

Источник: Михаил Ульянов; «Возвращаясь к самому себе».
Изд-во: "Центрполиграф", Москва, 1996.
OCR и правка: Александр Белоусенко (belousenko@yahoo.com), 13 января 2004.
Библиотека Александра Белоусенко - <http://belousenkolib.narod.ru>

Михаил Ульянов

Возвращаясь к самому себе

Надо полагать, что пик мой творческий — позади. Началось новое время, а я — человек того, прошедшего... И даже попал в критикуемые и виноватые за то, что прожил жизнь такую, какая у меня сложилась.

Какая же? Попробую понять себя и понять время, в котором я довольно активно работал и напряженно жил.

I. Наш вечный парадокс. Вступление

Наш вечный парадокс

Да, хочется, хотелось бы привести в порядок сумятицу чувств и мыслей, одолевавших меня и многих моих товарищей по цеху в последнее время, в годы, следующие за 1986-м, когда была закончена моя предыдущая книга — «Работаю актером». В то время только разворачивалась гигантская панорама перемен в стране, в народе, называемая тогда еще мягко: «перестройка». Поначалу она в самом деле, как осторожная кошка, встряхивалась, потягивалась, разминала лапы... Что-то долго выжидала...

А за минувшие после 86-го годы все у нас переменялось, перевернулось и несется... Пока еще по-настоящему не видно, куда. Но несется во весь опор. А в то же самое время некие первородные пласты, или опоры, или сваи — не знаю, как лучше назвать, — нашего идейно-бытового привычного русского социализма никак не сдвинутся с мертвой точки. Скажем, наше российское, а не только советское неуважение к собственным законам. Или столь же древний недуг, который хочется назвать «свободобязнь»: им, кажется, поражены все — и руководители, и исполнители.

Или такое, тоже «родное» явление, как круговая порука бывших руководящих чиновников, укрепившихся на прежних своих командных высотах, только теперь по-иному именуемых, особенно на периферии.

Об эти-то неподвижные глыбы и спотыкается несущаяся лавина перемен, завихривается, рождая встречное, вспять, движение. На этих порогах рвется и трещит экономика, калечится производство, а частная жизнь граждан превращается в одно недоумение, закруженная этими водоворотами, и душа рвется между надеждой на какой-нибудь исход либо хоть на более плавное и упорядоченное движение... Но к лучшему! И отчаяние охватывает при виде все новых и новых осложнений в политике и экономике...

Потому, задумав свою книгу с начальной мыслью продолжить свой анализ сыгранных в последние годы ролей в условиях меняющейся реальности, чувствую, что сама эта реальность более занимает мои мысли и душу, чем мне представлялось ранее. И с тревогой думается, что к тому времени, когда книга выйдет, все то, о чем пишу сегодня, будет или безнадежно наивным, или просто на тот день не имеющим интереса. События захлестывают...

Иногда кажется, что и смысла нет вдумываться в эти события... Но в то же время нельзя не видеть, нельзя не понимать, что явления, происходящие сегодня у нас, свойственны не только текущему дню и только нашей стране: они случаются, повторяясь, из века в век, они как бы всегда существуют, только в разные столетия, только одетые в разные национальные одежды. Мне,

актеру, в силу своей удивительной профессии словно на машине времени путешествующему по самым отдаленным векам, в самых разных странах: то в Англии XVI века, то в Древнем Риме еще до Рождества Христова, то в России времен Стеньки Разина, — это особенно хорошо видно.

Думали ли мои сверстники и те, кто помоложе, вступившие в трудовую жизнь уже после войны с фашистами, что мы снова попадем в эпоху перемен и социальных потрясений, когда была так монолитна наша огромная и устрашающе вооруженная империя? Но вот — случилось то, что случилось... И время наше подкидывает такие неожиданности, такие непредсказуемости, что только держись.

Правда, непременно следует вспомнить вот о чем: раскрепощение нашего общества, которое началось с апреля 1985 года известной речью тогдашнего и последнего Генерального секретаря ЦК КПСС М.С. Горбачева, имело прецедент, как бы легкий набросок, некую историческую прикидку в шестидесятые годы. И вот тогда, на мой взгляд, контраст между несвободой и слабым веянием некоторой дозволенности — всего лишь некоторой дозволенности — был ярче даже, чем в 1985-м. Тогда после «глухой поры листопада» сталинской эпохи появился такой человек, Никита Сергеевич Хрущев, который в своих чисто русских метаниях (а он то позволял себе благие порывы, то глупости творил, потом снова брался за благое, и опять — назад...) как бы приоткрыл наши наглухо задраенные двери, и вдруг пахнуло жизнью, весной... И назвали это время «оттепель». Тогда появились молодые поэты, тогда на российских сценах зазвучало поэтическое искреннее слово, тогда молодой Евгений Евтушенко, молодой Андрей Вознесенский, Роберт Рождественский, юная Белла Ахмадулина зазвенели птицами как глашатаи времени и оттепели. И люди заговорили о поэзии, и на встречи с поэтами собирались многочисленные толпы народу. К ним тянулась молодежь, как тянется к свету и теплу все живое после придушенного затхлого времени. Возвращение к поэзии в те шестидесятые годы было естественной реакцией на веяние свободы, оно было нормальным, человечески понятным. И, думаю с грустью, может быть, именно потому, что свободой веяло. Веяло. А вот сейчас, когда все двери настежь, когда по стране гуляет чудовищный сквозняк вседозволенности и люди мечутся как угорелое стадо от одной веры к другой, когда рушатся все устои, все опоры и столпы — точно так же, как было в свое время — в 1917 году, — когда низвергаются вчерашние, привычные массам лидеры и разрушаются иной раз бездумно, иной раз просто злобно все памятники (как в свое время разрушали храмы), и снова по-новому перекраивается история, и копаются в грязном белье былых кумиров, человек, лишенный всех привычных ему ориентиров, этот задерганный, замученный, как лошадь загнанная, не ведающая, куда рвут ее удила, такой человек бросается к вере в Бога, к шаманству, к кришнаитам, к оккультизму, к белой и черной магии, к хиромантии и астрологам, чтобы хоть через эту сверхреальность, порожденную непонятной реальностью, узнать, догадаться, что же будет с ним завтра. С ним и со страной... Человек уже никому не верит: ни левым, ни правым, ни демократам, ни коммунистам — ни-ко-му...

И вот, горестно размышляя обо всем этом, хочется мне сказать, может быть, самому себе напомнить, что, негодую на темные силы, сорвавшиеся с тормозов в последнее время, на зыбкость нашей нынешней почвы, на разные неустройства, нельзя забывать, нельзя упускать из виду главный факт: сегодня не просто «веяние свободы» — сегодня сломана гигантская система, где властвовали насилие сверху донизу и команда сверху донизу. Где человек отвык жить по собственной воле и разумению: на все был регламент. А для человека, как такового, самое трудное — привыкать к самостоятельности. Потому так растеряны люди, все мы, привыкшие к иному способу существования. Потому нам так мучительно перестраивать себя самих, мучительнее, чем менять способ хозяйствования. Перестраивать всегда труднее, чем строить заново. «Ага, — думаешь, — эта балка еще сгодится. Оставим ее!» Ан, старая балка не выдерживает новой нагрузки... «Караул! Не получается у вас!» — то ли пугаются, то ли радуются сторонние зрители. А надо было не пугаться и не радоваться неудаче, а искать быстрее новую несущую балку. Ведь строить все равно надо. Надо где-то жить, иметь крышу над головой, надо кормить детей, значит, варить обед, стало быть, зарабатывать... Надо рожать, учить, воспитывать, создавать новые условия жизни... Потому — отстроимся. Отстроимся — иначе быть не может.

И вот подумал я сейчас: Боже мой, Боже мой! Что же мы за несчастный народ! То мы семьдесят семь лет строили и тоже все надрывались и все приговаривали: вот сегодня нам трудно, но завтра будет лучше, и наши дети заживут как люди... И мы преодолевали одну беду за другой, и

тоже себе во всем отказывали, себя во всем надрывая, натуживая. Теперь заново начинаем в таком же напряге, с той же натугой, в тех же муках и тоже не зная в точности, чего мы хотим. И все так же впереди маячит никак не достигаемое светлое будущее... Вот горе, вот вечный наш парадокс... То мы убегали от частной собственности, вырывая ее с кровью и мясом из своего обихода и сознания, выпальывая ее последние ростки в виде нэпа, стараясь скорее попасть в коммунизм, теперь бежим в обратном направлении — к рынку и частной собственности, на ходу выпальывая, выдергивая разные социалистические пережитки в своем сознании и хозяйстве. Так мы, вместо того чтобы жить, все время перестраиваем и свою жизнь... Как тот дурной хозяин: вот он покрасил окна и вдруг увидел: эх, мне бы вот еще здесь окно прорубить! Прорубил — и опять мусор, и опять он щепки убирает, и снова красит... — И так мы живем...

И мнится, вся история России такова, а если знать бы историю получше... Но еще когда говорил Петр Яковлевич Чаадаев — уж он-то хорошо знал историю России, — что, кажется, главная идея этой истории состоит в том, чтобы служить отрицательным опытом для других государств. Вот, мол, смотрите, народы, как мучаемся мы, и не поступайте по-нашему!

Можно и Бисмарка вспомнить. Он как бы продолжает эту мысль Чаадаева. Бисмарк пристально вглядывался в странного и великого соседа своей Германии — Российскую империю. Наверное, интересовался и ее мыслителями. А впрочем, может быть сам дошел до мысли, похожей на чаадаевскую: мол, если где и пробовать социализм, так в России, потому что ее не жалко. Так что и у Бисмарка речь идет о пробе, об эксперименте. Ну, а насчет «не жалко» — «железному канцлеру» действительно нечего было жалеть Россию. Но и в самом деле, Богу ли или еще кому-то не жалко России: мы бесконечно экспериментируем, это не страна, а какое-то перерезанное существо — вдоль и поперек.

Но тем не менее народ все еще шептается, чего-то ищет, каких-то выходов. По сути-то дела, Россия и ее народ еще и не жили за всю свою историю свободно вне феодальных, идеологических, колхозно-крепостнических пут. У народа нет и не было еще выучки настоящей собственностью, а потому и нет настоящей дисциплины, основанной на личном интересе, личной выгоде. А ведь даже наш былой кумир, Карл Маркс, учил о необходимом периоде капиталистической выучки перед тем, как шагать в социализм. Карл Маркс был умнейший человек, и очень жаль, что наши вожди и его последователи пренебрегли этим заветом учителя.

И вот только сейчас появляются у нас люди, умеющие и смеющие что-то делать, создавать свое Дело по своей воле и ради собственной выгоды. Сегодняшние впередсмотрящие. А вчера, буквально вчера за такие выгоды по рукам били... Да, при всей нынешней передрыге и государственной неразберихе, при половинчатых законах о собственности, при отсутствии собственности на землю, по стране, как грибы в лесу в грибной год, один за другим стали нарождаться банки, компании, акционерные общества, товарищества, акционерные объединения. Я уверен, что все это не только возможность «сделать деньги», это еще и возможность научиться жить цивилизованной жизнью, сознательной жизнью уважающих себя людей.

...Вот так с муками, надрывом, ошибаясь и оступаясь и все-таки не теряя надежды на лучшее, начинает народ, начинает Россия новый поворот — себе навстречу...

А что же театр? А театру тоже некуда деться, он — со всеми вместе, он не может очутиться в ином времени, в иных обстоятельствах, чем все. Также мучаясь, также оступаясь и — не теряя надежды на лучшее, — мы ищем путь к самим себе.

II. Театр на потоке времени

«Сегодня» — единственное время театра

Только с театром, вернее, со спектаклем, происходит как бы одноразовое совпадение со временем. Сыграли спектакль — и все. Он останется, если того заслуживает, лишь в памяти видевших его зрителей, в их чувствах, да в высказываниях современных ему критиков. Потому среди всех прочих искусств театр — поразительное явление: он отражает только сегодня, но не вчера, какую бы древность ни играли на сцене актеры, хоть древнегреческую «Орестею». Только сегодня. Иногда угадывает завтра. Угадывает. Или предчувствует, или предуведомляет.

В соответствии своему времени — и великая сила театра, и великая его уязвимость. Сила в том, что он и не может не быть современным. Он современен по той простой и банальной причине, что люди, играющие классику, Софокла, Шекспира, Шиллера, Грибоедова, все равно играют в тысяча девятьсот девяносто шестом году, и все чувства, которыми полон современный человек: страх за завтрашний день, сомнения, — актер, такой же современный человек, выносит на сцену. Потому что инструмент актера — он сам, его мозг, его тело, лицо, голос, весь он со всей полнотой его внутреннего мира, с живой душой.

Каким бы великим ни был артист, он есть сегодня, завтра — его нет...

Музыку надо написать, и ее записывают. Книгу — печатают. Пишется маслом картина. Это все неизменным остается века. Искусство, которое не исчезает. Да, воспринимается по-разному в разные эпохи: то вдруг Малевича зачислят в формалисты и поносят последними словами; вдруг он снова Мастер, он современен и даже моден. Но как бы то ни было, к его картинам можно вернуться всегда, вновь взглядеться, вновь вчувствоваться, вдуматься.

Бывает и так, что художник не воспринимается его современниками, и лишь последующие поколения обнаруживают в нем нечто, что приводит их в восторг. Так произошло с Ван Гогом, с нашими мастерами начала века. Вдруг спустя десятилетия картина становится необходимостью. Идет то сгущение, то разрежение внимания к явлениям искусства: все, что сегодня кажется важным, завтра оказывается абсолютно ненужным, а то, что сегодня вроде бы незаметно, второстепенно, обнаруживается завтра как великая ценность. Но сама-то картина остается все той же, неизменной, как написал ее художник в свое время. Просто мимо нее идет мир, течет время, и в зависимости от того, какое время, она воспринимается людьми, теми, кто пришел к ней сегодня.

Так же и с музыкой. Пусть какое-то время, конечно, время злое для самого композитора, не исполнялись произведения Шостаковича — немые до времени ноты не потеряли красоты, не обветшали ни чувства, ни мысли, одухотворявшие композитора, оживающие в звуках: их сохранили нотные знаки. Их всегда можно востребовать, воскресить.

Гомера, Пушкина, Блока можно перечесать. Увидеть снова и снова и Репина, и Рафаэля такими, какими видели их современники...

Но! Мало кто из ныне живущих видел, как играла Ермолова, уже многие не помнят, как выходил на сцену Качалов. А еще несправедливее — так хочется сказать! — то, что если бы и каким-то чудом увидели сегодня, то вряд ли бы восприняли так, как воспринимали их современники. Актер сегодняшней не может играть так, как играли сто лет назад. Даже слушать записи великих актеров прошлого сегодня эстетически очень трудно. Я слушал запись Ермоловой, великой Ермоловой, гениальной Ермоловой, но воспринимал это тремоло, эту вибрацию голоса, вибрацию чувств как преувеличение, и это преувеличение звучит для меня сегодня чуждо. Даже Василия Ивановича Качалова, несмотря на его чарующий божественный голос, несмотря на раздолье его интонаций, все равно сегодня воспринимать сложно: сегодня стихи так не читают, сегодня читают по-иному. Все это не значит, что вчера было хуже, играли хуже, просто время меняет театр. И если б была такая волшебная машина, которая могла бы начертить амплитуду театральных ответов на запросы жизни, получилась бы чрезвычайно своеобразная, неповторимая диаграмма.

Могу сказать, что мне мучительно смотреть свои фильмы. Особенно старые. Как я играл тогда, я ни за что не играл бы сейчас, и даже не потому, что я такой требовательный художник, просто меняется мир, мои глаза меняются, мое восприятие изменилось.

Театр живет в самом текучем потоке времени, он не может остановиться и ждать, скажем, когда подоспеет для него наиболее благоприятная погода. Театр меняется вместе со временем. Мы, актеры, мотыльки по сроку нашей творческой жизни. Мы живем сегодня. И, наверное, в этом и кроется самая притягательная сила театрального искусства: в его неизменном соответствии времени. Немыслимо представить себе спектакль, не укорененный в ныне текущем дне, в его проблемах, в его эстетике.

Вот у нас в Вахтанговском в течение двадцати пяти лет шел «Идиот» Достоевского. Мышкин играл Николай Олимпиевич Гриценко, Настасью Филипповну — Юлия Борисова, у меня была роль Рогожина. Казалось бы, почему бы его не играть и дальше. Тем более что состав исполнителей с течением времени менялся, да почти все артисты сменились, кроме названных выше трех человек. И ведь гениальный роман Ф.М. Достоевского звучал по-прежнему, обжигая своей

правдой и мукой, и Гриценко — актер неистощимого виртуознейшего таланта играл все точнее пронзительного, человеческого князя Мышкина, и неувыдаемо прекрасной оставалась еще Настасья Филипповна Борисовой, но спектакль, не менявшийся по своей форме, по решению, в целом спектакль, как живой организм, неумолимо старел. Да, спектакль тоже стареет, как всякий живой организм. Пусть этот процесс сложен, пусть трудно его уловить — он неизбежен. Ведь изменяются не только актеры, изменяется зритель. Что-то новое зарождается в обществе, отмирает одно направление, нарождается другое. И даже если бы мы, актеры, предположим, физически не изменились, сохраняя свою внешность двадцатипятилетней давности, все равно — форма спектакля устареет. Что это именно так — подтвердилось впоследствии, когда спектакль сняли, а потом восстановили уже с другим Мышкиным — актером Карельских. Спектакль тем не менее получился каким-то вялым, ржавым. Произошло это потому, что Карельских, актера с совсем иным содержанием роли Мышкина, просто вогнали в старую форму спектакля.

Так что обмануть требования времени какими-то частичными поправками, заменами, подмазками на театре просто невозможно. Недаром спектакли вечного репертуара — классического — театрами прочитываются как бы заново, новыми глазами в каждую новую эпоху, на каждом новом повороте времени.

Но и не только классического, а и, что называется, актуального звучания или, как у нас говорилось, «датского», то есть спектакля, приуроченного к какой-либо дате. Ведь совсем в недавние времена театры были обязаны «откликаться» соответствующими постановками на годовщины советских праздников, памятных дат, юбилеев. Может, в этом и нет ничего плохого — отмечать важные для народа даты спектаклями определенной тематики, может, театры и сами бы, по собственной воле сообразили свой подарок для зрителей, но когда перед тобой «ставят задачу» свыше и ты знаешь, что, если не выполнишь, будет тебе — театру — худо, будут руководителей театра на ворсистых коврах чистить, настроение бывало не из праздничных. Отсюда и актерская ирония по поводу «датских» спектаклей. Но это отступление. А я хочу вспомнить как раз удачу одного такого спектакля. Именно как пример нового возвращения к старому, давнему спектаклю в иных исторических условиях.

Первый раз спектакль по пьесе Корнейчука «Фронт» был поставлен коллективом нашего театра в Омске, где вахтанговцы жили в эвакуации. В самый тяжелый год войны, в 1942-м, родился спектакль Рубена Николаевича Симонова и сразу вошел в сокровищницу советского театрального искусства.

И пьеса Корнейчука, написанная в августе сорок второго года, и спектакль были по существу политическим документом, сделанным по горячим следам событий того трагического времени. Жестокая кровавая наука войны обнаружила несостоятельность старой полководческой советской верхушки, выучки войны гражданской, полупартизанской, когда и вооружение и тактика нашей армии, и вооружение и тактика противника были совсем иными. Многие заслуженные в прошлом военачальники растерялись, почувствовав свою несостоятельность в этих новых условиях современных сражений. Было очевидно, что их время прошло. А пришло оно для новых военачальников, чувствующих ритм современной войны, понимающих стратегию и тактику, чувствующих громаду и протяженность огромного, от моря до моря, фронта до зубов вооруженных армий. Понял это тогда и Сталин. Потому и мог появиться «Фронт» Корнейчука, прямо говоривший об этих проблемах.

Надо думать, Александра Корнейчука вдохновила ответственность и острота проблемы, да и сам почти документальный материал был буквально заряжен драматизмом, ошибками незаурядных, сильных полководцев. Его «Фронт» сделан яростно, четко, с высоким профессионализмом. Характеры все — как орешки: крепкие, выпуклые, определенные. Далек не каждая пьеса Александра Евдокимовича выдерживает сравнение с «Фронтом». Понятно, что многие театры схватились тогда за это произведение. Но первыми все-таки сделали спектакль вахтанговцы.

