосов помог Яровому, которого преследовали рабочие патрули, спрятаться в одной из комнат.

И снова мы начнем следить за тем, что происходит с Любовью. Обессилев от всего пережитого, опустившись в кресло, она займется перевязкой раненой руки; но это, скорее, возможность прикрыть свое внимание к происходящему. Ее крупный план на мгновения будет перекрываться разыскивающими Ярового патрулями. За кадром их голоса — то дальше, то ближе. Наконец рядом, очевидно, обращенные к ней слова: «Где поручик Яровой?» И тогда Любовь укажет, где он. Камера неотрывно следит за ней. Она услышит шаги, шум опрокинутых стульев, стук с силой распахнутых дверей, команду: «Руки!» И снова шаги. Тогда она приподнимется и, стоя, посмотрит на арестованного Ярового. В молчании пройдет их последняя встреча. Два-три крупных плана. Потом патруль уведет Ярового и Колосов прокричит ей: «Что вы над собой сделали, Люба?!» Она не ответит, уйдет от него раненая душевно и физически.

Примерно так представлялось внешнее проявление действий Яровой. А какова внутренняя сложность? С каких позиций актриса должна играть последнюю часть роли? Думается, главное — не играть героиню, победительницу. Снова охватить все обстоятельства — тогда появится много неожиданного, глубоко человеческого. Ведь она всего лишь человек, где же берутся силы,



душевные и физические, как можно вынести все, что обрушилось на нее за одни сутки? Какова степень внутреннего напряжения! Если через весь спектакль Любовь пройдет как обыкновенная женщина, у которой даже и мысли нет, что она совершает выдающиеся поступки, то с какой силой прозвучит сознание необходимости совершения этих поступков! Проще говоря, чем меньше она будет походить на героиню, тем сильнее будет впечатлять ее путь в революцию, тем выразительнее прозвучит главная тема.

И финал спектакля — короткая сцена Любви и Кошкина. Не на миру. Кошкин нашел ее в своем бывшем кабинете. Он понимает, что она пережила, он чуток, осторожен. Никакой официальности. Сердечно и просто скажет: «Я всегда считал вас верным товарищем», — и она ответит: «Нет, я только с нынешнего дня верный товарищ», — так же просто и тихо.

Примерно так представлялся крен в сторону психологического раскрытия характера героини спектакля в телевизионном решении.

## КОМУ ИГРАТЬ?

Одновременно с созданием редакции пьесы для телевидения с первого дня решался вопрос: кому играть? В данном случае было особенно сложно: почти все основные роли спектакля Малого театра стали легендами. С легендами бороться трудно, приходится не просто убеждать, а переубеждать.

Конечно, особенно сложно было с ролью Яровой. И чем дальше, тем сложнее, так как становилась все более очевидной линия роли, ее феноменальная трудность. И, конечно, ограничивал выбор возраст. Особенности экрана игнорировать нельзя, нужна актриса в возрасте от тридцати до сорока лет. Искали все больше в академических театрах и ни на ком не могли остановиться. Вспомнили Ларису Малеванную из Ленинграда. Но оказалось, что она репетирует в БДТ в «Тихом Доне» роль Натальи. Естественно, даже о периодических приездах в Москву не могло быть и речи. Шли уже не дни — месяцы, а мы были в тупике. Отсутствие главной исполнительницы тормозило создание всего ансамбля.

Но работа, тем не менее, продолжалась. Пластический принцип все больше завладевал мышлением. Все чаще в воображении выстраивались отдельные монтажные фразы. И однажды очень явственно увиделись огромные глаза Любви в полосах лунного света. И это были глаза... Инны Чуриковой. Я был озадачен и удивлен. Почему раньше о ней не подумал?

Я позвонил Инне Михайловне. Она не отказалась, но и не дала согласия. Дней десять колебаний и сомнений — и мы договорились.

Теперь можно было формировать состав. Первый вопрос: кто поручик Яровой? Кто Панова? Инна Михайловна предложила на роль Ярового Николая Губенко. К тому времени на экраны вышел фильм «Прошу слова», где Чурикова и Губенко составили прекрасный дуэт. Помня роли, сыгранные актером на сцене Театра на Таганке, особенно яростное исполнение в «Пугачеве», и роли, сыгранные в кино, я охотно согласился. Мощный, взрывчатый темперамент актера был как нельзя кстати. Николай Николаевич отнесся к предложению с интересом, но дать согласие сразу не мог — фильм «Подранки» еще не был закончен. Последний этап работы затягивался. Через несколько дней стало ясно, что участие Губенко исключается, так как он освободится месяца через два.