В то время в Омске судьба свела многих замечательных художников, артистов редкого дара: Алексей Дикий, Николай Охлопков, Лев Свердлин, Рубен Симонов, Борис Захава, Николай Плотников, Иосиф Толчанов, Андрей Абрикосов — потрясающее созвездие!

Горлов, командарм старого поколения, в исполнении Алексея Дикого был явлен мощной, глыбистой личностью. Артист изображал его полководческую отсталость как трагедию, которую

он и сам понимает, понимает и то, что должен уйти, оставить свое высокое место другому военачальнику, по пьесе — Огневу, которого тогда исполнял Андрей Абрикосов.

И вот этот спектакль, «Фронт», решил восстановить к тридцатилетию Победы Евгений Симонов, сын Рубена Николаевича. На дворе был уже 1975 год. Спустя тридцать с лишним лет вернуться к знаменитому в свое время спектаклю было и дерзостью, и риском. Мы уже толковали здесь, как беспощадно время к театру, к попыткам выставить перед лицом нового зрителя картину даже самого прославленного мастера прошлого.

Симонов-сын понимал, что восстановить постановку невозможно, и не только потому, что многие тогдашние исполнители уже ушли из жизни...

Многое в этом мире изменилось, в том числе и отношение к тем или иным явлениям войны. Не к самой войне, а именно к некоторым ее явлениям.

Полководец, названный в пьесе Корнейчука Горловым, как раз из этого ряда. Да и в сорок втором году и в жизни, и в пьесе он был определен как явление отжившее, мешающее движению к победе — но было это показано в театре с величайшей бережностью. Как уже говорилось, Алексей Дикий не давал забыть, что, несмотря на всю свою отсталость и твердолобость, его персонаж все-таки крупная личность, честный солдат, герой гражданской войны. Непозволительно было бы выставить крупного командира в жалком и смешном виде в то время, когда шла тяжелейшая борьба с фашистскими армиями. Для своего времени это была точная работа и по форме, и по содержанию.

Иное дело год 1975-й. Иное время — иные песни. Мы прожили в условиях мира тридцать лет. Мы пережили время хрущевской оттепели, на многое открывшей нам глаза. Да, оттепель не перешла в весну. Ее застудили, простудили, подморозили. Однако ничто не проходит бесследно. Та же пьеса Корнейчука теперь давала возможность показать не просто судьбу и вывих из времени одного какого-то генерала, в ней хватало материала, чтобы обнажить явление, характернейшее для всех периодов советской истории: «горловщину». Так я называл это для себя.

Что самое страшное в таких, как Горлов, начальниках — любых: военных или штатских, больших или маленьких? Убеждение в собственной непогрешимости, в своем необсуждаемом праве распоряжаться, не слушая, не вслушиваясь даже в то, что думают другие, тем более если эти другие «нижестоящие». А следовательно, он глух к малейшей критике, он упоен собой, своей властью, своим правом судить и миловать, он влюблен в себя и потому даже собственный каприз уважает и ценит и склонен принимать за мудрость.

К великому моему сожалению, я много их видел, вижу и до сих пор, этих горловых, в самых разных сферах деятельности. И это закономерно и естественно было для той нашей жизни: природа верховного непогрешимого вождя всех народов, как солнце в капле воды, отражалась в любой крохотной росинке — в самовосприятии начальника любого масштаба. Известная присказка «Я начальник — ты дурак» с точностью математической формулы отражает это явление — горловщину.

И вот когда мы начали репетировать — а мне досталась роль Горлова, — я для себя определил этот образ как сатирический. Мне было интересно поднять этот характер до символа. Вместе с режиссером Евгением Симоновым мы старались сгустить, сконцентрировать это явление до сатиры едкой, беспощадной. Это был уже не драматический образ, совсем нет! Через тридцать лет после войны военная по содержанию пьеса служила злобе текущего дня, его гражданским проблемам.

Горловщина... Горлов... Манера поведения этого человека, его лексика, его походка, его ощущение себя в мире — все подавалось в преувеличенном виде, в чем-то было доведено до абсурда. Мой Горлов плохо говорил, потому что никогда не учился хорошей речи, не считал это нужным. Зачем ему — раз он и так большой начальник?! Он и ходил таким барином, зная, что все перед ним расступятся и отведут ему лучшее место. Он садится не на стул, а на трон. Он безапелляционен до полной дурости.

В спектакле есть сцена, где он танцует «цыганочку» — в постановке сорок второго года ее нет, а в нашей постановке танец Горлова убедительно демонстрирует, что для этого человека все — в прошлом. Горлов танцует лихо, с присядкой, но присядку-то уже не может сделать не опираясь на стулья. Силы уже не те, легкость — не та, одолела грузность... Он-то помнит, какой он был звонкий да громкий, и не возьмет в толк, что сегодня-то он, как его присядка, одна показуха. И внутренне он пуст. А он не осознает этого, не понимает, куда его несет. Он одно затвердил: не должно ничего происходить без его ведома, без его участия.

Характер складывался ядерный, злой, беспощадный — очень резко подчеркнутый. И у меня, и у театра была точная позиция по отношению к подобным людям.

Надо сказать, что мой герой вызывал у многих горестное недоумение: дескать, что это Ульянов играет Горлова таким идиотом, монстром? Могли ли быть на самом деле подобные дураки? Да, наверное, абсолютно вот такие дураки, возможно, бывают не так часто, хоть и встречаются. Но я, актер, занимаюсь не портретированием, не фотографическим запечатлением определенного человека — Горлова, — я должен обобщать явление. И в том нашем спектакле явление было обобщено до готовности к самоискоренению, к уничтожению. Я, актер, не разбирал, не мотивировал, чем вызваны его действия, — я над ним просто издевался. Я хотел, чтоб люди смеялись над ним, узнавали в нем известных им деятелей, и тем самым вооружались против них, не тушевались перед подобными Горлову.

Мне хотелось помочь людям победить горловщину, чтобы она исчезла с лица нашей земли, потому что не только смешно, но и страшно, не только грустно, но и опасно, если сидит на том или ином месте дурак, который считает, что умнее его никого нет.

Я знаю, многие военные на меня обижались и обижаются, некоторые даже писали письма, считая, что я занимаюсь злым делом — играю на руку неизвестно кому. Не знаю, может быть, кому-то из моих корреспондентов показалось, что он, побывав на постановке «Фронта», как бы посмотрелся в зеркало. Знаю другое: я играю на руку только одному — чистоте наших гражданских отношений, разумности и нравственности нашей жизни.

Не открывая то или иное вредное явление, не выводя его на свет Божий, не обнажая движущие его пружины, мы тем самым как бы соглашаемся с ним, как бы считаем естественным противоестественное явление. Для того чтобы строить новую жизнь, все время нужны новые подходы, новые возможности, новые ключи, новые задачи, новые решения. Идти вперед, все время сверяясь со старыми установками, оглядываясь на позавчерашний день и его нормы, нельзя, невозможно. Эти старые установки и нормы тормозят движение. И вот один из страшных, смешных, но страшных тормозов тогдашней нашей действительности я и постарался показать в спектакле «Фронт» по пьесе Александра Корнейчука.

А явление горловщины долговечнее и цепче, чем отдельно взятый и показанный в свое время генерал Горлов.

Через десять лет после «Фронта» я как бы снова встретился со старым знакомым, только теперь увиденным с несколько другой стороны — со стороны его частных, семейных отношений. Правда, это был фильм. Он так и назывался — «Частная жизнь». И мне предложили роль некоего крупного хозяйственного и партийного деятеля по фамилии Абрикосов. Так же, как и Горлов, мой киногерой проработал всю жизнь добросовестно и честно, делал все, чтобы выполнить поставленные перед ним задачи, что называется, горел на работе. Всегда считал, что наиглавнейшее в его жизни — это его работа, его дело, а что на семью ему никогда не хватало времени и сил, так это по морали таких людей — государственных — и того времени было вполне естественно и обыкновено. И до поры до времени — в течение долгих лет, пока работал, он не ощущал какого-то дискомфорта, напротив, чувствовал себя хозяином жизни, нужным народу — никак не меньше. Да, это был тот же Горлов в ином обличье, но с той же нравственной глухотой, с тем же непробиваемым эгоцентризмом и упоенностью своей государственной ролью. Однако здесь, в фильме, слом моего героя произошел по самой заурядной причине: он выходит на пенсию. И теперь, когда вся мишура госдеятельности осталась за порогом его служебного кабинета, он вдруг увидел, что совершенно одинок и словно бы никому не нужен. Да, у него есть сын. Но сын, оказалось, совсем иной человек, чем должен бы быть у такого, как он, деятеля. Сын вырос как бы мимо него, вне его внимания. Они чужие друг другу.

Да, у него есть жена. Но оказалось, и у жены какие-то свои дела, никак с ним не связанные. Он прежде и не считал нужным интересоваться делами и проблемами своей жены.

И вот здесь, пожалуй, и обрывалось родство этих моих двух героев. Потому что сюжет фильма складывался из постепенного прозрения Абрикосова; мой герой словно бы очнулся, и очнулся на иной планете — кажется, именно так воспринимает он свою семью, — и старается освоиться в этом, до сих пор не известном ему мире. Нет, он не хочет оставаться в гордом одиночестве, «не поступаясь принципами», он идет навстречу жителям этой неизвестной планеты — собственной семье, он старается установить какие-то связи с открывшимся ему миром, найти

новые отношения с женой, с сыном. Он начинает приходить к мысли, что мир более сложен, более многообразен, чем он привык считать; что есть и иная правда, правда других людей, хотя бы вот его сына, его жены — его близких. Так что, хотя Горлов и Абрикосов как бы из одного кордебалета, исход их драмы разный. И, конечно, сатирические краски в решении образа Абрикосова негодились. С Абрикосовым происходила именно драма, и в мою актерскую задачу входило понять и представить зрителю, как эта драма преодолевалась моим героем. Ведь по сути дела Абрикосов пересматривал и перемогал силу того безжалостного пресс-станка, что формовал стандартного «советского человека», сформовал и его самого, Абрикосова. В фильме есть одна простая бытовая сцена, когда Абрикосов, уходя с работы уже навсегда, на пенсию, разбирает свой сейф в кабинете. Просматривает, что оставить, а что-то, принадлежавшее ему лично, взять с собой. И вот среди вещей мелькает маленький бюст Сталина, ордена... Знаки времени, понятные моим современникам, приметы жестокой эпохи, всецело подчинившей человека интересам государства, лишившей его частной жизни. Режиссер картины Юрий Яковлевич Райзман замечательно точно продумал эту сцену. И для меня она перекликается с той сценой Горлова в нашем спектакле «Фронт», когда он танцует «цыганочку». Художественно емко без слов и объяснений эти сцены, каждая по-своему, дают понять зрителю, каким был в молодости — удалым, смелым, безоглядным — тот, кого время превратило в окаменелость (Горлов) и что за время поработало над характером, явленным нам в Абрикосове. А сама историческая реальность, при которой создавался фильм «Частная жизнь», уже требовала от искусства — кино ли, театра ли — иных решений: не просто осуждения и отрицания горловщины, как это мы делали в 1975 году. Фильм «Частная жизнь», созданный десять лет спустя, предлагал своему зрителю через Абрикосова искать нравственную опору в себе самом, фильм говорил зрителю о самоценности его внутреннего мира.

Мне в ту пору часто задавали вопрос: «Скажите, пожалуйста, как понять последнюю сцену фильма, когда Абрикосова вызывает к себе министр, и он начинает судорожно одеваться, потом делает это все медленнее и медленнее, затем, так и не одевшись до конца, как бы задает себе вопрос: «Что же дальше?» Так что: пойдет он снова работать или нет?» Я отвечал на это: «Не знаю, как он поступит, но в любом случае это будет другой человек, человек, переживший трагическую перестройку своего внутреннего мира».

Однажды я получил такую записку: «Уважаемый товарищ Ульянов! Не тешьте себя иллюзией. Если Абрикосов пойдет работать, он должен будет подчиниться миру, в котором будет жить». Трезвые слова. Слова человека, вероятно подобное же пережившего или подобное ощутившего. Да, очень трудно из-под пресса, формирующего человека-винтика, выскочить, сверкая многочисленными гранями благородного хрусталя. Но, наверное, легче тому, кто уже понял, что он и сам по себе что-то значит, а не только когда он гвоздь — в одной коробке с такими же гвоздями, что он человек — не потому, что служит в министерстве, а потому, что «ничто человеческое ему не чуждо». Кто все это пережил и понял, тому уже никогда не быть допенсионным Абрикосовым.

Становление Абрикосова и падение Горлова. На значимых точках кривых их судеб можно выстроить и характеристику, и ценности определенного времени.

А что может быть интереснее для актера, чем переживание вместе со своим героем этого сложного, противоречивого, мучительного процесса становления, возвращения к человеческой сути? Ведь и зрителю театр нужен, лишь если он, театр, занимается не фактологией жизни — это зрители и сами ведают, — но ее исследованием. Только тогда есть к театру доверие, как к более умному и смелому другу. И вот театр, напрягая все силы, старается отгадывать загадки жизни. Их много, они возникают одна за другой. Не поспевает театр за жизнью! Особенно в самые последние годы, когда события и эти самые загадки обрушиваются на растерянных граждан России обвалом, снежным оползнем. Но в годы, предшествовавшие перестройке, театр еще успевал задумываться, размышлять.

Досада брала, когда читали в те первые годы, что апрельский Пленум 1985 года враз открыл глаза народу на себя самого, на ужасное положение, в котором страна пребывала, на засилье идеологических охмуряльщиков, якобы ведущих страну к коммунизму. Нет, это далеко от истинного положения вещей. Взять хотя бы репертуар тех лет, театральный репертуар. Можно и книги некоторые вспомнить. И в литературе, и на сцене появился, я бы сказал, задумывающийся герой. Не действительный, который спешит что-то построить, сделать, решить, а человек, как бы приостановившийся, чтобы подумать и понять, что же происходит вокруг. Конечно, эти герои продолжают

дело, которым занимаются, но они недовольны тем, как получается у них их дело. Можно вспомнить романы Распутина, хотя бы его Настю, из «Живи и помни». Можно вспомнить колоритную фигуру Чинкова из «Территории» Куваева, Чешкова у Дворецкого в его «Человеке со стороны», «Погоду на завтра» Шатрова, пьесу Гельмана — его Потапова из «Премии», повести В. Астафьева, рассказы В. Шукшина.

Можно ли сказать об этих героях, об их авторах, что они живут с закрытыми глазами? Что их не беспокоят процессы, свидетельствующие, что не все спокойно в нашем государстве?

Напротив: каждый из названных здесь героев (стало быть, и их авторы) мучительно пытается разобраться, куда это повернула жизнь? Что она несет им, во что превращаются те прекрасные идеи, которыми их всю жизнь призывали руководствоваться. Их жизнь, действительность, которая их окружала, очень уж резко диссонировала с теми идеями и призывами.

Вспомните, как серьезно, как трудно старался понять причины неполадок на строительстве бригадир Потапов из «Премии». Он не столько обвиняет, сколько хочет разобраться, как же это все получается...

Сегодня — всего-то лет десять спустя — проблемы, мучившие героев «Премии», кажутся чуть ли не детскими по сравнению с теми поистине проклятыми вопросами, что одолевают каждого из нас, всю страну... Начиная с того хотя бы, что и самой страны в том масштабе, в том виде, какой она была, уже нет... Но я вспомнил тех героев, и Потапова с его премией в том числе, чтобы хоть немного отодвинуть напраслину по поводу внезапного «открывания глаз» всему народу на историческом горбачевском Пленуме.

Недоумевали, размышляли, искали выхода из той затхлой, удушливой атмосферы неподвижности, застоя, несправедливости, обнаружившихся с особой отчетливостью в последние брежневские годы, очень и очень многие, в том числе и мы, работники театра, работники искусства. Вот уж поистине нет ничего, кроме искусства, что отражало бы свой век, являло бы его характер следующим поколениям.

Помню одну небольшую художественную выставку, на которой я пережил эту истину с очевидной, с наглядной убедительностью. Выставка была скромной и по названию и по смыслу: «Портреты». Лица людей семнадцатого, восемнадцатого, девятнадцатого и нашего века отражали эти портреты. Более точной истории страны, чем та, что рассказывали лица на портретах, просто трудно себе представить. А главное, эту историю уже никак не перепишешь, как у нас принято при всяком новом повороте политических событий. Историю, отраженную портретами, ни подмалевать, ни перекрасить, ни изменить, ни подделаться под нее — невозможно. Лица екатерининских «орлов», этих упитанных могучих мужиков, в которых есть и сила, и ум, и свободный дух, и какое-то особенное ощущение своей значимости, особливости, гордости. Это был век успехов могучих, умных людей. Век окончательно утвердившегося великого государства. Ведь и сама Екатерина II была Великая.

И также не найти более точного приговора нашему недавнему времени, чем тот, который выносят ему портреты людей сороковых, а особенно пятидесятых, шестидесятых годов. Смотришь — и будто с лиц стерты глаза; ордена, значки, погоны сияют, а глаз не видно. Конечно, глаза изображены, но ничего, кроме этого напряжения страха, не выражают глаза... Личность скрыта в застывшем, омертвелом, нечеловеческом лице.

Так ведь и людей узнавали в те годы не по значительности или выразительности их лиц, по значимости их личных человеческих качеств, а по списку их титулов, по количеству и качеству орденов на их груди.

В связи с этим вспоминается мне такая «художественная» же история. На одной из выставок мне показали портрет девушки-партизанки. Очень кудрявая, веселая, смеющаяся, даже хохочущая, озорная молодая девица. Она в партизанском нагольном полушубке, в ушанке, с автоматом в руках. И автомат написан в странном таком ракурсе. Спрашивается: над чем она так хохочет? Над тем, что только что убила сто немцев? Над тем, что поразила врагов? Глядя в ее развеселое лицо, невольно задаешь себе такой вопрос, просто хочется узнать — почему, отчего столь живо, столь одухотворенно ее лицо... А тут — автомат... И мне рассказали причину этого несоответствия.

Действительно, была такая хорошая девушка-партизанка. И в жизни она была как раз такой, как на портрете: веселой, озорной, любимицей всего отряда. Она хорошо играла на гитаре и пела.

И художнику позировала с гитарой в руках. И покуда в ее руках была гитара, то и хохочущее, развеселое, беспечное лицо ее соответствовало всей картине.

Но вот какому-то Зуй Иванычу из больших чинов партийных показалось странным и несерьезным, что партизанка изображена с гитарой. Что это за гитара в партизанской войне?! Какие вообще могут быть гитары? Вот вы, пожалуйста, вставьте ей вместо гитары автомат. И художнику пришлось под давлением той ситуации, в которой тогда существовало наше искусство, «переложить» гитару на автомат. Переписал, отделался, что называется, малой кровью: не стал менять позы девушки с гитарой, потому и автомат предстал перед зрителем в таком странном ракурсе. И вообще получился полный бред, потому что теперь, с автоматом, оказалась на портрете и не партизанка, а какая-то малоприятная, а может быть, несколько и с ума сошедшая женщина, ибо держать автомат и хохотать столь весело и столь беззаботно просто нелепо.

Мой читатель может подумать: ну вот, только что говорил — искусство неподкупно, что портрет не переписать и не подделать, а теперь, оказывается, и подделывается. Но я как раз и завел речь об этом несоответствии в портрете партизанки, которое враз лишило работу художественной ценности и стало просто нелепостью. Неподкупное время стирает фальшь, разоблачает подделку, выбрасывает на помойку лжеца, отдает должное честному художнику, задвинутому в угол власть имущими и коллегами, завистливыми к его таланту и угодливыми к власти.

Да, при жизни творца, художника, артиста их искусство можно подкупить, купить, можно заставить пойти на ложь, можно распять, казнить непокорного... Или взять да и сделать все театры на один шаблон. Я помню, как в пятидесятые годы в Москве играли сразу пять спектаклей «Европейской хроники»; шесть — «Иркутской истории»... Да, можно надругаться над художником — ведь он живой человек, он подвержен боли, насилию, как всякий человек. Но приходит время и проходит время. И вершит свой суд с беспристрастностью Божьего суда, о котором поминал в свое, тоже не ласковое к искусству, к художнику время Михаил Юрьевич Лермонтов: «Но есть, есть Божий суд, наперсники разврата, есть грозный судия, он ждет, он недоступен звону злата...» По глубокому моему убеждению, Божий суд и есть суд Времени.