Я позвонил Любшину. Станислав Андреевич загорелся желанием сыграть Ярового «с такой партнершей». Но сроки ему тоже не подходили, он снимал фильм «Позови меня в даль светлую». Предстояли еще выезды в Ярославль — съемки природы. Как мы ни прикидывали, максимально отодвигая его включение в работу, ничего не получалось. С огорчением пришлось отказаться и от этого варианта.

Через некоторое время возникла кандидатура Леонида Филатова. Мне не приходилось раньше видеть его в ролях подобного плана и масштаба, но чисто интуитивно чувствовал («чуял», как сказал бы Алексей Денисович), что риска нет или почти нет. Две наши встречи без партнеров развеяли и это «почти».

На роль Пановой было много кандидатур, но пригласили мы Аллу Демидову.

Когда я теперь перелистываю старые записные книжки, то по порядку возможных исполнителей вижу, как уточнялись характеристики образов. Ведь не случайно и Чурикова и Демидова стоят в конце списков. Их появление связано с последним этапом режиссерской разработки, когда стало окончательно ясно, что играть. А в начале стоят фамилии актрис, соответствующих более традиционному пониманию ролей.

Из мужского состава первой бесспорной кандидатурой для меня был Олег Табаков на роль Елисатова. Мы и договорились с Олегом Павловичем задолго до начала работы. Для меня было важно не только то, что он очень «телевизионный» артист, с исключительными импровизационными возможностями, не меньшее значение имело его умение быть на сцене обезоруживающе обаятельным, общительным, создавать видимость природы открытой, даже распахнутой, у которой и не подозревается второе дно.

Сложнее было с Кошкиным. Долго преследовало традиционное представление. Я вспоминал Прова Садовского и Александра Чебана, сыгравших эту роль, когда им было за пятьдесят. Поэтому в самом начале лучшими исполнителями представлялись такие актеры, как Михаил Ульянов или Леонид Марков. Но постепенно мне стало казаться, что Кошкин — молодой человек из рабочих, с образованием церковно-приходской школы, волевой и смекалистый, с организаторскими способностями, в ходе революции и гражданской войны выдвинувшийся в первые ряды. И молодость Кошкина только подтверждает известную истину о молодости революции. Самым точным выбором стал Андрей Мартынов.

Теперь — о Грозном.

Почему не распознал его Кошкин? По всей видимости, прошло немало дней с тех пор, как свела их жизнь. Грозной мародерствует, а Кошкин не подозревает, очевидно, другие тоже. Значит: хороший камуфляж. Иначе решать нельзя, иначе наносится удар по Кошкину, по его умению понимать людей. Одним словом, тогда сразу снижается, даже дискредитируется образ руководителя. Поэтому толкование роли Грозного приобретает особое значение. А с виду он — большой Кошкин, чем сам Кошкин. Только тогда можно понять, почему его никто не разоблачил. На эту роль идеально подошел Геннадий Сайфулин.

С остальными ролями затруднений не было. Швандя — Валерий Золотухин. Это было одно из первых решений. С ним договорились сразу. Чир — Лев Дуров, Горностаев — Андрей Попов, Колосов — Евгений Стеблов, Малинин — Никита Подгорный, Кутов — Григорий Абрикосов, протоиерей — Михаил Зимин, Марья — Антонина Дмитриева, Дунька — Наталья Гундарева, Горностаева — Ирина Гошева.

Долго не могли найти Пикалова. Наивность, помноженная на народность. Мне все виделся и слышался Сашин-Никольский, это как-то парализовало. Уж очень незабываем! Помог Олег Табаков, порекомендовав молодого актера театра «Современник» Бориса Сморгочкова. Я пригласил его, стал беседовать, объяснять роль. На меня смотрели круглые васильковые глаза, совсем детские. Почитали роль — точное попадание. Не надо добиваться наивности, она — основа индивидуальности. Какая удача! Ведь его партнеры — Андрей Попов и Валерий Золотухин, работать будет легко.