Отношение театра, как одного из видов искусства, со временем и сложнее и проще, чем для его сестер: литературы, живописи, музыки. Я уже касался этой его особенности. Дело в том, что никакими притеснениями нельзя лишить театр, его спектакли, современности, злобы дня. Спектакль без корней сегодняшнего дня просто невыносим. И если нет таких корней, таких точек соприкосновения с действительностью в современной драматургии, театр обращается к классике, обращается к историческим сюжетам, чтобы через даль времен разглядеть ныне текущий день. И, говоря о временах давно прошедших, сказать о том, что болит сейчас. В умелых, умных руках это получается превосходно.

Короли предостерегают...

Не устаешь изумляться, до чего же удивительный инструмент — этот самый театр — придумал человек для своих отношений с временем и с порождениями времени в текущей жизни: и со святыми, и с мучениками, и с чудовищами, имеющими над людьми убийственную власть: с тиранами всех времен и народов, с вождями, ведущими толпы непременно к счастью и светлому будущему.

Страшны властительные тираны, а человеку, простому, обыкновенному, так и хочется крикнуть в лицо убийце: «Ты тиран! Ты убийца!» И он исхитряется крикнуть об этом тирану с высокого помоста сцены. Хотя и знает, что вслед за тем помост славы может для него превратиться в эшафот, в помост гильотины, в Лобное место... Очень часто современному тирану истина высказывается через повествование о подобном ему властителе прошедших веков. Понимать или не понимать аналогии с прошлым — это как ему, тирану, будет угодно: для театра, для артистов важнее, чтобы их повесть понял зритель. Ведь «игра в театр» не может происходить без участия зрителя. Сцена и зритель — два равноправных участника действия. И между ними — договор, который они прекрасно понимают, и условия игры, которые они непременно соблюдают. «Ты мне только намекни, я тебя пойму!» — как бы говорит зритель. И театр, если это действительно театр, то есть граждански отточенный инструмент, нравственно выверенный, человечески чуткий, — такой театр знает, о чем жаждет услышать зритель, каких ждет намеков.

Как показали самые последние, бурные годы нашей жизни, особенно чутко ухо зрителя к намекам и иносказаниям в тихие времена гражданского безмолвия, когда говорить вслух не то что опасно, а просто — не разрешено. А в бурю и ломку — когда царствуют «шум и ярость» — проявляется какая-то иная жажда у людей, приходящих в театр. Пойми ее, художник! Кто знает, может быть, в такие времена зритель приходит в театр, чтоб услышать слово сочувствия и веры и, внимая сцене, снова почувствовать, что он — человек, а жизнь его священна и угодна Богу, что он не пылинка на ветру, не слеза на реснице... Он — человек и должен прожить достойно свою единственную жизнь...

Таинство театра, его закон, его многовековая привычка, одинаковая в любой стране, у любого народа, — вести этот странный диалог со множеством людей в зрительном зале, странный, потому что сцена говорит, кричит и плачет или смеется о них, взирающих из темноты, а они там, в темноте зала, отвечают тем же, но молча. И тем не менее — отвечают! И сцена слышит этот ответ. Если сцена — талантлива. Происходит общее переживание, общее размышление и общее чувствование, как во время храмовой службы. Так ведь и исток у них один — у храмового действия и театра...

Иногда мне думается, что и театр, и литература, и музыка — вообще искусство — нужны сами по себе для того, чтобы увеличить количество доброго среди людей, просто увеличить, прибавить в количестве. Ведь прежде всего человеческое сердце жаждет справедливости, а искусство, в том числе и, может быть, наиболее действенно — театр, вершит суд над подлостью, своекорыстием, тщеславием, над злыми делами сильных мира сего. Театр восполняет в нашей жизни — особенно в эпохи «великих» диктаторов — существеннейший недостаток в высшей справедливости, в слове истины, называя дурное — дурным, грязное — грязным, прекрасное и доброе — прекрасным и добрым. И люди могут черпать из этого источника правды и справедливости — из потока искусства — кто сколько может, чтобы утолить свое сердце.

Нет, я ничуть не заблуждаюсь на тот счет, что театр, книга, способны как-то повлиять на ход вещей в политике, в поведении правителей. И вполне разделяю мнение великого кинорежиссера Бергмана, который сказал: «Искусство не способно наделить нас властью и возможностью изменить ход нашей жизни...» Хотелось бы с этим поспорить, да нет аргументов. Я еще не видел, чтобы после спектакля, фильма человек становился другим. Думается мне, единственное, что в силах совершить театр — вообще искусство — это будить мысль человека, открывать ему глаза на прекрасное и опасное, заставляя его соотносить себя с окружающим миром и понимать свою личную ответственность за свой окоп в битве жизни. И вот если в это верить, а я все-таки верю в это — то можно и нужно братья за великие поучительные исторические примеры, за аналогии нашей сегодняшней боли, призывать в день бегущий старинную тень отца Гамлета. Да напомним нам...

Так судьба моя сложилась странно, витиевато, что, будучи человеком негероического характера и внутренних сил, будучи самого рабоче-крестьянского и среднестатистического вида и стати, сыграл я массу королей, императоров, вождей.

Хотя в начале моей работы в театре и кино я играл именно среднестатистического гражданина нашего общества: это Каширин в фильме «Дом, в котором я живу», Саня Григорьев в «Двух капитанах», Бахирев в «Битве в пути». Да, была у меня роль председателя Трубникова в фильме «Председатель», человека явно неординарного, выбивающегося из ряда; да, сыграл я и Георгия Жукова, нашего Героя не столько по званию почетному, сколько по сути своих дел и характеру, но все равно все это — типизированные люди нашей определенной эпохи. Вероятно, это было логично — так писали и некоторые критики, — вероятно, я в этих своих ролях как-то отражал время. Независимо от своей воли, просто потому, что и я сам из этого ряда, потому что таковы моя психика и внешний вид. Это и позволяло зрителям поверить в моих героев как в своих современников.

И все-таки дальше — больше, так складывалась моя актерская жизнь, что королей и императоров в ней прибавлялось и прибавлялось. Почему? Вряд ли есть точный или хотя бы однозначный ответ на этот вопрос. Актер роли не выбирает. И репертуар театра не строит. Репертуар зависит прежде всего от времени, в том числе и от политического времени на нашем общем дворе. Далее дело режиссера, руководства театра. И когда уже утверждён, скажем, «Ричард III» или «Наполеон I», только тогда можно думать о том, будет ли тебе роль в этом спектакле. Вообще роль, совсем не обязательно — заглавная.

Конечно, актер может загореться и сам какой-то идеей: спектаклем, в котором, он знает, ждет его давно вымечтанная роль. И, разумеется, он может предложить этот спектакль своему театру. Но шансов на то, что ему пойдут навстречу — ничтожно мало. Так вышло у меня со спектаклем по пьесе Брукнера «Наполеон I». Мой театр не увидел в моем предложении ничего для себя интересного. И только счастливый случай в лице Анатолия Васильевича Эфроса и актрисы его театра Ольги Яковлевой позволил осуществиться моей мечте. Но к тому времени я был уже опытный «император»: за мной стоял Ричард, за мной стоял Цезарь в спектакле «Антоний и Клеопатра»...

А все остальное находилось в «ведении видения», да позволено будет скаламбурить, режиссера.

Но вот — свершилось: я — король. Император. Вождь. Все равно, какого бы короля королей, императора императоров, вождя вождей ни поручили мне исполнять, прежде всего я должен увидеть в них — в каждом — человека.

Иначе — ничего не получится. Так же как ничего не получится, если, исполняя роль героя, который по профессии слесарь, ты будешь только пытаться имитировать некие типично слесарские ухватки и черточки, а играя пахаря — соответственно пахарские профессиональные приемчики. Да, это тоже важно, но это только общее, как бы «родовое» представление о человеке определенной профессии. В те же годы, когда требовался «герой нашего времени», театру, актерам так прямо и диктовали «сверху»: создать спектакль производственного направления. Или сельскохозяйственного. И бедные актеры старались придать этим производственным героям хоть что-то живое и человеческое, хоть что-то индивидуальное.

Актер, работая над ролью, ищет прежде всего в единственном, а не в общем.

Наполеон, Цезарь, Ричард, Ленин, Сталин — неповторимы, это личности. И вживаясь в роль, ты, актер, профессионально обязан глянуть на себя и на мир глазами своего героя, почувствовать, принять его правила игры с окружающими его друзьями, врагами, любимыми и ненавидимыми. Его хитрости... Его страх... Его амбиции... Его тщеславие... Его гордыню...

И я подходил к этим ролям с точки зрения своего видения и понимания. Ведь невозможно играть персонаж, пусть это хоть король королей, ощущая его **над** собой, актеру нужно понять, в чем он, король королей, **вместе** с тобой. И я хотел дознаться, что у них было общего со мной. Это не значит — унижить, дегероизировать их. Но ведь все подручные средства актера — как уже говорилось — это он сам, из себя не выпрыгнешь, даже если играешь Цезаря. Поэтому мои короли и императоры как бы заземлены, в смысле — приближены к земному. Я просто и сыграть не смогу этакой павы, этакого императорского величия: слишком я прост, обыкновенен. Меня даже и обвиняли в простоте. Отлично помню, как в «Огоньке» после выхода «Антония и Клеопатры» Любовь Орлова и Александров писали, что Цезарь у меня не император, это воин в распахнутой рубашке, с обнаженной грудью, с чересчур резкими движениями, — он и на императора-то не похож. Правда, они такое решение роли принимали, но подчеркивали, что именно королевская, императорская статья вся убрана.

Я всегда хотел увидеть, в чем человечны великие мира сего, в чем их человеческая слабость, их достижимость. Нет, не с точки зрения толпы, когда толпа ищет у героя слабину и говорит: «Э-э, брат, ты такой же, как я!»

Меня не прельщает желание принизить высокого человека, я преклонялся и преклоняюсь перед неожиданностью характера, неожиданностью решений, я всем этим восхищаюсь, но понять могу только со своих позиций.

Вообще, если задуматься: что делает короля королем? Тому масса свидетельств в истории, что король даже и по наследственному праву (уж не говоря об узурпаторах вроде Ричарда III) отнюдь еще не король в жизни. Королем его делает его королевское облачение, его бармы, его скипетр и держава, его трон. Вся эта внешняя мишура образует некий панцирь, непроницаемую скорлупу, маску, отводящую взгляд от его истинного лица. К тому же он закрыт своей «прессой» (глашатаями, герольдами, думными дяками и тому подобными «средствами массовой информации») — отсюда идут волны молвы, величающей его, короля, твердящей о его божественности. А подо всем этим, внутри, бывает, просто гниль. И для актера, пытающегося понять нутро — человеческую суть короля-императора-вождя, важно как бы «пробиться к нему в спальню», увидеть его «голым».

Мудрая сказка Андерсена о голом короле, о простодушном маленьком мальчике, крикнувшем людям, восхищенным «новым нарядом короля», что он, король, просто голый, — эта сказка, эта притча будто о нас, актерах, о нашей сверхзадаче: простодушно показывать зрителям со сцены, каковы они — короли (вариант — вожди, правители, министры) — под всеми своими масками и одеждами.

Чего больше в работе артиста: художественного чутья, или исторической грамотности, или политического анализа, раздумий, основанных на твоих собственных общественно-политических приоритетах? Безусловно, тут присутствует художнический расчет, интуиция и психологический анализ личности, которую примеряешь к себе, и какая-то тактика. Но для меня в основе всей работы над характером того или иного властителя лежит моя общественно-политическая позиция.

В том-то и прелесть моей странной профессии, что через роль могу выразить больше, чем объяснить на митинге, в газете, на сессии, съезде и так далее.

Художественное воздействие несмылаемо. Газету бросишь и забудешь. А художественное открытие, прикосновение к тому, что тебя обожгло, оставляет след на всю жизнь. И в этом смысле театр — сила удивительная. И на актере лежит огромная ответственность.

«Ричард III»: ничтожество, ползущее во власть

Ричард Третий, король Англии, с легкой руки великого Шекспира олицетворяет тиранов особого пошиба: тиранов-узурпаторов, а потому особо коварных, особо жестоких и неразборчивых в средствах достижения целей, а цель у них одна: личная власть, трон. Надо ли говорить, какой, уже современной нам фигурой, вдохновлялись мы с режиссером спектакля «Ричард III» Рачией Никитовичем Капляным? Невысокая фигура «отца всех народов» была четвертой во всех наших «разборках» с узурпатором Ричардом... Человеческая природа тирана... Молекулярное строение его «я», психологический код... И — его взаимосвязь со временем, с родной ему почвой...

Нам бы хотелось понять, почему такой человек, как Ричард, мог стать тем, кем он стал: королем, тираном над Англией на целых три года? (У нас в стране, разумеется, масштабы иные: не три, а тридцать с лишним годков властвовал наш, поистине великий тиран.) То есть мы пытались разгадать не саму по себе драму и трагедию Ричарда, а механизм подъема его наверх: как он бесстыдно и бесстрашно врет, егозит, подличает, льстит, ублюдствует, пресмыкается — и все, все, все идет ему на пользу, и он побеждает! Мне хотелось понять этот механизм и через него понять для себя, что такое король Ричард Третий.

Разумеется, не я первый брался за эту великую роль. Поколения артистов исполняли Ричарда Третьего, и даже сложились некоторые клише в трактовке его характера. Например, подчеркивался сатанизм, дьяволизм этого человека. Говоря современным языком, он якобы создавал некое экстрасенсорное поле, оно влияло на окружающих, подчиняло ему людей вопреки их воле.

Но вчитываясь в текст Шекспира, в хроники, посвященные Ричарду — лицу историческому, в историю Англии тех десятилетий пятнадцатого века, я убеждался, что сила Ричарда была не в сатанизме, сила его — в наглом бесстыдстве. Любое, даже очевидное вранье он произносит с убедительностью истин со скрижалей Моисея.

Известно, что века спустя Геббельс изрек: «Чем больше лжи, тем больше верят». Великой человеческой доверчивостью во все времена пользовались разные преступники и политические хитрецы. И люди снова и снова верили... Вот и Ричарда несет безудержная наглость лжи, бесстыдные нападки на всех вокруг, его окрыляет особый вид бесстрашия: он не боится попасть в дурное положение, не боится быть осмеянным, разоблаченным, опозоренным. Просто это его не волнует. В нем атрофировано чувство стыда, чести, достоинства.

И вот, поняв это для себя, я хотел показать такого Ричарда зрителям, чтобы и они задумались: как такой человек мог занять трон Англии? Это ничтожество, этот плевок человеческий? Чем он брал, кроме качеств, только что перечисленных? Может быть, и еще чем-нибудь? И я убеждался и — старался убедить зрительный зал, что, как ни странно и как ни страшно, прежде всего и верней всего ему служат эти его низменные свойства... Вот он — вроде бы маленький, вроде бы слабенький, хроменький, странный, грубый, неуклюжий, как бы даже глуповатый, вроде бы не умеющий говорить, а и заговорит, так вроде невпопад. Но вот почему-то его все это мало волнует. И в результате все делается так, как хочет он.

Надо сказать, в театре меня критиковали за эту работу. Говорили, что король Ричард должен быть человеком до такой степени обаятельным и привлекательным, что своей мягкостью, нежностью, обаянием и даже какой-то интеллигентностью всех и обманывает. А я отвечал своим оппонентам: «Все это чепуха, потому что, во-первых, вся структура его жизни не соответствует такому характеру. Он может только прикидываться таковым — мягким. Прикидываться обаятельным — да; нежным — да; любящим — да; плачущим, сочувствующим... Прикинуться — это да, это он может, использует тебе любую маску. Но это все — театр, он разыгрывает театр для других.

Но почему же ему верят? В том-то весь трагизм жизни: да, я вижу, что идет театр, розыгрыш, но у меня нет возможностей или средств закрыть занавес этого жуткого театра. Мы же в нашей родной действительности разве не были такими же все понимающими зрителями целой плеяды подобных правителей, и мы, понимая многое, хоть и не все, кричали и «ура» и «да здравствует!»? Мы же и сегодня видим (вот, пока я пишу эту книгу, приходится править глагол «видим» — ставить его в прошедшем времени: «видели!») абсурдный театр Съезда народных депутатов сначала СССР, а потом и России. Мы видели ужас, и видели ошибки, видели ложь, но ничего не могли сделать! Вот это ощущение бессилия, оно, вероятно, было и у современников, и у зрителей жуткого комедианта Ричарда... А Ричард прекрасно понимал, что пока он наверху, его зрители бессильны! Потому он и не боится себя обнародовать, он и не скрывает свои подлости, ему нечего бояться, а важно провести, обмануть, завести и — подтолкнуть, столкнуть людей, прельстить. И — заставить всех служить своим целям. А верят ему или не верят — его мало волнует.

Потому я нарочито играл его обнаженно ничтожным, обнаженно мелким и слабым, в чем-то трусливым и неизменно коварным. Например, эти уходы Ричарда «в отставку» — прекрасные ходы! У нас была такая замечательная по логике (я не говорю о художественном качестве) сцена, когда Ричарда приспешники его просят на королевство. Он жеманится: «Как — я?! Я не могу, я слишком маленький!» И всем видно, что он лжет. И тут же он: «Ну, если уж вы хотите...» Все то же самое можно наблюдать и сегодня. Потому зритель воспринимает этот характер чрезвычайно остро и чрезвычайно близко...

Мы усилили это воздействие Ричарда еще и тем, что выпады его были иной раз прямо на публику, прямо к ногам первого ряда. Особенно когда он совершит какую-то пакость или победит в чем-то, он как бы делится со зрительным залом своим сокровенным, объясняет, открывает тайный механизм своей игры. Скажем, та знаменитая сцена с леди Анной у гроба ее свекра. Одна из знаменитейших в мировой драматургии. Ричард, этот ублюдок, палач, встречает леди Анну, идущую за гробом своего свекра, убитого им же, Ричардом. А три месяца назад он убил ее мужа. И вот, встретив ее, провожающую новый гроб, этот искусник интриги влюбляет в себя красивейшую, благородную женщину, королеву...

По-разному решали и решают эту сцену в разных театрах, в разные времена. Разные находят оправдания метаморфозе, происшедшей с леди Анной: ее вина и его усилия; ее слабость и его воля... Мы решали, исходя из того, как понимали характер Ричарда. У нас он побеждает Анну не влюбленностью, не обаянием или каким-то сверхнапряжением чувств, он просто ее буквально насилует: распял ее на полу... И она от ужаса, когда этот подонок возится на ней, она от этого ужаса готова на все согласиться. Она соглашается на брак с ним не по любви, а от стыда, от ужаса... А ему все равно: ему было важно сломить ее. Он ее запачкал, измусолил. Для Ричарда и с женщиной важен был результат, а не благородство подхода; он боролся не за любовь, а за корону, за королеву... Он ее и уломал, склонил на брак с собой.

Эта сцена была очень откровенной. И Ричард усиливает эту откровенность, доверительно обращаясь в зал, к зрителям: «Кто женщин вот эдак обольщал? Кто женщиной овладевал вот эдак? Она моя. Хоть скоро мне наскучит. Нет, каково? Пред ней явился я: убийца мужа и убийца свекра. Текли потоком ненависть из сердца, из уст проклятья, слезы из очей. И здесь, в гробу, кровавая улика! И вдруг теперь склоняет взор к тому, кто сладостного принца сгубил в цвету!»

Он хвалится своей победой, хотя и понимает, что она гнусная, но хвалится, торжествует, празднует нагло, хамски и все время спрашивает: «Ну, вот видишь, ну, вот она и красавица, а толку-то что? Ну, вот даванул немножко, и она моя и скоро мне наскучит...»

Как-то раз подошел ко мне военный и сказал: «Товарищ Ульянов, а чего вы все мне в глаза смотрите? Когда играете Ричарда?» Я говорю: «Что вы, я не только вам в глаза смотрю». — «Да нет... Вы все время на меня обращаете внимание! Что, вы хотите, чтобы я был соучастником этой

вашей гнусности? Ну, противно! Будто вы меня все время втаскиваете в эту грязь!» — «Ну, — я говорю, — это, пожалуй, одна из лучших рецензий!»