Ни один московский театр такого состава, пожалуй, дать не мог. «Звездная команда», как стали у нас в шутку называть этот ансамбль, действительно была сильная.

## ТАКТИЧЕСКИЙ ВАРИАНТ

В каждой работе должно быть свое тактическое решение. И репетиции и съемки всякий раз проходят по-разному. И каждый раз приходится определять тактику в зависимости от состава, материала, сроков и т. д. Работа над «Любовью Яровой» требовала своей организации. Было ясно: этому составу не нужно много репетировать, проблемы профессиональной техники не стояли, но аналитическая работа предстояла большая. Надо было сосредоточить внимание на выявлении скрытых возможностей пьесы по линии взаимоотношений героев, определить акценты, раскрывающие процесс внутренней жизни. И в репетициях, в живом общении найденное проверить и закрепить, чтобы на съемочной площадке не возникало неожиданностей.

Все основные исполнители были хорошо знакомы с условиями работы на телевидении, кроме Инны Чуриковой. Она пришла на телевидение впервые. Наши напряженные короткие трехчасовые съемочные смены вместо восьмичасовых кинематографических, съемки целых эпизодов и сцен несколькими камерами, а не отдельных кадров одной камерой — все это непривычно после кинематографического режима. И сколько потребуются репетиций Инне Михайловне, было неясно.

Помню, однажды я читал в каком-то журнале, что Глеб Панфилов сказал Чуриковой: «Ты должна быть». То есть не играть, а быть, поверить в то, что твоя героиня — это ты. Конечно, на словах это просто, такое задание каждому дается, и студенту первого курса в том числе, ведь в основе актерского творчества лежит вера. Но сказать можно каждому — и говорят. А результат? Много ли мы наблюдаем перевоплощений и проникновений в чужой характер с той полнотой, что позволяет в актере увидеть действительно иную человеческую сущность как в мышлении, так и в глубине чувств? Для Инны Чуриковой это не просто возможность дарования, не просто возможность постижения, для нее это должно быть нормой, такова ее актерская природа. Значит, нужно уяснить, какие условия для актрисы будут самыми благоприятными, точнее, что надо делать, чтобы она оказалась в обстоятельствах необходимости творчества. Конечно, речь идет не о комфорте, иной раз в этом тонком деле бывает все наоборот, помогают препятствия.

Обстоятельства роли, то есть все то, что происходит с Яровой, настолько сложны и глубоки, что дают возможность для нахождения все новых и новых подробностей. Если это не иметь в виду, то зачем нужна такая актриса, как Чурикова? В ее исполнении нет стертых интонаций, всегда есть свежесть — результат свойственной ей органики. Роль Яровой из плана героико-патетического надо перевести в план психологический. Задача и трудная и дерзкая. Нужна полная мобилизация даже такого крупного таланта. Поэтому и возник разговор о тактическом варианте, особенно для этой роли и для этой актрисы. Так определилась главная забота, основная «болевая точка» на протяжении всей работы — до конца съемок.

В то, что актерская природа способна творить чудеса, я давно поверил. Только она должна быть верно направлена, то есть ни в коем случае нельзя терять ощущения главной цели. Тогда органический процесс, развивающийся в правильном направлении, в своих приспособлениях, красках, нюансах, неожиданных прорывах, — совершенно непредсказуем. И тогда ему могут сопутствовать открытия.

Никогда не забуду, как Варвара Осиповна Массалитинова на сцене Малого театра в «Горе от ума» впервые играла Хлестову. В частности, эпизод на балу, ее реакцию на смех Чацкого: «Кто этот весельчак и звания какого?» и т. д. Все актрисы в этот момент всегда отчитывали Чацкого, то высокомерно, то грозно, то сердито — по-разному, но всегда это была по существу нотация. Варвара Осиповна тоже начала сцену традиционно, но на словах «Над старостью смеяться — грех» неожиданно расплакалась. И это не нарушило ни действия, ни общего рисунка сцены.

Вот о подобной непредсказуемости сейчас и идет речь.

Как-то Дикий с одобрением сказал о Борисе Смирнове:

— Вот это артист! Рот открывает и сам не знает, что скажет.

...Первая встреча Любви с Яровым. Первая репетиция.

Внезапно увидев *его*, Чурикова на мгновение замерла, потом бросилась в сторону и спряталась за какую-то деталь выгородки. Через секунду-другую с опаской выглянула и стала всматриваться в стоящего Ярового; потом медленно, не отрывая от него взгляда, пошла к нему; Филатов сделал было движение навстречу ей, но она остановила его вытянутыми вперед руками, будто все еще не веря в то, что это он; потом сама подошла к нему и начала руками его трогать, ощупывать, убеждаясь все больше в том, что это Михаил. И только тогда пришла очередь эмоционального всплеска — слез, объятий.

Почти бессловесная сцена наполнилась завораживающим драматизмом. Импровизационный поиск! Сколько радующих открытий таит он в себе, сколько ошеломляющих неожиданностей! Если актеры готовы к такому методу работы, можно ждать праздника.

Каждая новая попытка — новые ходы, пока не будут исчерпаны возможности обстоятельств. Так накапливается «строительный материал» для окончательного рисунка сцены. В него войдет то, что с максимальной выразительностью раскроет суть происходящего. Этот процесс не прервется и на съемках. И там в некоторых эпизодах дубли будут разительно не похожими один на другой. Особенно это скажется в сценах Любви с Яровым.

Самой трудной оказалась их ночная встреча в школе. Я уже говорил о многослойности этого поединка.

В тот день Инна Михайловна трудно «входила в круг». Ей будто что-то мешало. Пока мы с оператором Борисом Лазаревым ставили свет, наша героиня сидела на крыльчке школы. Она говорила: не готова, не знает, что здесь играть; думала, сегодня будет сниматься другая сцена; никто ей не может помочь; роль у нее самая неблагоприятная, самая плохая в пьесе...

Мы понимали, что происходит с актрисой. Нам только это и надо было. Все, что делалось вокруг, приближало минуты творчества — шла внутренняя мобилизация. Поэтому мы не утешали и не успокаивали актрису, не говорили, что сцена достаточно репетировалась и можно «выходить» на съемку. Мы занимались «ночными» светильниками. Нас тревожила прекрасная лампа. Она давала изумительный свет. Подвешенная высоко над съемочной площадкой, она заливала пространство с нужной силой светового заполнения, полностью сохраняя характер лунного освещения, но светильник требовал отдыха. Он не мог работать всю нашу трехчасовую смену. Через каждые полчаса, максимум через сорок минут, его надо было выключать — иначе перегорит.

Художник Виктор Григорьевич Лесков громоздил парты одну на другую. Появились какие-то столбы и палки. Пересечения темных прямых и косых линий, попадая в объектив камеры, нарушали обычные пропорции, отсекая части кадра, помогали созданию атмосферы тревоги.

Мы сняли четыре дубля встречи Любви и Ярового. Они были разными, но их объединяло самочувствие актрисы. Предсъемочное состояние ее оказалось своеобразной прелюдией сцены. Во время ожидания, находясь в центре студийной суматохи, она настраивалась на нужную волну и к началу съемки «поймала» ее. Что здесь было сознательным, что чисто интуитивным, не берусь судить, но по сути это было так.

Прекрасный оператор, мастер активной камеры, Борис Лазарев сумел и в этой динамичной сцене не упустить ни одного существенного нюанса в исполнении актрисы.

Еще о двух моментах съемки сцены в школе хочется вспомнить.

Арест Любви — ее заперли в школе. Что это значит? Физически лишить ее возможности помочь подпольщикам, предостеречь их хотя бы криком.

При съемке первого дубля Инна Михайловна вырвалась из рук солдат и бросилась бежать. Последовала команда: «Стоп!»

— Держите меня по-настоящему, — говорила она двум молодым актерам, — иначе убегу.

— И кричать не давайте ей.

Молодые актеры стеснительно мялись.

— Вы зажимайте мне рот!

Как им решиться? Своими руками, ладони которых сжимают непривычные для них винтовки, вдруг изловчиться и, осмелев, зажать рот Чуриковой!

— Но иначе она должна кричать, а драматург построил сцену по-другому. Значит, надо не дать ей возможности крикнуть.

Во время второго дубля Инна Михайловна снова вырвалась, но солдаты ее туг же схватили, а Сергей Еремеев, игравший Семена, подбежав сзади, зажал ей рот. Чурикова отчаянно вырывалась, но они все-таки сумели втащить ее на крыльцо и затолкать в открытую дверь школы.