Я не мог «строить» Ричарда Третьего по-иному. Все шекспировские роли имеют четырех-трехсотлетние традиции толкования, и каждое время толкует их со своих позиций. Это не значит, что я вот такой, я иной актер — совсем иной. Просто я живу в определенное время, оно-то и родило во мне это решение.

Думаю, если бы я играл Ричарда сегодня, когда пишу эти строки, образ его был бы какой-то другой... Наверное, он был бы еще обнаженной, бесстыдной... Впрочем, может, дальше уже и ехать некуда... Написал это и думаю: «Действительно, как же страшно современно звучит сегодня старинная Шекспирова трагедия! Были бы силы, я бы возобновил сейчас спектакль. Но он требует слишком много усилий... А как же он ловко вписывается в наш текущий день, прохода Ричард, особенно с тем характером, который разглядели в нем мы с Каплянцем...»

Удивительно, но факт: прошедшие с момента постановки «Ричарда III» десять лет не состарили, а омолодили спектакль. Между тем как сами те годы, когда мы с Рачией Никитовичем раздумывали над нашей общей работой, видятся отлетевшими далеко-далеко... И, пожалуй, это одно из редчайших явлений на моем театральном веку: время кардинальным образом переменялось, но наши тогдашние размышления и идеи сделало актуальнее, современнее!

«Мы живем в век, — размышляли мы с Каплянцем, — когда то в одном, то в другом конце света появляются, как дождевые пузыри, так называемые сильные личности. Не много ли их? И почему они в конце концов на поверку оказываются именно пузырями, которые лопаются и исчезают? Исчезнут, но, того и гляди, опять поднял голову очередной диктатор, очередной «отец нации». В чем причина столь неестественно частого появления «сильных личностей»? В разобщенности и раздробленности людских интересов? Может быть, именно в этом?»

Да, в то время, в начале 80-х годов, сильные личности действительно возникали «в разных концах света», а сегодня? Сегодня эти пузыри уже буквально гроздьями, клочьями пены всплывают по всему пространству нашей бывшей цельной страны СССР. А на съездах бывших народных депутатов, благодаря телевидению, мы имели возможность наблюдать всю кухню вываривания этих пузырей. И все видят и понимают, что хаос разрушения бывшего целого, строительная пыльная взвесь от попыток строить новое — это та самая — мутная и смутная — среда, в которой так вольготно пробираться к власти тем, для кого отсутствие принципов — главный принцип. Лишь бы повластвовать. Хоть где. Хоть на час.

Мне хочется процитировать здесь выдержку из одного исследования. Попробуйте, мой читатель, определить, о каком времени говорится в нем: «Свобода личности была совершенно уничтожена, благодаря ужасной государственной системе и постоянным произвольным арестам и заточениям граждан. Правосудие было уничтожено... Дикие битвы, беспощадные казни, бесстыдные измены представляются тем более ужасными, что цели, за которые дрались люди, были чисто эгоистические, что в самой борьбе замечалось полное отсутствие каких-либо прочных результатов. Эта моральная дезорганизация общества отразилась на людях. Все дела делались тайно, одно говорилось, а другое подразумевалось, так что не было ничего ясного и открыто доказанного, а вместо этого, по привычке к скрытости, к тайне, люди всегда ко всему относились с внутренним подозрением».

Не правда ли, что-то очень знакомо-родное? А ведь это извлечено из исследования «Общественная жизнь Англии XV века», времени, породившего Ричарда Третьего. Очевидно, сходные процессы неблагополучия в обществе, распада, разлома ранее устоявшейся жизни порождают и сходных героев или не героев. «Моральная дезорганизация общества» — вот тот питательный бульон, на котором всходят Ричарды разных времен и народов.

Изучая в Исторической библиотеке материалы, связанные со временем этого английского короля-узурпатора, я как бы погружался в мутные воды раздоров, междоусобиц, яростной борьбы за власть наверху, заброшенности и растерянности народа, у народа же всегда и везде «трещат чубы, когда паны дерутся». Нельзя было не увидеть, не узнать в английском «зеркале» и перипетий «смутного времени» на Руси, когда объявился Гришка Отрепьев, «Тушинский вор», самозванец и узурпатор; и разве не в подобном же хаосе революции семнадцатого года, когда народ сбросил царя и общество пополнилось лоскутками партий, движений, группировок, подмяла под себя власть в стране сильная той же ричардовской жестокой и уверенной хваткой партия большевиков?

И разве не та же мутная вода безвластия и борьбы за эту власть хлещет сегодня вокруг нас, то и дело вознося на своих волнах различного масштаба претендентов в вожди масс? Как же тут не вспомнить Ричарда и его время?

Действительно, одни только личные качества человека, ставшего королем Ричардом III, — наглость, бесстыдство, недюжинный ум и хитрость, безнравственность и цинизм, напор и жестокость, — хоть их букет и впечатляет и наверняка способствует захвату власти, — не смогли бы помочь ему одержать успех в своем предприятии, если бы не обстоятельство, вполне объективное: это разрозненность народа, общий разброд. Раскол, щели, разводы в организме общества опасны для его здоровья, именно через эти трещины и разводы, эту несогласованность и замороченность — ведь всех трясет лихорадка бесконечного выяснения отношений — люди, подобные Ричарду, как микробы, поднимаются вверх. Они ведь не только бесстыдны и бесстрашны в своей наглости, они еще и приспособляемы, изворотливы, коварны, у них хватает особой хитрости все предугадать, столкнуть лбами друзей-противников, извлечь выгоду из недобросовестности и из преданности, — из всего и вся... А достигнув желаемых высот, они уже наводят свой порядок, исходя из своего понимания, своей природы и пользы для себя.

Аморальность политики и политиков — вот что особенно опасно.

Соперником Шекспира стал у нас сегодня экран телевизора. Без видимых усилий и художественного напряжения он демонстрировал гениальные сцены со съездов и сессии, допуская зрителя или хоть один его глазок — в самую «кухню власти», вернее, кухню, где стряпается власть. И воочию наблюдаешь тот самый механизм вхождения во власть людей мелких, порой полуграмотных. Сами по себе они не значат ровным счетом ничего, но зато бесстыдны, ловки, нахраписты... Как признался один из депутатов: «Я сам иногда над собой труню...»

Ежевечерне включая телевизор, мы слышим, и видим, и понимаем, как нам лгут в глаза, передергивают факты с наглым, бесстыдным лицом, подтасовывают все и вся новые политики со старыми замашками. И что же мы, зрители этого действия для всех? Да как сказать... Кто-то смеется, кто-то матерится, а кто-то и говорит: «Правильно! Так и надо!» И, может быть, этих «правильно» будет становиться все больше и больше. И чем больше и больше будет их набираться, тем Ричарды и страшнее, и вероятнее. И ведь эти, нынешние, в скромных пиджаках, стерто похожие один на другого, они отнюдь не менее страшны и зловещи, и кровавы, чем во времена Ричарда в старой Англии. Карабах, Грузия, Таджикистан, наконец — сама Россия: бойня в Чечне... Сколько примеров дикой вражды, кровавых преступлений, средневековых пыток и надругательств над людьми, ни в чем не повинными, обыкновенными. И с болью думаешь, видишь, что действительно, «цели, за которые дерутся» политики — чисто эгоистические, и их не беспокоит кровь, льющаяся вокруг, и страдания людей, теряющих своих детей, свои дома, жизни, ради чьих-то интересов.

Сегодня благодаря гласности, расторопности средств массовой информации, особенно телевидения, мы хоть видим этот процесс — кроения и сшивания политики и последствия этого кроения и сшивания. Отчасти, не вполне, но все же мы перестали быть теми доверчивыми слепцами, какими были в эпоху «до гласности». Раньше мы о таком и не думали. Просто потому, что нам и не над чем было думать: не было ее, информации. Была одна большая «государственная тайна». И все для нас происходило вдруг. Вдруг — какое-то событие! Вдруг на политической арене появлялся некий деятель. Открывали утром «Правду» и читали: «Игнатов... Мухамедшин... Мухаметдинов...» А что такое, кто, откуда, почему? Мы ничего не знали, зато верили... Мы верили, что все делается правильно. Потом, попозже, выяснялось, что неправильно, а то, что было, оказывалось крупной ошибкой, «Головокружением от успехов», допустим, или «Делом врачей-убийц». И все это происходило вне нас.

«Мы живем, под собою не чуя страны, наши речи за десять шагов не слышны...» — сказал поэт, живший в те страшные годы и убитый именно за эти слова. И лучше него о том времени не скажешь. В те времена одни из нас утраченно, другие восхищенно, но почти все безмолвно принимали к исполнению решения свыше.

Так чего же удивляться сегодня всем митингам, страстям, столкновениям? Люди раскрепостились. Можно так или иначе относиться к тому, что видишь и слышишь вокруг, люди имеют право выражать свое мнение. И некоторые — я говорю о больших чиновниках — наверняка думают о прошлых тихих временах: «Боже, какое было золотое время! Никакая собака не лаяла,

не лезла. Сажу себе в кабинете и раскладываю: «Хочу назначить его! Нет, лучше его! Нет, я этого все же хочу! Назначаю — и все! Подписал — и весь указ: исполняйте!»

Господи, в какой же мы жили бесправной стране... В какой бесправной и какой недумавшей! То есть конечно же люди думали, но лишь наедине с собой...

И только сейчас мы становимся истинными современниками своей эпохи. Вот почему мой король Ричард получился такой, а не какой-то другой. В нем я постарался художественно, то есть через конкретный характер, выразить свое общественно-политическое кредо. Играя определенного типа, я выражал свою гражданскую позицию, стараясь ею заразить зрителя или по крайней мере заставить задуматься, обратить внимание на это явление, которое меня как художника тревожит, беспокоит, заставляет против него восставать, против него бороться.

Сегодня, наблюдая по телевизору кипящие страсти-мордасти и вспоминая нашего Ричарда, я вижу, что, несмотря на всю обнаженность, несмотря на всю голизну преподносимой экраном политики, театральное, сценическое толкование происходящего не становится менее значительным, менее важным, чем было раньше. Художественный образ схватывает явление в его главнейшей сути. Я убежден, что тот король Ричард III, которого разгадали мы с Рачией Никитовичем Каплянном, выражает суть этого явления: ничтожество, ползущее во власть.

Наполеон I:

«Остается жизнь, которую ты прожил»

Я натолкнулся на брукнеровского «Наполеона» в начале семидесятых и не мог преодолеть искушения попробовать сыграть Наполеона. Мне показалась близкой позиция Брукнера в отношении к прославленному во всем мире императору. К человеку, ставшему императором только благодаря собственной воле и военному гению. Конечно, это не Ричард, ничтожный, изворотливый пройдоха. И все равно — это тиран. Молодой и тщеславный лейтенант революционной армии Французской республики, казнивший своего короля Людовика, он становится палачом Республики и ее императором, победившим полмира...

Не просто так написал Брукнер эту пьесу. Гитлер в те годы (пьеса написана в 1936 году) не просто угрожал народам Европы, он рвал ее на куски. Чехословакия, Австрия уже покрыты мраком фашизма. Брукнер бежит из родной страны. В эмиграции он и пишет «Наполеона I». В его деяниях драматург находил прямые ассоциации со своим временем. Может быть, конечно, в этой точке зрения есть некоторая суженность, тенденциозность, но зато есть и четкая позиция, есть определенный угол зрения на историю. Вот мне и показалось, что пьеса Брукнера дает возможность выразить мысли, тревожащие меня. Каким бы способным, даже талантливым, даже гениально умным ни был человек, тирания его, его деспотизм отвратительны. Наполеон в пьесе Брукнера говорит: «Мой мир, каким я его вижу». Какое проклятое это «я». Оно, как лавина, разбухает, срывается и несется по жизни, погребая под собой человеческое счастье, человеческие мечтания, надежды. Все попирается, уничтожается ради этого «я». Гибнет логика, смысл, правда, справедливость, законность, человечность, не остается ничего, кроме «я», которое как мрачная тень закрывает собой все светлое. Сколько уже видела история этих раздутых до чудовищных размеров «я»... Конечно, и образ нашего «отца всех народов», Иосифа Сталина, незримо присутствовал в моих размышлениях над пьесой Брукнера... Тоже — великий император, вылепивший свою империю из революционного теста...

Но в конце концов все гипертрофированные, раздутые личности лопаются со страшным треском, надолго оставляя кровавый, болезненный след. И от них самих остаются жалкие лохмотья. Но какой дорогой ценой оплачивается величие наполеонов отдельным человеком и человечеством! Вот такие приблизительно мысли и чувства овладели моей душой, когда я прочел пьесу Брукнера.

Есть в нашей профессии такой миг дрожи душевной, похожей, может быть, на дрожь золотоискателя, нашедшего драгоценную россыпь, когда кажется, что ты у предела своих мечтаний. И уже не спишь, и уже внутренне ты сыграл всю роль и не можешь дождаться утра, чтобы поделиться своим открытием, уже готов к работе немедленной, захватывающей. Уже нужны тебе союзники, товарищи по работе. Уже ты приготовил целый монолог, которым убедишь Фому неверующего, и ты спешишь в театр...

И... выясняется, что главному режиссеру пьеса показалась слишком мелкой, поверхностной, легковесной. Другому кажется, что пьеса не соответствует истории. Третий не видит меня в роли Наполеона. И вообще, планы театра иные, и в них нет места для этой пьесы. И никому, оказывается, не интересен Наполеон, и никому, кроме меня, он не нужен. И остается тебе играть исключительно часто получаемую роль: «глас вопиющего в пустыне». Повопив, устав и в конце концов смирившись, начинаешь привыкать к грустной мысли: Наполеона тебе не сыграть.

И сколько же их, этих задуманных и несыгранных ролей!

Но, оказывается, в другом театре происходила приблизительно такая же вечная актерская борьба.

Ольга Яковлева, одна из лучших актрис Театра на Малой Бронной, давно уже «болела» Жозефиной из той же пьесы Брукнера. Кстати, превосходнейшая роль, великолепная роль. И вдруг так сложился репертуар и так распорядился своими ближайшими постановками Анатолий Васильевич Эфрос, что у него появилась возможность начать репетировать пьесу. И кто-то подсказал ему, что, дескать, Ульянов вроде бы бредил ролью Наполеона. А так как мы уже много лет договаривались с ним сделать что-то вместе или у нас в театре Вахтангова, или на телевидении, то, видимо, вспомнив об этом, он предложил мне сыграть Наполеона в его спектакле. И я, не веря в свое счастье, естественно сразу согласился. Тем более в это время у меня не было репетиций в своем театре.

Так случилось это одно из чудес в моей актерской жизни, и началась наша работа над Наполеоном. Выпрастывание его человеческой, хочется сказать, частной жизни из-под исполинской исторической пирамиды его славы. Да, он велик и грозен. Он стирал границы в Европе и прочерчивал новые. И можно повторить слова Пушкина, сказанные о Петре Великом: «Он весь как Божия гроза». Но все же он человек. И не всегда же он на коне, и не все время при Ватерлоо. Когда-то он приходит домой, когда-то он раздевается, умывается, ужинает.

Конечно, нас вел драматург. Пьеса — блестящая. С точки зрения драматургии, просто великолепно скроена пьеса. Для нас ключевой стала последняя фраза ее. Когда Наполеон проигрывает — это уже после московской битвы, — Жозефина спрашивает его: «И что же остается?» Наполеон ей отвечает: «Остается жизнь, которую ты прожил». То есть ничего не остается: ни императора, ни Москвы, ни похода в Египет, — остается только жизнь человеческая, единственная ценность, единственное, что осязаемо. Остальное, при всем том, что ты — владыка мира, испаряется.

Следовательно, нам было очень важно как можно более убедительно показать его частную, семейную, любовную жизнь, показать его — человека, чтобы вывести тот остаток, то единственно ценное, что остается от великого и о чем говорит наш герой в своей последней реплике.

Какой он, Наполеон?

Когда в Исторической библиотеке я читал разных — о, многих и многих — авторов, готовясь к роли, интересно было заметить, как одни авторы его превозносили, а другие ругали. Как правило, французы — хвалили, англичане же принижали, как только могли. Но, пожалуй, особых расхождений не было, когда речь шла о его частной жизни. Читая об этом, я все держал в уме фразу Юлия Цезаря из «Мартовских ид»: «Мужчина может спасти государство, править миром, стяжать бессмертную славу, но в глазах женщины он останется безмозглым идиотом».

Конечно же я не собирался изображать моего героя «безмозглым идиотом», да и слова Цезаря скорее характеризуют женщину, ее, так сказать, предпочтения при взгляде на мужчину. Но взглянуть на Бонапарта с точки зрения женщины, для которой он просто мужчина и которая не трепещет от его исторических заслуг, — это было интересно. И оказалось, что великий человек прост и раздраем противоречиями, любит и ненавидит, ревнует и боится, любит и остывает — все в нем, как и у всех простых смертных. Известно историкам, что отношения его с Жозефиной были непросты, неровны: то он ее покидал, то он ее дико ревновал, не находил себе места, слал гонцов узнать, где она.

Наставляла она ему рога или нет, история темная, поди теперь докажи, но факт остается фактом: во время итальянского похода он с ума сходил от этой женщины, и она ему в общем-то давала повод. Как умелая и талантливая женщина, она его все время держала «на пару», все время в подогретом состоянии, и он никак не мог вырваться из-под ее обаяния, вот про что хотелось сыграть! И связанная, сцепленная с этой темой мысль о том, что даже такое трепетное, постоянно свежее чувство к любимой женщине не выдерживает испытание властью, пасует перед одержимостью диктатора, мечтающего владычествовать над миром. Обладание миром для Наполеона выше

счастья обладания даже самой желанной женщиной, и он предает Жозефину. Чтобы упрочить свое императорское положение, ему нужно породниться с какой-либо императорской династией, значит, надо жениться на женщине императорских или хотя бы королевских кровей.

А что Жозефина? Не принцесса, не королева — просто любимая...

Эта сшибка между чувством к Жозефине и долгом, как он его понимал, открывала в роли огромные возможности для артиста.

Едва ли я был похож на Наполеона, но мне казалось, я чувствовал, страсти рвут этого человека. Ведь он все понимал, даже то, что Жозефина в жизни чувств умнее его, и он, зная, что в этом слабее ее, подчинялся ей, а все же не мог устоять перед искусом власти. И он навсегда покидал Жозефину. Она — его жертва. Но и сам он — тоже жертва. Этот человек — владыка мира — на самом деле был не властен в себе самом; зависимый, подчиненный, трагически несчастный.

Есть в спектакле замечательная сцена: Наполеон, его братья и вся остальная его родня (а у него, как у всякого корсиканца, было десятка полтора братьев и сестер) — и он орет на них, как на прислугу, по той простой причине, что все они были ублюдки и хапалы, они только и знали: «Дай! Дай! Дай!» Его братья: король Неаполитанский, Сицилийский, герцог Испанский... Он им раздавал земли и королевства, а они его предавали...

Да, жизнь его оказалась трагической. Кто его любил, кто ему верил? Одна Жозефина. Кто его не бросил? Одна Жозефина. Кому он больше всего уделял внимания, чувства? Ей, Жозефине. И ничто, оказалось, не дороже, кроме нее, Жозефины, женщины, которую он предал. Вот такая — лирически страстная, человечески развернутая ситуация — увлекала нас в этом спектакле о военном гении и диктаторе всех времен и народов. И работать было интересно, замечательно.

Живая память об А.В. Эфросе

Работа над «Наполеоном I» осталась для меня живой памятью об Анатолии Васильевиче Эфросе.

Это был замечательный человек и очень своеобразный режиссер. Режиссер со своим особенным миром и своеобразным мастерством. Его театр сочетал в себе рациональность и — ярость эмоций; четко и ясно сформулированную тему, но рассказанную с бесконечными вариациями. Его театр умный и выверенный, но актеры его играют импровизационно и раскованно, как бы освобожденно от темы спектакля, но вместе с тем настойчиво и упорно проводя тему через свои роли. Его театр жгуче современен и, в лучшем смысле слова, традиционен.