Для верности сняли еще дубль.

Следующая сцена — борьба и арест подпольщиков — оставалась за кадром. Камера снимала Яровую, брошенную в тамбур школы.

Она только слышит происходящее. Ее реакция — самое важное для нас. В тамбуре темно, только сквозь щели пробиваются полоски света. В них ярко высвечивается лицо, глаза.

Сняли несколько дублей разной крупности.

От тепла близко поставленных прожекторов на досках тамбура проступила смола. И тут же она оказалась в волосах Инны Михайловны. Волосы слиплись, чулки разодрались, из специально связанной художницей Грэтой Таар кофты свисали ключья.

— Снимем еще, — попросила актриса.

Гримеры протерли ей волосы одеколоном, смыли смолу — и снова съемка.

Когда актер на площадке полностью выкладывается, это ощущают все присутствующие, даже самые непосвященные. Это лучшие минуты в трудном съемочном процессе, тогда в павильоне приподнятое настроение, многие понимающе переглядываются.

Конечно, не все съемки были такими. Бывали дни трудные, когда требовалось все терпение, и мое и партнеров, когда процесс шел мучительно и радости никому не доставлял. Но в целом тактика себя оправдала. Поставленная цель была достигнута.

Говоря отдельно о съемках сцен Любви, я не хочу принижать значение других линий пьесы. Для меня в этом спектакле не было второстепенных по значению моментов. Все было достаточно важно. Концепция проводилась через все коллизии. Просто некоторые сцены Яровой представляли для нас самую большую трудность. Весь остальной огромный и сложный материал пьесы снимался без отклонений от нашей обычной практики. Сделанное на двадцати шести репетициях было прочным фундаментом. В целом актеры работали легко и увлеченно.

Со всеми исполнителями основных ролей я в работе встретился впервые. И ни в ком не ошибся.

Алла Сергеевна Демидова. Одно слово — мастер. Этим все сказано. Ничего приблизительного или расплывчатого. Всегда точно и свежо. Причем точность абсолютная, в микроизмерениях. Из тончайших кружев сплетался сильный недюжинный характер врага умного и опасного в своей привлекательности. Черный парик и светлые серо-голубые глаза; скупая выразительная пластика; полная перемена с приходом белых — торжество грации и обольстительной женственности.

Всеякие были суждения о спектакле и актерах, но я не помню ни одного критического замечания в адрес Аллы Демидовой. Согласен с теми, кто считает ее исполнение совершенным.

Валерий Золотухин. Артист инициативный, с большим запасом импровизационных возможностей. Обаяние, юмор, озорство. Работает с наслаждением. Видно, что процесс этот доставляет ему радость, в сценах он «кушается», и это заражает окружающих. Популярность не мешает ему быть к себе достаточно взыскательным. Такие актеры для творческого климата самые необходимые.

Андрей Мартынов. Живое творческое мышление. Правдив и органичен. Органика проявляется в формах подкупающе простых. В этом смысле — актер в высшей степени экранный. Такт и в работе и во взаимоотношениях. Нужное и приятное равновесие, даже гармония. Располагает к себе. С ним хочется работать.

Леонид Филатов. В процессе работы вошел в полную силу. Доказал свое творческое право на большую и сложную роль Ярового. Если в начале я все время жалел, что не удалось привлечь ни Владимира Высоцкого, ни Николая Губенко, ни Станислава Любшина, которые представлялись особенно интересными не только сами по себе, но и в дуэте с Чуриковой, то постепенно у Леонида Филатова нашлись свои краски (я назвал бы их терпкими), сочетания которых делали фигуру Ярового характерной и конкретной. Удалось уйти от врага вообще и создать тип живой, сильный и энергичный в борьбе, ум и пронизательность в нем сочетались с саркастической заносчивостью и нетерпимостью.

Бедные мои помощницы! Их было трое. Режиссер Алла Евдокимова, отличный организатор творческого процесса, мастер «живого» монтажа; ассистент Татьяна Сахарова — маленькая, хрупкая, неслышная, с железной исполнительностью; администратор на съемках Татьяна Елизарова — неистощимый юмор и оптимизм. Прекрасные работники, все отличались тактом и интеллигентностью. Сколько хлопот свалилось на их плечи!

Но все кончается, кончились и все сложности, закончились и съемки.

Теперь я могу твердо сказать, что съемочный период «Любови Яровой» — полтора месяца — был самым трудным и изнурительным за всю мою профессиональную жизнь.

«Любовь Яровая» получила Большой приз жюри на VII Всесоюзном фестивале телефильмов, была единодушно поддержана центральной прессой.

Среди зрителей развернулась полемика. Больше всего спорили об исполнении Инны Чуриковой. Были яростные противники, были восторженные сторонники. Одним словом, зритель не остался равнодушным. А это главное.

В 1979 году мне довелось снова вернуться к пьесе «Любовь Яровая» — я ставил спектакль на телевидении в Хельсинки. Другой зритель, другие актеры, другое отношение к пьесе. Но режиссерская концепция осталась та же. Да и сейчас не вижу другого принципа для воплощения этой пьесы на телевизионном экране.

### **«ВРЕМЯ НАШЕЙ ПЕРЕДАЧИ ПОДХОДИТ К КОНЦУ...»**

Вот и кончаются мои записки. Конечно, не все сказано. Нет почти ни слова о товарищах, с которыми проработал долгие годы на радио и телевидении, о больных, не решенных вопросах, о несчастных, но дорогих праздниках. Все это остается для следующей книги.

Я начал с театрального спектакля на радио. Замкнем круг, сказав хотя бы немного о спектакле драматического театра на телевизионном экране.

Ни в одной стране мира театральные спектакли в таком количестве, как у нас, не показывают по телевидению. Наши иностранные коллеги нам просто не верят, иной раз наши взаимоотношения с театрами называют «подозрительной идиллией». Но факт остается фактом: театры все охотнее дают свои спектакли телевидению и фонд фильмов-спектаклей все время растет.

Главное в фильме — сохранить образ спектакля. Зритель должен как бы побывать в данном театре. Но, оказывается, это совсем не просто. Если в зрительном зале или телестудии поставить камеру и снять спектакль с одной точки, как смотрит его театральный зритель, ничего, кроме разочарования, не будет. Спектакль не состоится. Получится безжизненный оттиск.

Зеркало и планшет сцены, с одной стороны, и экран телевизора — с другой, представляют в данном случае два разных искусства: театральное и кинематографическое. Вернее, телекинематографическое. И во имя сохранения театрального произведения на экране спектакль должен быть выражен языком другого искусства. Для этого надо решить несколько задач.

Прежде всего — определить, как стиль и жанр спектакля отразятся на монтажном строе фильма. Например, в водевиле по сравнению с психологической драмой может быть в два-три раза больше кадров и панорам. Пластическая динамика спектакля потребует этого.

Далее: темпо-ритмическая структура будущего фильма. В какой мере она должна отличаться от театрального спектакля? Мы по-разному воспринимаем театральное и экранное время. Для сцены — нормально, для экрана — затянуто. Может быть, придется «сжимать» спектакль» на экране, чтобы он сохранил свой характер.

Еще: как в данном фильме-спектакле разрешить конфликт двух условностей — театра и экрана? Ведь даже в бытовом театральном спектакле мизансцены сохраняют характер театральной условности: они строятся фронтально, развернуты на зрителя, он должен видеть актеров и их лица. Перенесенные же на экран, такие мизансцены выглядят фальшиво, теряют характер достоверности. Значит, их надо прокорректировать с таким расчетом, чтобы достигался тот же результат, что и в театральном зале, не нарушалось чувство жизненной правды.

В спектакле, решенном в иной манере, не претендующем на бытовую достоверность, где царит откровенная театральная праздничность, может быть, поиск пойдет совсем в другом направлении: как выразительнее перенести на экран пластику, не нарушая ее?

Одним словом: сколько спектаклей — столько решений. От трансляции со сцены — до создания художественного фильма на основе спектакля. Каждый раз надо принимать решение, исходя из всей суммы особенностей данного произведения театрального искусства.

Спектакли не живут вечно. У них есть пора расцвета, увядания и смерти. Важно снимать их на пленку вовремя. Это и для театра и для телезрителей единственно правильное решение. Фильм-спектакль рассчитан на длительное хранение в фондах Центрального телевидения. Важно, чтобы и будущие поколения увидели его полным жизни.