Режиссер Эфрос переживал периоды взлетов и неудач, как всякая по-настоящему творческая личность, потому что всегда искал своего пути, сегодняшних решений. Вот почему каждый его спектакль ждали. Ждали и после разочарований, и после радости. И вот почему актеру с ним так интересно и так, я бы сказал, неожиданно работать. Я дважды встречался с ним в общей работе. И каждый раз словно бы сталкивался с другим мастером. Два «моих» Эфроса по манере работы с актерами не походили друг на друга.

Первая встреча с Анатолием Васильевичем была у меня на телевидении: мы работали над телевизионной его постановкой по Хемингуэю — «Острова в океане».

Анатолий Васильевич был чрезвычайно точен в своих указаниях и предложениях актерам, в мизансценах, в акцентах роли. Впечатление было такое, что он заранее все проиграл для себя, выстроил все кадры, даже всю цветовую гамму, и теперь осторожно, но настойчиво и только по тому пути, какой ему виделся, вводил актеров в уже «сыгранную» постановку. Если можно так выразиться, этот спектакль был сделан с актерами, но без актеров. Впрочем, никакого парадокса я здесь не вижу. Я знаю актеров, и прекрасных актеров, которые могут работать только под руководством, только по указке режиссера. Они выполняют его указания безупречно и талантливо, и зритель восхищается и оригинальностью характера, и продуманностью темы, и блестящим мастерством. Известно, что даже прекрасно оснащенные навигационными приборами лайнеры без капитана идти в море не могут. Кто-то должен указывать путь. Так же и актеры. Случись что-то с режиссером или разойдись с ним по каким-либо причинам актер, и вдруг все видят, как такой актер беспомощен, как он неразумен в решениях. Он был просто талантливым ведомым, но никогда не был и не мог быть ведущим.

А есть другие актеры: при полном согласии и взаимопонимании с режиссером они приходят к пониманию роли, конечно, вместе с ним, но своей, как говорится, головой. И если такой актер встречается с беспомощным, бездарным режиссером (а такие водятся, и не так уж редко), то он самостоятельно, грамотно и логично строит свою роль. Да, это укладывается в схему «спасение утопающих — дело рук самих утопающих», но умение работать без подсказки может спасти фильм или спектакль.

Мне бы хотелось быть актером самостоятельным, тем более, что вахтанговская школа учит этому. И в меру своих сил и возможностей я пробую сам решать свои роли. Естественно, я согласовываю свою трактовку с режиссером, но иногда, если мы не сходимся в понимании сцены или даже роли, я действую даже вопреки режиссеру. Это бывает крайне редко, но бывает.

И вот в «Островах в океане», когда мне режиссер предлагал точные мизансцены, уже без меня найденные, решения сцен, уже без меня решенные, я растерялся. И только искреннее уважение к режиссерскому мастерству Эфроса успокаивало меня. Все же я нет-нет да обращался к Анатолию Васильевичу с вопросами: «А почему так?» — и получал больше успокаивающий, чем объясняющий ответ. Работа шла довольно быстро, проверить что-либо было невозможно.

Изображения на мониторе я не видел и слепо доверился режиссеру.

Телеспектакль получился, как мне кажется, и глубоким, и хемингуэвским. Почему я так считаю? Главная, присутствующая во всех его произведениях мысль: жизнь может быть всякой, может быть даже трагической, невыносимой, но ты — человек и обязан противопоставить любому испытанию свое мужество и достоинство. Недопустимо поддаваться страху, душевной тревоге, обстоятельствам жизни, как бы ни были они тяжки и печальны. И в нашем телеспектакле было два пласта: внешний — спокойный, мужественный, неторопливый и чуть стеснительный. Как бы ничем не колеблемый мир этого дома на берегу океана. И внутренний — трагический, мучительный, но тщательно скрываемый от посторонних глаз. И, наверное, то, что удалось передать этот дух всей прозы Хемингуэя в спектакле «Острова в океане» — неоспоримая заслуга режиссера.

И совершенно с иным принципом работы Анатолия Васильевича я столкнулся на репетициях «Наполеона I».

Сначала мы просто разговаривали, фантазировали вместе, чрезвычайно раскованно и без каких-либо особых прицелов.

Я не видел у Эфроса его тетрадей, где, наверное, был записан весь спектакль до мельчайших мизансцен. Ничего у него не было, кроме пьесы. А когда вышли на сцену, мое удивление стало беспредельным. Мы репетируем, что-то пробуем, что-то ищем. Мне довольно сложно. Я приносиваюсь к актерам Театра на Малой Бронной, приспосабливаюсь к маленькому залу, стараюсь говорить тише — ведь я привык играть на сцене театра Вахтангова, где в зале сидит тысяча с лишним человек и акустика отнюдь не на уровне древнегреческих амфитеатров.

Анатолий Васильевич больше подбадривает, чем делает замечания. Может быть, он тоже ко мне приспосабливается? Так проходит день, два, неделя. Где же точнейшие подсказки, показы, направленность? Проходит еще несколько дней. Наполеон мой выстраивается довольно трудно. И вдруг в один прекрасный день Анатолий Васильевич останавливает репетицию и начинает подробно, буквально по косточкам разбирать сцену. Разбирать мотивированно, тщательно: смысл сцены, что движет Наполеоном, почему он решается на этот ход и т.д. и т.п. Перед актером ставится предельно ясная задача. Подсказываются и побудительные мотивы. Затем Анатолий Васильевич начинает много раз повторять сцену, добиваясь нужного звучания. Я все понял! Теперь Эфрос работает, идя от актера. Он долго следил за репетицией, за исполнителем, конечно же видел его ошибки и теперь решает сцену вместе с ним, только решает не в разговорах по поводу, которые, кстати, подчас мало что дают, а в процессе репетиции, по ходу которой актер что-то, естественно, предлагает.

И когда наконец наступает полная ясность, он останавливает репетицию и определяет сцену, уже исходя из поисков актера и своего видения. Только режиссер с огромным опытом и уважением к актеру может молчать несколько репетиций и не бояться этого молчания.

А сколько режиссеров-разговорников живет на белом свете! Даже если этот режиссер разговорного жанра не представляет себе, как ставить спектакль, он все равно из трусости говорит. Говорит часами, боясь остановиться, боясь, как бы актеры не догадались, что он не знает решения

сцены, а иногда и спектакля. Сколько напрасно потерянных часов репетиций уходит на эти одуряющие разговоры.

Эфрос, попробовав сцену и добившись ее правильного звучания, опять замолчал. Но теперь я понял его и был спокоен. Мы работаем вместе, я предлагаю, он отбирает что-то из предложенного или начисто отвергает и тогда уж предлагает свое. Так у нас шли репетиции «Наполеона I».

Эфрос добивался наиболее полного раскрытия актера, потому он стремился понять сильные и слабые стороны его поисков в роли, понять самый путь этих поисков. Если возможно подобное сравнение, режиссер в этом случае похож на врача, который ставит диагноз только тогда, когда подробно узнает все о больном, выяснит все симптомы, все проявления недомогания. Только тогда ставит диагноз. Только тогда.

Да, то было замечательное время, замечательные месяцы, когда мы репетировали «Наполеона Первого» с Анатолием Васильевичем и Ольгой Яковлевой. Но не долго играли мы этот спектакль на Малой Бронной — всего раз двадцать. Потом Эфрос ушел на «Таганку», а Ольга не захотела играть без него.

Он все время хотел возобновить спектакль уже на Таганской сцене. Все говорил: «Вот сейчас я поставлю «На дне», а потом...» А потом... Потом случилось то, что случилось: не стало Анатолия Васильевича. И вот сейчас, спустя десять лет, по настоянию Ольги Яковлевой спектакль наш восстановили на сцене театра им. Маяковского. Одна из режиссеров театра на Малой Бронной, работавшая с Анатолием Васильевичем, оказывается, записывала буквально со стенографической точностью все репетиции, все замечания его и до мелочей, до подробностей всю структуру спектакля. По этой стенограмме она и восстановила спектакль, декорации, костюмы — всё... Спектакль сейчас идет. Я очень его ревную. Однако играть сейчас его я бы, наверное, уже не смог.

Наполеона в восстановленном спектакле играет актер театра им. Маяковского Михаил Филиппов. Но все мизансцены, которые играет Филиппов, были наработаны в нашем спектакле.

Да, я ревную, потому что этот спектакль — одна из моих странных работ, потому что я работал с великим режиссером, и какая-то необычная человеческая атмосфера, казалось, окружала тогда всю мою жизнь. Было абсолютное доверие... а это редкость.

Я понимаю, что, может быть, немало наших зрителей, смотревших «Наполеона Первого», одобряют поступок Наполеона, ради титула императора предавшего свою единственную любовь. Может быть, они и не в состоянии представить себе, что такое единственная любовь и что она значит для человека. И потому скажут в душе своей: «Ну и правильно... Подумаешь, женщина... А тут — законная власть над миром... Вот и жена — императорская дочь. Попробуй теперь пикни кто, что я, Наполеон, не император».

Но кто-то почувствует боль за этого небольшого, страдающего человека, Наполеона Первого, свою единственную драгоценность — любовь — разменявшего на царствие земное, которое все равно — прах... И эта боль в сердце, вызванная спектаклем, нашей игрой, означает многое, очень многое: и что не исчезло в людях сочувствие, и что нужна сердцу эта живая пища искусства, и что, значит, не напрасны наши усилия.

Иногда я спрашиваю себя: а пошел бы Раскольников убивать старушку, если б он читал пьесу Брукнера или видел на сцене спектакль по ней? Ведь его, Раскольникова, больше всего возмущала законная безнаказанность императора Наполеона, убившего миллионы людей. И никто, никто не считал его виноватым! Все века его только прославляли и величали гением! И Раскольников в гордыне своей неутешенной захотел показать, что и он может «переступить». Переступить закон нравственный, Божеский: «Не убий!» Почему ж ему-то, Раскольникову, нельзя, если можно — и в миллионы раз больше! — Наполеону, тоже ведь человеку!

У Брукнера Наполеон сам судит себя и не декларативно, не выпендриваясь, а с талантливейшей человеческой искренностью, то есть художественно убедительно, до потрясения. И есть у него в роли и прямые слова, прямое признание: «Кто я? Император? Нет, авантюрист, сделавший себя императором. Пират, присвоивший себе корону Карла Великого».

Для того-то и ставил спектакль Анатолий Васильевич Эфрос, для того и я рискнул выступить в роли Наполеона, и даже не в своем театре, чтобы выразить сегодня, именно сегодня, свое отношение к тирании одной личности, пусть даже и такой значительной, как Наполеон Бонапарт.

Юлий Цезарь: предчувствие гражданской войны

Еще один герой, великий Юлий Цезарь, пополняет мою коллекцию королей-императоров. И снова, как в шекспировском «Ричарде», как в «Наполеоне Первом» Брукнера, эта фигура накрепко связана с переломом эпохи, сдвигом пластов истории... Наверное, именно потому написанное драматургами и писателями о тех далеких от нас временах, о тех могучих фигурах столь крепко задевает за живое нас, живущих сегодня и, кажется, так непохожих на людей тех эпох. И в который раз заставляет удивляться, сколь однообразно ведет себя человечество в «минуты роковые» социальных потрясений, когда бы и где бы сии потрясения ни происходили. Будь то Англия шестнадцатого века, Европа начала девятнадцатого, и вот уже и совсем архаика — Рим начала упадка, дохристианская эпоха...

Естественно, писатель Торнтон Уайлдер, написавший роман «Мартовские иды», переведенный у нас в шестидесятые годы, так же как и Брукнер при работе над «Наполеоном», не мог не насытить свое произведение мыслями и чувствами своих современников, идеями текущего дня, но в том-то и фокус, что эти мысли, чувства и идеи родственным эхом отзываются тем, давно ушедшим, а голоса веков как бы окликают нас, живущих сегодня: «Посмотрите на нас, прислушайтесь, как мы тогда рязали и судили, приглядитесь, в чем наши ошибки, и не повторяйте их. Наш горький опыт — для кого он, как не для вас, наших потомков?»

Не перестаешь удивляться великой прозорливости художественного исследования истории: то, что происходило в Древнем Риме, описано автором-американцем, а нами, русскими, недавно еще советскими людьми, воспринимается как аналог — естественно, не абсолютный, но узнаваемый — текущего дня со всеми его страстями...

В романе Уайлдера знатная римская дама Клодия Пульхра писала Цезарю, Цезарь писал Клеопатре... Да, Клеопатра, Цезарь — любовь, страсти-мордасти... Но подо всем этим изящным и красивым миром — нарастающий грохот истории. Истории развала величайшей республики древнего языческого мира.

«Мартовские иды» Уайлдера дважды «вмешивались» в нашу советскую жизнь: первый раз в виде романа — его публиковал журнал «Новый мир», и в те, шестидесятые годы он был страшно моден, справедливее сказать — злободневен.

В изощренной литературной форме романа в письмах открывалась страшная картина рушащейся, гибнущей великой Римской республики. Гибнущей не в боях с врагами или от революции, нет, тут не грохот канонады, не Фермопилы, а обычная гражданская жизнь. Жизнь женщин и мужчин, их отношения: любовь и дружба, амбиции и зависть, ссоры и примирения. И в этом обнажении частной жизни мы, современные российские мужчины и женщины, узнавали те же кислоты, что разъедали, подтачивали основу основ и нашего еще могучего внешне государства — духовный мир его граждан.

Да, приметы злокачественной болезни всех великих государств, предшествующие гибели этих государств, — похожи. Потому-то и читали «Мартовские иды» в нашем Союзе Республик свободных, становясь в очередь за очередной книжкой журнала, торопя друг друга и проглатывая очередной кусок за ночь: в романе прослеживалось, или намекалось, или само собой проглядывало то, что происходило в те годы в нашей державе.

Один из телевизионных режиссеров, Орлов, загорелся мыслью сделать телеспектакль по «Мартовским идам», и роль Цезаря он предлагал мне, но дело не вышло: власти предрежащие советской империи не желали отразиться в историческом зеркале. Император Юлий Цезарь, у которого при виде всего, что происходило в его государстве, руки опускались, не должен был, не мог, не смел рожать какие-то ассоциации с нашим «императором», у которого не только руки, а и все на свете опускалось. Тогда у нас не проходили даже и элегантно-литературные намеки.

И долго с этим спектаклем тянулось: то вдруг опять начинали о нем разговор, то бросали на годы.

Но вот и времена стали поживей с началом перестройки, и у нас, в Вахтанговском театре, стал работать такой интересный режиссер из провинции Аркадий Фридрихович Кац; мы с ним искали пьесу, я и вспомнил об Уайлдере, о той телевизионной инсценировке, и предложил ее Кацу. И он увлекся, сделал свою инсценировку — для театра, и вот теперь уже который год идет у нас спектакль «Мартовские иды».

Так Цезарь и его время в исполнении писателя Уайлдера еще раз вошли в реку нашей действительности, но река, как ей и полагается, была уже несколько иной. И если в годы шестидесятые мы ярче видели черты нравственного упадка последней Римской республики, то теперь в дрожь ввергало «предчувствие гражданской войны», как пел один наш рок-певец. Вот тут опять и задумаешься...

Сам я играю Цезаря, и мне судить о качестве спектакля невозможно. Но о сути, о сердцевине спектакля я могу размышлять и говорить, потому что я им занимался много и вплотную.

Это спектакль о трагической одинокой фигуре человека, которому Бог дал страшный дар предвиденья будущего.

Ведь «слава Богу!» скажешь, что подавляющее большинство человечества не знает, что его ждет впереди, иначе — всеобщее помешательство от ужаса. Но все мы надеемся на лучшее, тем и живы. Как лошадь, что бежит за клочком сена, привязанного к оглобле. Ну, и мы бежим. А есть люди — их единицы, — которые предвидят или предчувствуют грядущие годы, как тот кудесник, любимец богов у Пушкина, предсказавший смерть князю Олегу... А для нас всех одинаково — «грядущие годы таятся во мгле», и мы очень похожи на страусов: надеемся, что пронесет, и прячем голову в песок. Надеемся и прячемся, надеемся и прячемся... Или, как дети, закрываем глаза и думаем, что раз закрыли глаза, может, нас по заднице не хлопнут. Но, оказывается, все равно — хлопают, да так, что ноги в разные стороны отлетают, а жить становится довольно трудно.

Так вот, наш спектакль о таком человеке, который не прячется. Он понимает и принимает эту жизнь, и мало того: он понимает, что ему не под силу остановить трагический ход событий. Ибо Рим погиб не на границах. Не из-за того, что восстали галлы, что в Нижней Галлии не подчиняются Риму. Рим погиб в человеке. Рим погиб в разврате, во вседозволенности, в безответственности чиновников и военачальников, в полнейшем пренебрежении государственными, общинными и общечеловеческими интересами. Чудовищный эгоцентризм овладел всеми. Существуют только Я, и низменные страсти этого Я дороже народа, страны, государственных интересов. Низменные страсти, политическая игра, корыстные экономические расчеты, борьба за воздействие на Цезаря, а отсюда — выгода дружбы с ним или борьба. Шелушня, копошение, как в банке со скорпионами.

Спектакль наш не рассказывает, почему, какие исторические причины привели к гибели Римскую республику, да и невозможно вскрыть эти причины в спектакле. Мы так и заявляем во вступлении к спектаклю: «Роман в письмах «Мартовские иды» — не исторический роман, воссоздание подлинных событий истории не было первостепенной задачей этого произведения. Его можно назвать фантазией о некоторых событиях и персонажах последних дней Римской республики».

Уже из этого беглого абриса нашей с Уайлдером работы видно, насколько она созвучна нынешним дням, насколько современна. До ужаса. До дрожи в сердце. Безответственность, распад, эгоизм, амбиции, погоня за выгодой, толчея вокруг власть имущих, подозрения, злоба, ненависть, «реализм без берегов» — до цинизма, — все это среди нас. И сейчас даже не надо быть особым Цезарем, чтобы понять, что мы неостановимо катимся в какую-то пропасть, надеясь только, что авось да небось что-то нас остановит.

Я вспоминаю и рассказываю это сейчас так подробно потому, что на премьеру два с половиной года назад я пригласил М.С. Горбачева. Он вообще ходил в наш театр, любил его, посмотрел многие спектакли. А на этот, на «Мартовские иды» приходили многие члены Политбюро. Да, тогда ещё жило Политбюро. Они внимательно вслушивались в спектакль. Как бы старались рассмотреть и расслышать нечто важное для себя. Конечно, все понимали, что это не более чем спектакль, что актеры разыгрывают свои роли, а никакой там не Цезарь и не Клеопатра...

А в это время как раз шел развал, разгул развала, трещала крепежка партии коммунистов и самого ЦК. И когда Горбачев посмотрел спектакль, уже после Фороса, он пригласил меня к себе и, улыбаясь, — человек он чрезвычайно здравомыслящий — спросил: «Это что — наглядное пособие для понимания нашей жизни?» — «Да, — говорю, — Михаил Сергеевич, что-то в этом роде».

В спектакле действительно есть вещи настолько пронзительные, будто они написаны сегодня. Вот, к примеру, слова Цезаря: «Ты должен понять, Брут, как далеко могут завести Римскую державу алчность и честолюбие. И что? И опять пойдут друг на друга братские войска? Опять мощь государства обратится против него самого, показывая этим, до чего слепа и безумна охваченная страстью человеческая натура. Гражданская война означает, что Рим уже никогда не будет республикой».

Как будто это написано для нас...

А заканчивается спектакль еще более страшными вещами, страшными для нас пророчествами, звучащими в свидетельстве Плутарха: «В развязанной гражданской войне не было победителей, в ней сгорели все персонажи этой комедии. Все. Без исключения».

Но кто прислушается к пророчеству историка древности, когда нам не в урок наша собственная Гражданская война, унесшая миллионы жизней, разорившая страну и тоже не оставившая в живых никого из своих деятелей и героев. А те, кто случайно остался, добивали друг друга на протяжении последовавших за ее официальным окончанием десятилетий. И, может быть, она так и не окончилась, и то, что мы имеем сегодня — только новая вспышка ее подспудно тлеющего пламени? Потому что, спрашиваю я себя, возможны ли вне военных действий такие массовые казни, как лагеря уничтожения собственных граждан? А ведь они вошли в быт — в быт! — вот что страшно — нашей страны после семнадцатого года. Десятки миллионов уничтоженных в мирное время... Да можно ли назвать мирным такое время?!

И когда наша перестройка перешла в перестрелку уже и на улицах Москвы 3-4 октября 1993 года, оглянулся ли кто-нибудь из «действующих лиц и исполнителей» на уроки нашего спектакля про мартовские иды великого Цезаря? Вспомнило, однако, телевидение: буквально через день или два на телеэкранах ожили герои нашего спектакля. Не знаю, кто формировал программу, но это было мудро — напомнить миллионам соотечественников о кровавом конце Римской республики.

А вспомнил ли кто-нибудь судьбу расчетливого, циничного и коварного Ричарда III? Темный и отнюдь не блестящий финал, казалось бы, победительной жизни Наполеона? Увы...

И тем не менее я снова и снова буду повторять то, в чем уверен: искусство — это единственное, что поддерживает хоть какой-то уровень человечности в обществе в тяжелые времена. Поддерживает в народе, в людях ощущение неизбежной победы справедливости. Искусство, рассказывая даже о коронованных злодеях, злодеях, побеждавших в свое время, сохраняет в человечестве память о том, что черные времена минут, свет победит. И, значит, не умирает надежда.

Сценический образ Ленина как зеркало...

Жестокие игры времени с советским театральным искусством особенно беспощадно сказались на сценическом воплощении образа В.И. Ленина. Иначе и быть не могло. И жизнью, и самим временем страны и народа правила партия, созданная Лениным. Сам Ленин был и символом, и знаменем этой партии, ее времени: «Мы говорим — Ленин, подразумеваем — партия. Говорим — партия, подразумеваем — Ленин». Короче и точнее Маяковского не скажешь. Обожествляя и освящая образ вождя пролетариата, послеленинские вожди партии обожествляли в глазах народа себя. Они как бы смотрелись в образ Ильича, любуясь собой.

У Ленина есть широко известная работа, небольшая статья «Лев Толстой как зеркало русской революции». Подобным зеркалом был и сценический образ Ленина. Только это зеркало было совершенно особенным, волшебным: оно отражало лишь то, что требовалось текущему историческому моменту с точки зрения правящей партии, партии самого Ленина.

Этим обстоятельством объясняется многое, если не все, в сценической Лениниане. И незначительное количество серьезных пьес, связанных с образом Ильича. И сама судьба некоторых из них — об этом скажу ниже. И хотя бы такой факт, что к столетнему юбилею вождя пролетарской революции один из ведущих столичных театров — это наш Вахтанговский — не смог найти ничего подходящего случаю в советской драматургии кроме погодинского «Человека с ружьем», пьесы, написанной еще в 1937 году. А ведь был уже и фильм по этому произведению с нашим замечательным Борисом Васильевичем Щукиным в главной роли; много лет шел на вахтанговской сцене одноименный спектакль. В пятидесятые годы спектакль в новой режиссерской редакции был восстановлен и снова шел...

И вот к столетию Ленина театр вновь обращается все к тому же материалу. Только один этот факт из истории советского театрального искусства неоспоримо свидетельствует, что Ленин был как бы полузапретной темой на театре. Да, с одной стороны — культ и Мавзолей с нетленным телом, но с другой — осторожно! не трогать! И — никакой отсебятины!

Причем под «отсебятиной» подразумевалась даже строгая документалистика.

Как же менялся образ Ленина в зеркале советской сцены? Я не историк искусства, конечно, и не претендую на какую-то научную теорию, но у меня есть своя собственная классификация, для себя. И, на мой взгляд, было три линии или три этапа в развитии образа этого человека в театральном искусстве.

Первый этап, или первая линия, — это конец тридцатых годов, когда на сцену, а потом на экран впервые вышел актер, исполняющий роль Ленина.

Известно, что первым исполнителем этой роли был даже и не настоящий актер, а рабочий Никандров, который, как утверждают люди, знавшие Ленина, был необычайно на него похож.

Помните, в картине «Октябрь» на фоне рвущегося на ветру знамени выстроен стремительный и по-эйзенштейновски пластически мощный кадр: человек, словно сошедший с фресок Микеланджело, что-то такое убежденно говорит. Таково было первое появление актера в роли Ленина. Что ж, для того времени это было чудом, сотворенным искусством: перед зрителями предстал живой Ленин! Зрители и приветствовали его как живого и любимого вождя, они жили в тот момент прекрасными эмоциями. И уровень драматургии, качество текста были для них совсем неважны, по крайней мере все это отступало на второй план. На сцене — Ленин! Вот что решало. И это было искренне, это была романтика революции, как бы живое ее продолжение.

С того времени и приблизительно до середины 80-х годов складывалась Лениниана в советском искусстве. Великое множество актеров играли Ленина. Великое множество художников создавали его образ: в картинах, скульптуре. Его портреты выкладывали из зерна, вышивали шелком, шерстью. Портреты и фигура Ильича были вытканы, выбиты, вырублены, вычеканены — бесконечное множество интерпретаций. Со временем будут еще изучать, до какой степени можно довести уровень обожествления смертного человека. Да, очень крупного, выдающегося, но все-таки человека! По существу Ленина сделали большевистским богом. Партия коммунистов, уничтожив христианскую религию, разрушив ее храмы, тут же на ее обломках создала другую, свою. Свято место пусто не бывает: место Бога занял Ленин.

Однажды была у меня замечательная встреча. Я ехал отдыхать в Прибалтику на машине. По дороге остановился на день в Псковско-Печерском монастыре. Разумеется, с разрешения обкомовских работников. И вот святой отец водил нас по монастырю и говорил:

— У нас все так же, как и у вас, большевиков: у нас — литургия, у вас — торжественное собрание. У нас — заутреня, у вас — партучеба...

Святой отец был из бывших полковников, знал, о чем говорил и про ту и про другую стороны. К тому ж был весьма остроумен. И он абсолютно зеркально складывал, что у нас, а что у них. Очень складной получалась картина замещения одной религии другой. Одни кумиры сбрасывались, другие — воздвигались. Сбрасывали колокола, чтобы в честь Бога не трезвонили они по Руси и не заглушали многотысячные хоры, славящие Ленина, Сталина и партию большевиков. Затыкали рот служителям церкви, и в то же время пропагандисты партии доказывали и внушали круглосуточно в газетах, устно, по радио, на телевидении, в кружках и на курсах, что лучше нас никто не живет, что мы идем правильным путем, что мы счастливы и т.д. и т.п.

Нет, Лениниану нельзя просто так зачеркнуть, от нее отмахнуться и забыть. Это целый слой в истории нашей культуры. И не просто одно громыхание славословия: здесь было и много талантливого, были открытия. Это была пропаганда, но в нее искренне вкладывалась душа, дух, умение и мастерство крупнейших художников России. Тут не скажешь просто: «Фи-фи!» Ибо люди верили в своего бога. Верили, что он без сучка и задоринки. Верили, что под внешней простотой и доступностью этого человека скрывается, вернее, заключена могучая Богоравная личность, сумевшая изменить судьбу такого колосса, как Россия, заставившая трепетать весь мир человеческий.

Вторым этапом в театральной Лениниане было явление Ленина народу в лице Бориса Васильевича Щукина, великого актера столетия.

Наш, вахтанговский, и великий российский актер впервые сыграл Ленина в кино к двадцатилетию Октябрьской революции в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», а в театре — в спектакле «Человек с ружьем».

Парадокс состоял в том, что Щукин был актером мягких комических красок. До этого он блистательно сыграл Тарталью в «Принцессе Турандот», Синичкина в спектакле «Лев Гурыч Синичкин», еще несколько подобных же ролей. Правда, играл он и большевика Павла Сулова в «Виринее», еще нескольких таких же героев. Но что бы он ни играл, все у него было замешано на

комическом человеческом материале. И ленинский образ — не исключение. В его первых двух картинах о Ленине характер вождя он строил, опираясь на опыт «Турандот»: через театральность, через зрелище. Он создавал зрелище, как бы сказать, чрезвычайно притягивающее, прельстительное.

Вот, скажем, есть в фильме «Ленин в 1918 году» сцена, когда Ленин и Горький пытаются вскипятить на плите молоко и не умеют этого сделать. На первый взгляд глупость, нереальность, — как это так: Горький — выходец из самых низов народных, пешком прошедший пол-России, и гоняемый по ссылкам революционер так и не научился кипятить молоко? Помню, об этом писал еще один из исполнителей роли Владимира Ильича артист Владимир Иванович Честноков в своих воспоминаниях «Как я работал над образом Ленина». Ему приходилось играть такую же сцену — «кипячение молока» в спектакле «Грозовой год»: «... до сих пор не могу себе представить линию логического жизненного поведения Ленина в данной ситуации. Есть в этой сцене фальшь и, если уж говорить начистоту, не «оживление», а чистая развлекательность. Какие-то не от мира сего люди собрались около кастрюльки с молоком! Но, положим, мы заставили себя поверить в эту неправду. Тогда возникает другой вопрос: зачем нужна такая сцена, какое содержание несет она в себе, что мы должны в ней играть?»

Ответить на эти вопросы невозможно...» А Борис Васильевич Щукин — верный сын «Принцессы Турандот» — просто от души резвился в этой сценке, очевидно не пытаясь найти в ней некое глубокое соответствие жизненной правде, а дав волю своему комическому гению, и они с Черкасовым, исполнявшим роль Горького, разыграли забавную, смешную и действительно очень обаятельную сцену «около кастрюльки с молоком». Играли смешно, живо, человечно. И, представьте себе, из маленькой и не отвечающей правде жизни сценки как-то сам собой вырисовывался, вырастал характер Ленина. Это все ее загадки творческие — нашей Турандот.

Или еще в том же фильме, когда Ленин — Щукин с перевязанной щекой едет в трамвае. Абсолютная Турандот. Игра, выверенная в тех актерских красках, которые вызывают улыбку, доброе отношение зрителей, влюбленность их. Зритель побежден этим характером.

Или вот: Ленин — Щукин ложится спать в квартире рабочего Василия, подложив под голову книжки. И так это было подано, будто он «всю дорогу», как говорится, всегда спал вот эдак — на книжках. И хотя это не соответствовало истории, но создавало образ живого — не какого-то там Дон Кихота — а очень живого, земного человека, умеющего устроиться с комфортом и на книжках под головой.

Надо вспомнить, что год тридцать седьмой — символ самого страшного террора в стране — это еще и отметка самого безудержного апофеоза в воспевании вождей вообще, а Ленина и Сталина — в особенности. И в такой политически напряженной обстановке: с одной стороны — страх, а с другой — любовь к вождям (искренняя ли, внушенная ли или имитируемая — это уж дело десятое), в этой атмосфере представьте себе первое появление Ленина в спектакле «Человек с ружьем»: по длинному коридору он шел, засунув руки в карманы или держа в руках газету, шел на зрительный зал своей энергичной напористой походкой, чуть склонив такую знакомую большеобую голову... Весь зал вставал и, грохоча стульями и аплодисментами, приветствовал его... Это было живое проявление уже всюю действовавшей религии ленинизма. Это было служение своему богу искренне и истово верующих в него... Новая религия вошла в плоть и кровь людей, и они не просто аплодировали артисту, как самому Ленину, — они поднимались ему навстречу, как было принято уже на партийных съездах: подниматься и торжествовать при появлении живого вождя — Сталина.

Кстати, до самого последнего времени мы везде и всюду при появлении наших вождей вскакиваем, как первоклассники, да еще и бурно аплодируем. Если перед истинным Богом люди становились на колени и молились, то мы перед вождями вскакиваем и начинаем в безумной радости аплодировать. Просто вместо молитвы — аплодисменты. Вместо коленопреклонения — стойка чуть ли не «смирно!».

Но вернемся к Щукину... Известный диалог в спектакле «Человек с ружьем»:

«Ленин: Соскучились по чаю? Чай вы найдете там. Вы давно с фронта?»

— Нет, недавно.

— А что немец? Пойдет он с нами воевать?»

В небольшой сцене Щукин показывал и всю глубину ленинского понимания происходящего и одновременно — внимание и любовь к этому случайно встретившемуся солдату. Все тут было впессовано в эту сцену. В те годы это производило колоссальное впечатление, просто «врубалось» в мозги. Да, религия...

Так вот, щукинское решение образа Ленина — человека обаятельного, в чем-то ироничного, в чем-то очень доступного, кажущегося таким близким, рядом стоящим, — сыграло, на мой взгляд, горькую и страшную роль в дальнейшем развитии Ленинианы сценической. Нет, тут нет вины самого артиста или его обаятельнейшего таланта. Так случилось потому, что найденные им краски для роли Ленина были как бы канонизированы, утверждены идеологами партии на все дальнейшие времена. Какие-либо иные трактовки — отменялись. И все дальнейшие исполнители роли Ленина — а в каждом театре появлялись спектакли, ему посвященные, как бы уже не Ленина играли, а Щукина в его роли. Щукинское решение роли стало хрестоматийным, букварным: теми первыми буквами, из которых складывалось слово «Ленин». И, естественно, скоро все это превратилось в свою противоположность. И побежал по сценам Советского Союза суевающийся, картавящий, все время клонящий голову набекрень небольшой человечек. Он как-то странно держал руки, засовывая их куда-то в карманы, фертон эдаким все время крутился, каким-то писклявым голосом что-то такое невразумительное или уж очень известное, банальное, произносил. После чего окружающие его на сцене, восхищенно закатывая глаза, восклицали: «Боже, как просто! Как гениально! Как верно! Как единственно возможно!»

Действительно, все было доведено до абсурда. Особенно в пору подготовки к 100-летию со дня рождения Ленина.

Тогда, в 1970 году, наступило совершеннейшее половодье исполнителей роли Ильича. Ужас заключался в том, что в каждом из 365 театров страны шли спектакли с Лениным. Это было все-непременно и обязательно. Это был приказ. Указ. Неукоснительное требование.

И 365 актеров, картавя, бегали по сценам, закрутив руки себе под мышки. И 365 актеров, подходящих или вовсе не подходящих к этой роли, талантливых или бездарных, лишь бы не был выше 172-х сантиметров ростом, все годились на роль Ленина.

Как заметил Сергей Аполлинарьевич Герасимов: «Спроси у любого главного режиссера театра: есть ли у него актер на роль Чацкого, Гамлета, Отелло? Редко кто скажет, что есть. А вот почему-то на роль Ленина в любом театре актер найдется».

Конечно же, выступили в этой роли и самые крупные актеры. Штраух, Честноков играли Ленина в Ленинграде, Бучма — великий украинский актер — в Киеве. Они тоже искали в Ленине в основном его человечность и простоту. Не его темперамент, не его силу и всесокрушающую убедительность, а человечность. При всем при том решения крупных актеров были всегда своеобразны, точны. Я никогда не видел Бучму, но видел в кино Штрауха...

Неостановимый поток изображений вождя затопил не только сцены театров. Тысячи памятников, тысячи скульптур — и в рост, и бюстов — поднимались по всей стране. Иные порой были просто комичны. Стоял человек с огромной головой на маленьких ножках. А в одном из сел гипсовый вождь пролетариата стоял с кепкой в руке (излюбленная поза для многих скульпторов) и с кепкой на голове... В то время бездарные скульпторы лепили себе огромные деньги. Кто-то составил себе на этом имя. Кто-то — биографию. Тему Ленина эксплуатировали кто во что горазд. Было и такое: актер в гриме Ленина садился около елки, к нему по очереди подходили мальчики и девочки и снимались рядом с любимым дедушкой Ильичом.

Вы не можете себе представить, какое количество Лениных и Сталиных ходило по коридорам Мосфильма. В буфете в очереди иной раз стояло по пять-шесть исполнителей этих ролей.

И так, все вместе, мы довели эту крупнейшую историческую трагически мощную фигуру до безобразия, до шаржа, до своей противоположности. Такова истинная цена безудержного подобиострастия. Можно себе представить, как бы воспринял сам Ленин — буде он мог это видеть и слышать — всю ту вакханалию, лизоблюдство, лакейство, убогое низкопоклонство, бескультурие и безграмотность, с которыми катился вал его юбилея...

Не сейчас только эти мысли приходят в голову. Они и тогда не давали покоя. И не только мне — стоит припомнить неизмеримое количество анекдотов, связанных с тем бессмысленным насильственным вколачиванием ленинской темы, ленинского образа во все и вся... Действительно,

любое насилие вызывает обратный эффект... Мне же в ту пору пришлось думать обо всем этом тем более, ибо я готовился играть роль Ленина, много читал и о нем, и его самого, вникал...

Сегодня, в наши дни, многие говорят, что не следует играть Ленина, надо забыть его. Вот тут я категорически не согласен. Ленина из истории не вычеркнешь. И подлинное искусство от такого материала — характер и роль Ленина в истории страны и мира — не отвернется.

Да, действительно, в те времена мы все, исполнители его роли, и все, кто так или иначе — в изобразительном искусстве, например, подходили к этому образу, опирались как бы лишь на один материал, который можно было прочесть, который был опубликован, отредактирован тщательно и разрешен — санкционирован свыше. Ничего другого у нас не было, ничего другого мы и не знали. По той санкционированной правде Ленин был только такой и никакой другой.

Это уже потом, после 1985 года, постепенно мы стали узнавать и другую правду о нем. И мы прочли и узнали, что Ленин был жесток, как Савонарола, что у Ленина была железная хватка в борьбе с противниками. Что никакой он не добренький и никогда им не был, он не относился к людям, которые кому-либо что-либо могли уступить. Мы были поражены. Потрясены.

И все же! Все же в глазах истории не это есть важнейшее из обстоятельств пребывания на земле такого человека, хотя для актера, исполнителя его роли, именно характер, особенности личности — первое дело. Но для истории не это важно, также для нее не важно, был калмыком прадед Ленина или не калмыком. А главное в том, что этот человек произвел в истории потрясающую воображение перемену декораций, перемену, придавшую всему миру, его социуму иной вид, иной смысл. Такое мог совершить по-настоящему мощный, крупный человек. А уж зол он, добр или страшен, праведный он или неправедный — это уже другой вопрос.

Факт его жизни и дела в России остался на века, навсегда, и никуда от этого факта не деться. И было бы очередным идиотизмом опять начинать исправлять историю, подпудривать ее и подкрашивать под ту даму, которая промышляет на панели. Тем не менее многие сегодня говорят: «Ах, раз он такой плохой и недобрый, его не надо показывать, о нем говорить!»

Журналист одной из газет мне задал вопрос — было это по случаю 22 апреля в 1993 году: «Хотели бы вы еще раз сыграть образ Ленина?»

— Такого, какого я уже играл, — нет. А такого, какого можно сыграть сегодня, — личность трагическую, страшную, поистине шекспировскую фигуру в его мощи, в его беспощадности, с его какой-то оголтелой верой в свою миссию, с его неистребимой жадой власти, с его убежденностью в своем праве беспощадно уничтожать всех и любого, кто мешает ему делать то, что он считает верным, с его фанатизмом и в то же время — каким-то детским бытовым бескорыстием... Еще бы нет... Был бы такой драматургический материал... Нашелся бы сегодня у нас Шекспир или Достоевский, описал бы жизнь Ленина. Потом, при таком характере — какая трагическая жизнь... Хотя бы нэп: это трагедия была для него — отступить от собственной веры, уступить — пусть и на время — капитализму. И никому не было известно тогда, можно ли будет остановить это отступление, и ведь как он пошел, какие набрал обороты — тот треклятый капитализм. Но таков был масштаб этой личности, этой воли, что он не побоялся отступить. Так же как и при заключении Брестского мира, он ставил на карту все. На тактическую карту. И выигрывал стратегически.

А последние его трагические годы: уже теряя память, теряя речь, он начал понимать, что не туда поворачивает его дело, вырывается из его рук власть. А у него уже не было сил переломить курс, как он это делал раньше. Для человека столь мощной воли и интеллекта, я думаю, было мучительнейшей пыткой понимать все это и не иметь возможности не только действовать, но даже просто говорить или писать. Какая же это была трагическая ситуация... Такую роль сыграть! Это было бы счастье...

В этой роли можно бы многое рассказать об истории нашей страны, ибо этот человек, как никто, выражал историю своей страны.