И важно, чтобы режиссер, поставивший спектакль на сцене театра, не расставался с ним в процессе создания фильма-спектакля. Это его детище. И если он принесет на телевидение все нажитое во время работы над пьесой, то сможет найти здесь новое и интересное приложение всему, что было накоплено за долгие месяцы.

А. Д. Попов часто высказывал тревогу по поводу грозящего театру «безобразья». Он обращал внимание на фотографии Шаляпина в ролях. В ранний период у Шаляпина во всех ролях одинаковые глаза, а позже в каждой роли они другие в «зеркале души» каждый раз отражается другая душа.

На телевидении про актера, если он сыграет в год две-три роли, порой говорят: «Надоел! Невозможно больше смотреть!» А почему? И во всех ли случаях? В большинстве. Потому что чаще всего он повторяется, потому что он один и тот же в разных ролях. А телекамера «глазастая», от нее ничего не укроется. Костюмы меняются, усы появляются и исчезают, прически другие, а человек тот же. Из-за этого бил тревогу мудрый А. Д. Попов.

Есть такое выражение в актерском быту: «подминать роли под себя». Это значит привносить в роль привычные для актера ритмы, самочувствия. Путь как будто правильный: надо идти от себя, от своей органики, этому учил К. С. Станиславский. Идти-то от себя надо, но надо и к образу прийти. А этого очень часто и не происходит. Да еще иной раз и базу подведут: артист — личность, именно она и интересна, она и должна раскрываться. Должна, но как? Пусть актерская личность раскрывается в глубине понимания проблемы, которая стоит за ролью, в силе обобщения характера, в умении постичь мир другого человека и сделать его своим. Такого актера никогда «не будет много». Напротив, зритель будет ждать встречи с ним. Но ожидание приобретет особый оттенок. Примерно так Л. Н. Толстой говорил об отношении к новому произведению знакомого писателя: «Ну-ка, что сможешь ты сказать мне еще нового? С какой стороны ты теперь осветишь мне жизнь?»

Конечно, умирают не только театральные спектакли, но и передачи разных форм. Телевидение не может жить без постоянного обновления. Жизнь каждый день рождает новое, и оно должно находить свое отражение на нашем экране. Ведь он — небольшое окно в большой мир.

Когда-то я услышал от К. Зубова слова, которые тогда мне показались странными: «Все-таки искусство должно рождаться немного набекрень». Человек исключительного остроумия, большой художник, артист и режиссер, он прекрасно понимал природу творчества. Я часто чувствую вину в связи с тем, что нам далеко не всегда удается создать ту атмосферу раскованности, доброжелательности, взаимной заботы и уважения, радости и озорства, которая совсем не исключает требовательности, а, напротив, предполагает ее самую высокую степень и является климатом творчества. В таком климате не могут жить ремесло, компромисс, застой, здесь живет и расцветает творчество. Конечно, это трудно. Этого можно добиться только усилиями всех причастных, а их так много, и интересы у них такие разные. Сколько служб в структуре телевидения, способных влиять на качество передачи и атмосферу ее создания! Но, тем не менее, их должно объединять сознание общей ответственности. А она велика. Большой и быть не может — десятки миллионов зрителей.

Сколько на моей памяти принималось работ на радио и телевидении — тысячи! Всех форм и видов — от самых простых до самых сложных. Как часто, принимая передачу, мы испытывали чувство облегчения, если решали: передача может идти. Теперь это не критерий. Теперь я сформулировал бы его так: передача не может не идти, так бесспорны ее достоинства. Сначала это может показаться почти безумием человеку, который ежедневно варится в большом

телевизионном котле, откуда идет непрерывный поток передач. И все-таки! Цель должна быть труднодостижимой. Только тогда и происходит полная мобилизация всех сил, душевных и физических.

Зритель ждет встреч с любимыми передачами. Сколько экранов зажигается по всей стране, особенно по вечерам! Сколько людей занимают перед ними привычные удобные места с чувством надежды — ведь их действительно миллионы! Разве можно обмануть их ожидания?

Режиссер эфира — радио и телевидения — не просто служащий, который должен хорошо делать свое дело. Здесь уместно вспомнить почти вышедшее из употребления слово, традиционное для лучших представителей русского театра,— служение. Эфир — это не просто работа, это служение своему народу.