Я вот до сих пор не могу понять: если было так, как пишут сейчас, что Россия в 1911-1913 годах была страной процветающей; что мы в те годы завалили всю Европу зерном, завалили саму масляную Голландию маслом, а Париж — мясом; что наши Путиловы, Рябушинские, Щукины, Морозовы, промышленники и купцы, развивали могучую промышленность, да и в образовании национальной интеллигенции, талантливых ученых она, Россия, шла впереди планеты всей, то как же могло случиться, что победила стихия бунта — революция?

И ведь да, действительно, какие-то следы тех высот мы еще застали. Например, качество гимназического образования: моя покойная теща Бог знает когда училась в гимназии немецкому языку, а она его до самой смерти помнила.

Смотришь на фотографии наших дедов, когда они были гимназистами: среди них учителя — почти все за исключением одной-двух дам, все мужчины. А наши школьные фотографии — как раз все наоборот, а то и вовсе ни одного мужчины-педагога, а у женщин-учительниц такие несчастные, замученные лица. Не видно ни достоинства, ни желания учить кого-то и воспитывать...

Наверное, все же нельзя сказать, что тогдашняя Россия была правовым государством, наверное, нельзя. Но по сравнению с нашим временем в этом отношении она давала сто очков вперед. Мне могут напомнить 9 января, Кровавое воскресенье. Но вместе с этим постыдным и ужасным событием были и другие примеры. Столь же общеизвестен факт, что брат казненной цареубийцы Александра Ульянова — Владимир — не изгнан из гимназии, напротив, награжден за успехи золотой медалью, ему разрешено поступить в университет, получить профессию — общественно значимую — юрист! — и работать. Ну-ка, что бы ждало такого брата в наше время?!

А возьмите «врагов режима» — революционеров: как жили они в своих так называемых ссылках? Так не жили и свободные крестьяне. Они неплохо питались, по крайней мере — мясо ели. Ходили на рыбалку, ходили на охоту. Общались. Разговаривали. Получали книги и журналы. Впоследствии большевики исправили такие упущения в уложении о наказаниях. Они понимали — по себе знали — что такие ссылки никого не устрашат. Уж они-то расправлялись по-другому со своими не только что врагами, а просто несогласными. Они создали такое, что еще долгие годы люди будут вспоминать с ужасом. И этот ужас начался с первых же шагов революции и гражданской войны.

Но на том, предреволюционном, пути Россия, по множеству свидетельств и фактов, зафиксированных историей, все-таки двигалась в сторону изобилия и Права. И буржуазная революция февраля смела, наверное, многие несоответствия с этого пути... Но большевикам удалось перехватить руль. Безусловно, мы знаем об этом, существовало множество объективных причин: прежде всего, война и в связи с нею — озлобление народа и неустойчивость власти после свержения царизма. Но разве сбросить со счета колоссальную волю Ленина, вождя большевиков? Так как же не думать сегодня об этом? И перед искусством сегодняшним просто долг: думать, увидеть, понять этот «субъективный фактор», этот сгусток человеческой воли — В.И. Ленина. Потому — настоящая работа с Лениным на сцене — еще впереди. Настоящее зеркало — без тумана и других огрехов изображения — еще не отлито.

Ну, а теперь о моем опыте игры в образе Ленина.

Никаких открытий я сделать, понятно, не мог. Не в моих то было силах, как не по силам и времени моему. Но тем не менее я старался убрать из характера Ленина ту навязчивую улыбочку, добротцу, простотцу, мягкость, какую-то подчеркнута назойливую человечность, которой как бы в нос зрителя тыкали и внушали: вот, видишь, какой человечный, а ведь гений... Мне хотелось чуть жестче сыграть.

Не случайно мои товарищи по цеху негромко так, чтоб не дошло до иных ушей, говорили: «Что ж он у тебя такой жесткий, непривычный?»

А размышлял я очень банально и просто: не мог человек в ночь переворота, когда решалась судьба и России и его самого, его мечты о социалистической революции, не мог быть таким вот милым и улыбочивым. Или, вернее сказать, я не мог себе представить, чтобы Ленин был в ту ночь вот таким.

Мне думалось, он в те часы был предельно сосредоточен и напряжен. Точно кулак сжат. А точнее — как стиснуты челюсти последним напряжением воли! Думаю, ему было не до сантиментов. И глупо в эту пору, в эти минуты заниматься чаями-кофеями и всякой другой ерундой. Чем и занимались многие исполнители роли Ленина.

Я же подходил к солдату, брал за ремень винтовки и, весь в напряжении, — какие уж тут улыбки — спрашивал: «Так пойдут воевать или не пойдут?» Ему жизненно важно было знать, пойдут солдат с революционерами или не пойдут, победит революция или нет. Вот суть этой довольно примитивной сценки в спектакле «Человек с ружьем». Тем не менее, несмотря на свою примитивность, она вошла в историю русского театра как некое открытие, что ли, в подаче роли Ленина.

В связи с этим, кстати, мне подумалось вот о чем: ведь никогда раньше царей-батюшек на сцене не изображали. Вероятно, это считалось кощунством. Как это: какой-то скоморох — наша профессия в глазах знати выглядела полупристойной — выйдет на сцену Мариинского или Александринки и будет изображать «из себя» русского императора! И зачем его вообще изображать, когда вот он, существует вживе.

Запечатлеть Екатерину Великую на портрете — это одно, но представить ее на сцене какой-то актрисе без роду без племени... У нас же при жизни Сталина десятки «Сталиных», попрыгивая трубочкой, выходили на сцену.

То, что мы разыгрывали на сцене в те годы, это была как бы мистерия, наподобие той, что разыгрываются в дни религиозных праздников у католиков. Играют, ритуально точно повторяя сценки из Библии, сюжеты, оторванные от истинной жизни, от конкретных людей, но освященные церковью, но навсегда затверженные в малейших деталях, в любом своем повороте...

У нас в семидесятые годы и в самой жизни было немало таких ритуальных действий, игр всерьез. Одна из таких игр — игра в бригады коммунистического труда. Вот и мы, актеры вахтанговские, были распределены по бригадам комтруда завода «Динамо». Я был в бригаде Бориса Козина. Боря, кстати, — хитрый мужик, хоть и играл, как все, в «коммунистический труд», но «помнил свой кисет»: пользуясь моим «членством» в своей бригаде, пробил себе и гараж, и холодильник — он меня науськивал, чтобы я ходил и все это клянчил у директора завода, буде я был к нему вхож. И не один Боря был таким. Он не лучше и не хуже других — жил нормально, а как же иначе, если тогда все про все приходилось «доставать».

Ну, а наша, так сказать, витринная жизнь в бригаде коммунистического труда заключалась в том, что мы, артисты, и рабочие бригады как бы делились друг с другом своими делами и достижениями. Я им — про театр рассказываю, они мне — про выточку деталей. При том, что им до смерти тоскливо слушать про театр и про то, как я играю, и мне тоже не намного веселей было вникать в процесс выточки деталей.

Конечно, я должен был показывать бригаде все свои работы в театре и кино: «Вот, ребята, что я сделал». Кинокартины я привозил прямо на завод, а на спектакли бригада шла в театр. Смотрели они и «Человека с ружьем». Я играл Ленина так, как рассказывал здесь выше: жесткого, угрюмоматового, сосредоточенного. И вот мой бригадир, отечески взяв меня за плечо, сказал:

— А Владимир Ильич был другой.

— Какой же?

— Он был мягче, — убежденно сказал мой бригадир, человек лет на пятнадцать моложе меня, но он уже до мозга костей был пропитан, начиная с детства, как все советские люди, не отягощенные излишним знанием или хотя бы любопытством, был пропитан «знанием», продиктованным партийной пропагандой, партийным искусством, партийной школой. К тому же — и это тоже было уже на уровне подсознания — он, Боря, был рабочий. И мало того — рабочий передового завода «Динамо»; и этого мало: он был бригадиром рабочей бригады коммунистического труда передового завода «Динамо». А я — интеллигент, актер, да еще как бы отданный в его бригаду на воспитание. Вот он, ничтоже сумняшеся, и воспитывал меня.

Так заморачивали мы все мозги народу. Ленин был мягче, добрее. Теплее. Одним словом, «самый человечный человек».

Но были у меня и две серьезные работы в роли Ленина. В театре это спектакль «Брестский мир», поставленный по пьесе Михаила Шатрова Робертом Стуруа. И фильмы, тоже по шатровским сценариям, снятые на телевидении к 1970 году, то есть к столетию со дня рождения Ленина, а показанные... через двадцать лет.

Михаил Шатров много занимался Лениным и был непревзойденным мастером документа: документального, если можно так сказать, Ленина. Драматург понимал, что какие-то художественные сочинения на эту тему просто не допустят, и создал целую серию недлинных — на час, час двадцать — картин, в которых отражались те или иные события или просто эпизоды из жизни Ленина. Это были строго документальные произведения. Все оттенки того времени, все высказывания Ленина и его сподвижников или врагов черпались из существовавших к тому времени записок, партийных протоколов, не говоря уж о статьях и других работах самого Ленина.

Режиссер Леонид Аристархович Пчелкин, взявшийся за эту работу на телевидении, выбрал первых актеров, в ту пору существовавших, и мы с огромным интересом начали готовить этот подарок к юбилею Владимира Ильича.

Работа была очень тяжелой. По той простой причине, что здесь не требовалось никаких трактовок образа Ленина, а по мере сил доверительно и правдиво — главным образом правдиво — передать то состояние и то напряжение, которое окрашивало ленинские, взятые из документов, слова. Трактовки не требовалось — требовалось проникновение в суть мыслей Ленина в момент тех или иных событий. Скажем, для Ленина незаключение Брестского мира, продолжение войны с Германией грозило крахом: ведь война двигалась к явному ее поражению, то есть в этом случае — к усилению небольшевистских партий, а значит, ослаблению самих большевиков и, возможно, поражению их революции. И борьба Ленина за то, чтоб подписать Брестский мир, была отчаянной, трагичной: он остался в одиночестве даже среди верхушки собственной партии. Его товарищам было трудно примириться, что даже ради целей революции придется пожертвовать чуть ли не всей Украиной, частью самой России, оставить во власти противника своих товарищей — революционеров, преданных партии рабочих, воевавших на той территории. Но Ленин был жесток, был упрям. И — убежден несгибаемо, что такой «позорный» мир необходим для победы революции. И Брестский мир был ратифицирован. Таково было содержание первого из четырех фильмов или четырехчастевого сериала «Штрихи к портрету Ленина». Содержание, предельно точно выраженное в названии этой части: «Поименное голосование».

Вторая часть — «Полтора часа в кабинете Ленина» — снова связана с Брестским миром: убит посол Германии в России Мирбах. Значит, срывался тот хлипкий и с таким трудом вырванный даже у своих соратников мир с Германией. Немцы могли возмутиться, начать новое наступление, захватить еще большую часть России, чем это оговаривалось в мирном договоре. И Ленин мечется, мучительно ищет выход из создавшегося положения. Не знает, как правильно поступить, чтобы с одной стороны — удержать немцев на их позициях, а с другой — нейтрализовать своих классовых врагов — партию эсеров (убийство Мирбаха было делом их рук), чтоб они не смогли воспользоваться сложившейся обстановкой и захватить власть. Ленин понимал, что может потерять власть.

«Воздух Совнаркома» — третья часть — это эпизод из жизни Ленина после ранения его эсеркой Каплан. Сегодня, судя по свидетельствам и новым документам, сложившаяся партийная версия о виновности Фанни Каплан подвергается большим сомнениям и напоминает историю убийства президента Кеннеди Ли Освальдом. Но кто бы ни стрелял в Ленина, тогда, сразу после событий на заводе Михельсона, было большое беспокойство среди рабочих. К Ленину шло много писем, спрашивали о здоровье, о самочувствии. Тревожились: жив-нежив? И соратники Ленина, чтобы не допустить сплетен, кривотолков на сей счет, решили снять маленькую кинокартину, сейчас сказали бы — киносюжет, показывающий, что Ленин жив, почти здоров и поправляется. Основой сюжета стала прогулка Ленина по территории Кремля с Бонч-Бруевичем. Сам сюжет заключался в следующем. Ленин был страшно недоволен, что его товарищи по партии хотели широко и пышно — на всю республику — отпраздновать его пятидесятилетие. Ленина же волновали совсем иные проблемы, а вся эта мельтешня со знаками внимания и подобострастием его раздражала и сердила. Еда, одежда, быт вообще — не занимали внимания и никак не могли стать пристрастием вождя революции: слишком грандиозной была его цель, чтоб о подобном думать. Кстати, так и Сталин: у него в руках была вся власть, мыслимая и неммыслимая, над судьбами всей страны и каждого отдельного человека. Все остальное он мог бы иметь, «кивнув пальцем», и в любом количестве и качестве. Сознания того, что это так, было достаточно. Мелкота наших последующих «вождей» заключалась в том, чтобы, пользуясь своим положением, как можно больше нахапать, унести в собственные закрома. Высшая философия неограниченной власти или, вернее сказать, высшее наслаждение ею им было не по плечу. Таким людям, как Ленин и Сталин, оно было ведомо. Думаю, Ленин понимал, каково его место в истории. Знал, какая ему уготовлена роль на ее сцене. А потому, разговаривая с Бонч-Бруевичем о предполагаемом празднестве в честь его юбилея, искренне, без рисовки говорил ему: «Надо работать! Надо работать! И не надо болтать!» И ругал, что, не слушая его, юбилей все-таки организовали.

Четвертая картина — «Коммуна ВХУТЕМАС» — тоже основана на факте: председатель Совнаркома Ленин посещал Всесоюзные художественные мастерские. Он приехал туда навестить

дочь Инессы Арманд. Там он разговаривал с молодежью, ищущей свою дорогу в искусстве. Одни говорили: «Маяковский — это светоч наш». Другие: «Нет, не светоч!» А Ленин высказался просто и привычно для времен дореволюционных: «Ну, знаете, это дело вкуса. Я, например, Маяковского не люблю, больше люблю Некрасова. Но, впрочем, лучше меня в этом разбирается Анатолий Васильевич Луначарский» (Луначарский был вместе с Лениным на этой встрече).

Однако все, что делалось в этих фильмах с подлинным уважением и серьезностью по отношению к Владимиру Ильичу: строгое следование правде истории, подлинность ленинских слов, разговоров и отношений в окружении Ленина, — все это оказалось не ко двору тому времени семидесятых годов, видимо намного превосходя тогдашний уровень общественно-политических представлений о вожде пролетариата. Волшебное зеркало партийной Ленинианы было не в состоянии отразить даже правду факта.

В самом деле: как это Ленин в вопросе о Брестском мире мог оказаться в одиночестве?! Как это можно спорить с Лениным? Не соглашаться с Лениным?! Приемщиков нашей работы возмутила сцена, когда Бухарин, споря с Владимиром Ильичем, говорил: «Но ведь вы тоже выходили из ЦК, когда не были согласны». — «Да, — отвечает Ленин, — но я считал — это единственный способ сохранить ЦК». Короче говоря, из сцены явствовало, с каким огромным трудом приходилось ему пробивать свое мнение среди товарищей по партии.

Принимающие: «Как? Ленину — и пробивать свое мнение? И кто-то смел ему сопротивляться?!»

То же и с «Коммуной ВХУТЕМАС»: «Как это Ленин не знает, что в искусстве правильно, а что нет? И еще говорит, что Луначарский знает лучше, чем он?! А где же авторитет вождя?»

Да, по их мнению, вождь должен знать всё лучше всех: от загадки пирамиды Хеопса до живописи Малевича.

А что уж было говорить о ленте «Воздух Совнаркома»... Тогда, в преддверии столетия Ленина, на весь мир раздували юбилейную тему. Чтоб все — только о Ленине. И больше ни о чем. А тут вдруг ленинскими устами будет сказано, что все эти юбилеи — чушь собачья, пустое и вредное даже времяпрепровождение. Еще одно надо вспомнить — семидесятые годы открыли у нас череду непрерывных юбилеев, не успевали свалить один, как накатывал очередной: Ленин, образование СССР, комсомол, Советская Армия... Юбилеи стали главным содержанием каждого дня. Все время что-то справляли. Ленинская позиция: «Работать надо!» — вставала поперек дороги всем, кто, пользуясь властью, любил устраивать себе всевозможные семейные радости на всю державу.

Итак, картины наши за милую душу закрыли. На каком уровне застопорилось, не знаю. Возможно, телевизионное начальство струхнуло. Не сомневаюсь, что ролик возили в ЦК. Приказ же был однозначен: «Картину закрыть! Пленки смыть!» Именно так: пленки смыть. Чтоб и следа от «святотатства» не осталось. Долой полтора года напряженнейшей и очень интересной работы.

Но случилось чудо: кладовщица, у которой пленки лежали, то ли по нашему обычаю российскому забыла о них; то ли именно до нее не дошел приказ свыше, а может быть, по нашей же российской дерзости она не подчинилась: спрятала пленки. Только картина осталась целой. И через двадцать лет зрители увидели нашу работу. Конечно, досадно — в свою пору она бы сработала куда сильнее. Но все же труд наш не пропал.

Господи Боже мой, как же трудно было мириться с этими бесконечными запретами, уточнениями, улучшениями, сокращениями. Порой доходило до полнейшего, абсолютнейшего идиотизма, — он же возводился в ранг государственной политики, политики в области искусства. Ну, например, мы поехали в Польшу играть довольно популярный в ту пору вахтанговский спектакль «Варшавская мелодия». Содержание его в том, что герой, которого играл я, и героиня, которую исполняла Юлия Борисова, влюбились друг в друга в Москве. По тогдашним нашим драконовским законам им не разрешено было соединить свои судьбы: брак с иностранкой — это ой-е-ей что такое... Измена Родине... Прошло много лет, и они — он крупный винодел, женатый человек, и — известная певица, — случайно встречаются в Варшаве. Оказалось — любовь по-прежнему сильна, и она говорит ему: «Поехали!» Он: «Я же здесь не один». В том смысле, что за мною следят.

И вот два представителя Министерства культуры, просматривая спектакль перед гастрольями, говорят: «Михаил Александрович, Рубен Николаевич, тут не должно быть разночтения: он не дол-

жен говорить: «Я же здесь не один», что значит — «Я вместе с делегацией, и я боюсь делегации». Надо сказать: «Я уже не один», дескать, я уже женат и должен быть перед женой чист как стекло.

Два взрослых, серьезных человека меня уговаривали: «Бога ради, скажите: «Я уже не один». И упаси вас Боже сказать: «Я же здесь не один».

Я играл и знал, скажи я не по указанному, меня тут же застукают. Со «стуком» на каждом гастролех всегда был отменный порядок. В идеологический принцип возводилась такая мелочь, как мимолетная реплика в нашей «Варшавской мелодии». Что уж тут говорить об исполнении Ленина. Так вот и наши «Штрихи к портрету Ленина» выпустили как политзаключенного из тюрьмы после кошмарно жестокого срока — двадцать лет! И все-таки они прозвучали свежо и ново. Не скажу, чтобы там были какие-то актерские открытия, но что-то новое в ленинском образе чуть-чуть приоткрылось. Чуть-чуть удалось заглянуть в другого — сложного, многослойного — Ленина.

Конечно, это отнюдь не то, что будет когда-нибудь кем-нибудь сыграно, но что-то необычное, непривычное для традиционных представлений об Ильиче телевизионный зритель все-таки увидел.

И, наконец, «Брестский мир» — спектакль первых лет перестройки. Детище того же Михаила Шатрова. Мы поставили его с режиссером Робертом Стуруа в Вахтанговском театре. Роберт Стуруа — замечательный, мирового масштаба — грузинский режиссер. Он решал тему конфликта в обсуждении большевиками Брестского мира по-своему: на сцене разворачивалось зрелище, которое как бы давало наглядный урок политической борьбы. Поэтому все мы, артисты, были без грима, так сказать, в своем человеческом естестве. И исполнитель роли Ленина — тоже. Ибо пришло время, когда иллюзорность, грим, похожесть, — играли прямо противоположную роль. Всем давно обрыдло бесчисленное количество бородатых лысых актеров, всяк на свой лад изображающих своего героя — не то манекена, не то карикатуру на известную личность.

Здесь же нам говорили: «Вы не Ленин. Вы играете Ленина. Так играйте!» И мы играли. Со своей позиции, на которую каждый Имел право.

Эта пьеса Шатрова была написана тоже очень давно. Ее долго не разрешали к постановке: ведь там действовали Троцкий, Бухарин, Инесса Арманд. Раньше их не то что на сцену выпускать, о них и говорить-то было опасно. И мы думали: ох, и потрясем публику! Но началось время стремительно набиравшего скорость информационного потока, информационной стремнины, и (улита едет, когда-то будет), — пока мы репетировали, и про Троцкого, и про Арманд, и про Бухарина тем более, — все или почти все было написано и рассказано с телеэкрана, и нам поражать было уже нечем.

И все-таки спектакль пользовался успехом. Не из-за каких-то исторических открытий и пикантных подробностей из жизни известных политиков, а благодаря манере актерской подачи материала. Построен был спектакль как судебное действие. Шло как бы разбирательство механики власти, обнажение ее тайных пружин. А в теме лирической, если можно так сказать об отношениях Ленина и Инессы Арманд, мы старались быть предельно скромными, тактичными и ненавязчивыми. Тем не менее всем было понятно, что эта женщина нравилась не просто человеку, мужчине, ею был увлечен в своем роде гений. Конечно, не обошлось и без тех, кто морщился: «Фу-фу-фу, как можно!» Но на самом деле это был спектакль большой культуры. Большой режиссерской культуры в том числе. И — очень человеческий. Несмотря на то, что в основе-то его лежал рассказ не про Ленина, не про Троцкого или других людей той генерации, — а о ситуации, которая среди них тогда сложилась, в которую они попали, как политики, как люди власти.

Одно время «Брестский мир» пользовался большим успехом. Мы возили его и в Чикаго, и в Лондон, и в Буэнос-Айрес. Шел он в синхронном переводе, и, к нашему удовлетворению, его понимали и хорошо принимали. Шел разгар перестройки, время огромного интереса к нашей стране. В глазах наших собеседников и зрителей одни вопросы: что у вас там творится? Пыл-жар, дым коромыслом, как в хорошей коммунальной квартире: то ли варят, то ли парят, что-то пригорает, пахнет жареным.

В рецензии одной из лондонских газет так и писали: спектакль дает возможность понять, что происходит сегодня в России, более чем сотни газетных статей. Через актеров, через их действие на сцене.

Думая о нас, грешных, я бы сказал так: придет время, и нашу эпоху откроют как бы заново в ее непредвзятости, объективности. Хотя бы так, как мы сегодня открываем для себя эпоху Ивана

Грозного и саму эту личность. Очень надеюсь, что прошла пора, когда даже давно прошедшие исторические события прилаживали к текущему моменту разные наши правители и их идеологи.

Я верю также, что фигура Ленина будет когда-то сыграна во всем его многообразии, противоречиях, в его славе и стыде. Эта фигура, понятая объактивно, без предвзятости, изображенная честно, со всей глубиной, во всех противоречиях и трагедиях ее, как факелом может высветить все темные уголки того исторического времени — все случайности и закономерности такого исключительного феномена, как русская революция.

Осталось дожидаться драматурга. Драматурга шекспировской силы.

Я не историк, а только актер, скоморох. Ответить на сложнейшие исторические вопросы я не могу. Но задавать их могу. Даже не ожидая ответа. И для меня, как актера, чрезвычайно интересно понять, как такой человек, как Ленин, смог сдвинуть Россию... Эту махину... И — сыграть бы такого Ленина...

Устарел ли образ Егора Трубникова?

Ричард, Цезарь, Наполеон, Ленин. Сколько бы я ни говорил на встречах со зрителями или беседах с журналистами, что к моим личным качествам эти роли не имеют отношения, при каждом очередном «допросе» меня снова спрашивают: случаен ли такой подбор? Нет ли у меня в характере «вождизма» или каких-то особых волевых качеств лидера? И, наконец, не отразилось ли столь долгое пребывание в тоге Цезаря или кепке Ленина на моей сути? Я не устаю объяснять, что схож я со своими героями разве что ростом. Что роль дается не под личные качества, а под актерские. И что работа наша — лицедейство, то есть делание лиц, и на собственной персоне от них ни тени, ни отсвета не остается.

Увы, мне не присущи ни вождизм, ни властность. В жизни я скорее склонен искать компромисс, к власти и всяческому предводительству никогда не стремился. Да и в самих вождях, как я говорил, меня интересует главным образом их человеческое нутро, обнаженное, проявленное безграничными возможностями, которые дает власть.

Почему снова заговорил об этих ролях? Хочу отметить: когда я играл Ричарда, Цезаря, Ленина, Жукова, я знал, ради чего я играю. Я знал, ради чего играл председателя. Но доведись мне изобразить сегодняшних героев — политиков, которые то не сходят с экранов телевизоров, то вдруг пропадают, будто тонут, или «новых русских» в кутерьме их жизни, похожей на рулетку: повезет — не повезет, — я не знал бы, ради чего их играть. Показать наш сегодняшний развал? Какой, например, царит в спектакле «Полонез Огинского» у Романа Виктюка? Что он мне открыл? Что мир сошел с ума? Я и так это знаю. Что люди превращаются в скотов? Я наблюдаю это каждый день. Что они не знают, куда идти? Я порой это и по себе ощущаю. Мне не подсказывают выход. Мне сыпят и сыпят соль на раны. Для чего?

Зрителю, да и актеру, больше нужны фигуры и коллизии, которые содержат вневременные ценности. В них всегда есть переключка с тем, что происходит сегодня. И напоминание, что жизнь — это не только курс доллара или стрельба в подъездах. На мой взгляд, вневременные ценности содержит и образ Егора Трубникова в фильме «Председатель». Не так давно его демонстрировали по телевидению, и мне показалось, что он не утратил своей актуальности. Журналисты не преминули заметить, что идеи, которые проповедовал мой председатель, ныне популярными не назовешь, но для меня и тогда и сейчас была и осталась основная идея, главное, чем руководствовался мой герой, — борьба за человеческое счастье.

«Председатель»... Слишком яркой была эта страница в моей профессиональной биографии, чтобы не вспомнить о ней по прошествии — Бог мой! — уже тридцати лет. Помнится, летом шестьдесят третьего мне позвонили из «Мосфильма» с предложением прочесть сценарий под названием «Трудный путь». «О чем?» — спросил я. «О колхозе». Особой радости по этому поводу я не высказал, но сценарий мне все равно привезли. Открыл я его поздно вечером, уже после спектакля, прочел залпом и ночью не мог заснуть.

И неудивительно. Автор сценария был замечательный писатель Юрий Нагибин. Его герой буквально сразил меня неповторимостью, яркостью. Это был, как тогда выражались, положительный герой, но не тот, что возвращался на кисло-сладком подобии жизни, — дежурный образ с «отдельными недостатками», добавленными для живости портрета, а предельно правдивый образ

человека редкой цельности... какой-то яростной целеустремленности, способного отдаваться делу только выкладываясь до конца.

Трудно ли играть положительного героя? Сложнее, чем отрицательного. Прежде всего по соображениям чисто актерским, если так можно сказать, эгоистическим. Такому герою многое «не положено». Ты, актер, ограничен в выборе красок, в поиске характерности, даже в разнообразии ситуаций: не можешь, скажем, попадать в нелепые положения, быть смешным, непонятливым. Это чисто технологические трудности, но они немаловажны, потому что за убедительность характера перед зрителем отвечает все-таки актер. Отрицательный персонаж чаще получается яркой, колоритной фигурой.

Положительный герой выигрывает лишь тогда, когда образ несет серьезную философскую нагрузку, когда со зрителем его сближает общность мыслей, устремлений. Если же говорить о так называемой актерской кухне, то для меня она первостепенного значения не имеет. Конечно, характерность, сюжетное развитие роли, композиция, ритм — все это необходимо, но в то же время вторично. Как виртуозно ни выписана роль, если содержание ее не связано с важными темами жизни, она так и останется только ролью, не вызовет ответных чувств.

В общем, по прочтении сценария я понял, какие возможности для меня как актера и как гражданина несет эта роль, и наступившее после бессонной ночи утро начал с того, что позвонил на «Мосфильм» и сообщил, что согласен на пробы. Кстати, пробовали на эту роль и Евгения Урбанского, талантливого артиста, который несколько лет спустя на съемках фильма «Директор» страшно и нелепо погиб. Урбанский был актером резким, могучим, с настоящим сильным темпераментом и очень выразительной, прямо скульптурной внешностью. Казалось, и сомнения быть не могло, что Урбанский более подходит к образу Егора Трубникова, к его темпераменту, напору, к его силе. Но режиссеры Александр Салтыков и Николай Москаленко мне потом пояснили: Урбанский действительно подходит к роли, но может сыграть чересчур героически, очень сильно, и исчезнет Егорова мужиковатость, заземленность.

Меня, как выяснилось, они тоже боялись, но по другим причинам. Я только что сыграл Бахирева. На их взгляд, роль получилась скучно-правильной. Все вроде на месте, а изюминки нет, нет неожиданности. А без этого Егора Трубникова не сыграешь. После колебаний, сомнений рискнули все-таки остановиться на моей кандидатуре.

Пробы утвердили, и я получил грандиозную, интереснейшую роль. Как поднять такую глыбину? Как сыграть этого не укладывающегося в рамки прописной добродетели человека? Работать над этой ролью для меня было истинным наслаждением, ибо каждый актер мечтает привести на экран значительный характер своего современника.

Трубников — человек трудной судьбы. В голодный 1947 год он стал председателем колхоза в своей родной деревне Коньково. Черные пепелища, покосившиеся избы, несколько заморенных коров, свора одичавших собак. Надо было поднимать эту разоренную войной, истрадавшуюся землю. Нужно было внушить людям веру в самих себя, делом доказать, что от них самих зависит не только хорошая завтрашняя жизнь, но и сегодняшняя тоже.

Каждое время рождает, людей, которые своей жизнью олицетворяют его смысл, его проблемы, его дух. И чуткий художник, рассказывая об определенном историческом этапе, показывая его приметы, его сложности, выводит на первый план рожденного этим временем человека. Он — дитя этого времени, этих проблем, и принимать его надо, исходя из конкретных исторических условий.

Всего два года назад окончилась страшная война. Село еле дышит. Мужиков почти не осталось, а кому суждено было вернуться, ушли в город на стройки. Нет рабочих рук, тягловой силы, кормов для скота, хлеба для детей — тысяча неразрешимых проблем. А главное, после чудовищного напряжения военных лет, когда, как рассказывают, люди почти не болели — так были мобилизованы все внутренние силы, — наступила разрядка, наконец-то вздохнули с облегчением. Вздохнули, порадовались счастью победы, но увидели перед собой несметные раны, какие нанесла война всему народу и их селу в частности. И наступила сложная пора: люди потеряли веру, что им хватит сил преодолеть разруху.

Вот тогда-то и появился Трубников. Видя, что люди готовы примириться с постигшей их участью, он бросился как в атаку, пытаясь расшевелить людей, растопить их равнодушие и апатию. Он буквально сжигал себя, не жалел сил. Гореть больно, и Трубников кричит от боли, от

неистового желания заставить людей поверить в свои силы, свои возможности. Он неумолим, неутомим, непреклонен, но только в одном: в стремлении к достижению цели, которая принесет благо всем.

Передать весь ход поисков образа Егора, все нюансы, весь душевный настрой тех дней, когда жизнь направлена на одну единственную цель, пожалуй, я в полной мере не смогу. Дело в том, что поиск характера, образа так текуч, что иногда работа сдвигается с мертвой точки от чепухового толчка, рассказав о котором, можно вызвать у читателя улыбку недоверия.

Ну, скажем, ничего особенного не говорят косолапые ноги. Ну, так ходят люди и эдак ходят. Но в поисках характера Егора Трубникова я уцепился за походку. Почему-то мне показалось, что мой Егор ходит, косолапо ставя ноги. Мне представлялся неуклюже, но цепко шагающий по земле человек. Что-то в этой косолапости было упрямое, крепкое, корявое и несдвигаемое. Я понимал, что одной походкой, сколь бы она ни была своеобразной, образ не создашь. Но мне, актеру, она многое говорила.

Наверное, далеко не все зрители и заметили-то походочку Егора. Но это несущественно. Важно, что актер представляет себе своего героя зримо-конкретно. И пусть не всё, о чем он знает, откроется зрителю, все-таки зритель будет воспринимать твоего героя так, как хотел бы ты, актер.

Может быть, мой рассказ о косолапости вызовет недоумение или даже кому-то покажется несерьезным, но я и говорю, что не все можно описать, не все можно передать — столь это бывает актерски интимно и непонятно. Весь процесс актерской работы над образом глубоко внутренний и сугубо индивидуальный. Есть в нем и общеизвестные законы, и навыки, и опытность, но есть и что-то только тебе присущее и ничего другим не говорящее. И, пожалуй, без этой единственной, найденной только для этой роли черты, которая объединяет все правильные, но общие рассуждения, оживляет их, делая образы достоверными, настоящей работы не получается. Не получается того проникновения в изображаемый характер, той жизненности, того состояния, когда зритель забывает, что он в театре или кинозале. И что перед ним актер, игра. Тогда встреча с этим человеком остается в памяти, а может быть, и в сердце на долгие годы. Потому-то актеры так беспомощны, когда стараются раскрыть кухню творчества, что рассказывают содержание рецептов, с помощью которых сварили именно такой суп. А в работе-то важен именно сам процесс поисков этих рецептов, то внутреннее чутье, которое и подсказывает, сколько чего надо всыпать. Так и я вряд ли смогу передать все тонкости процесса актерской работы в поисках моего пути к Егору Трубникову. Разве что прибегнуть к помощи дневника, который я вел непосредственно во время съемки «Председателя».

«6 августа 1963 года.

Приступил к работе. Роль Трубникова — секрет за семью замками. Темперамент, необычный взгляд на жизнь, оптимизм, настырность, жизненная воля, неожиданность, нахрап, несгибаемость характера — все надо искать. Все для меня задача.

11 августа.

Снимают общие планы. Образ Егора — туманный, зыбкий. Вроде чувствуется и тут же уплывает.

Сейчас ищем внешний вид. Волосы вытравляем до седины. А получится ли седина, черт ее знает. Мешает свое лицо. Это не Трубников. Сегодня на базаре нашел «Трубникова», но глаза потухшие. Кстати, ища в толпе глаза Трубникова, я столкнулся с тем, что почти нет глаз острых, цепких, вьедливых. Трубников народен в самом прекрасном смысле этого слова. Одежда, лицо и манеры нужны такие, чтобы совершенно не чувствовалось актера.

13 августа.

Сегодня мой первый съемочный день. Меня давит роль. Все кажется, что ее надо играть особенно. Образ выписан Нагибиным великолепно. Это причудливый характер. Значит, надо играть характерно, а идет игра в самом дурном смысле. Сняли две сцены. Иногда вроде цепляюсь за ощущение образа, а потом опять туман. Конечно, это должен быть образ со вторым планом, чтобы читалось больше и шире, чем говорится в тексте.

17 августа.

Разговаривал с режиссером о роли. Салтыков, как мне кажется, одинаково со мной воспринимает содержание роли, ее идею, мысль, но ведь это надо воплотить. Как говорит, живет, дышит Егор, я до сих пор не знаю. Начинаю играть «по правде» — скучно. Надо искать форму этому содержанию. Как передать глубокое содержание, которое заложено в сценарии? Передать в интересных, неожиданных, оригинальных, новых красках? Трубников — это сама свобода. Ему наплевать на то, как о нем думают, говорят. Почти на грани нахальства надо играть эту роль. А где его взять, когда сплошные сомнения, сомнения, сомнения...

Это не Бахирев, тут нужны другие краски, другой темперамент. Эту роль надо играть смело, неожиданно. Трубникова можно сыграть прямо. Это будет верно, но неинтересно. А надо сыграть интересно. Но как это сделать?

22 августа.

Смотрел сегодня первый материал, — это еще Ульянов, а не Трубников. Даже в походке не Егор. А Егор — яростный, экспансивный человек. Вроде я даже где-то начинаю ощущать его, мерещится он мне понемногу. Назавтра опять надо сниматься. Нашел фото Орловского. (Герой Советского Союза и Герой труда Кирилл Прокофьевич Орловский — председатель белорусского колхоза «Рассвет», — прообраз Трубникова. — *М.У.*)

Глаза у него маленькие, цепкие, недобрые. Глаза человека, знающего себе цену.

27 августа.

Где-то нужно, чтобы Егор показал кукиш, где-то свистнул озорно, по-разбойничьи, где-то кого-то передразнил. Предельная свобода в движениях, мимике, интонациях. И еще раз серьез и ирония. Серьез — и вдруг неожиданная выходка.

Соткан из противоречий, но это, так сказать, форма роли, а надо внимательно продумать всю сущность, всю философию образа.

29 августа.

Сегодня подумал, что ведь надо сыграть большого, крупного человека, вроде маршала Жукова. Будет ли такой сильный, большой человек кричать, хватать за грудки, как это у нас сделано, как я сыграл некоторые куски? Правда, Егор — совершенно особенный характер, своеобразный, но через это своеобразие он должен выглядеть человечием, как Жуков, Дикий, Довженко. Не слишком ли я увлекаюсь характером Егора?

7 сентября.

Снимали сцену с ружьем и Нюрой Озеровой. Надо думать о двух направлениях — яркая, трубниковская, народная, ядреная форма и глубокое содержание. Это трагическая роль. Трагедия «удивительного человечины» Егора Трубникова.

Сняли, в общем-то, уже много, а пока особенных яркостей нет. Такая роль встречается, может быть, один раз в жизни. И эта ответственность связывает.

11 сентября.

Я устаю и скатываюсь на свои привычные рельсы, а Егор не устает и не уступает. Он упругий — натянутая пружина.

18 сентября.

Смотрели первую большую партию материала. Впечатление разное.

Что-то есть уже и от Трубникова. Но далеко еще до Егора. Ясно одно: надо играть гораздо смелее и неожиданнее. Неожиданность — одна из главнейших черт Егора Трубникова. Неизвестно, что он выкинет сейчас. После просмотра мне сказали, что еще очень часто я играю, так сказать, героя вообще. А Егора невозможно играть вообще, приблизительно. Он цепко, неотрывно впиивается в задачу, стоящую перед ним, и настойчиво, настырно, напористо выполняет эту задачу, а отсюда точность и непрерывная целеустремленность. Не бояться искать точных характерных черт. Это для меня необходимейшее!

Лейтмотив Егоровой жизни — добиться поставленной цели во что бы то ни стало, но средства для достижения этой задачи самые разнообразные, самые яркие и самые ошеломляющие. Неожиданные.

27 сентября.

Сегодня состоялся разговор с Салтыковым. Мне кажется, он начал бояться нашего решения образа. Его пугает резкость, настырность Егора. Он считает, что надо больше играть драму, все время чувствовать груз жизни, а по-моему, это в корне неверно. Именно в силе характера — Егор. Несмотря на все тяготы, удары жизни, Егор не сдаётся, не теряет веры и силы. Только отдельные мгновения, когда в горле ком стоит. Но, стиснув зубы, вновь набирает силы для борьбы.

Надо отметить точно в сценарии места, где у Егора волосы дыбом поднимаются от всего, что творится. Но нельзя, категорически нельзя, чтобы Егор всю вторую серию ходил как в воду опущенный. Тогда это будет не Трубников. Это кремень и в то же время, как змея, гибкий человек. Только где-то все время внутри тлеет боль и мука.

13 октября.

Сегодня приехали в Ригу снимать в павильоне. Натурные материалы смотрело руководство объединения — И.А. Пырьев, С. Юткевич, Ю. Нагибин. Материал очень хвалили. Говорили обо мне, что я на верной дороге в овладении образом, что хорошо найдены облик, костюм. Приятно, но ощущение странное. Дело в том, что за несколько дней до этого я с Салтыковым смотрел материал, и мне казалось, что это скучно, неинтересно, невыразительно. Но смотрели актеры группы, и Мордюкова наговорила мне таких горячих слов, что даже немного страшновато.

Сейчас наступает очень серьезный период работы — павильоны. По существу, это основа и сердцевина будущей картины.

21 октября.

Начали снимать первую сцену — приход Егора к Семену. Каждый раз начинаешь все сначала, как будто в первый день съемки: сомнения, неуверенность, а главное, — и это самое страшное, — поверхностное решение кусков. Как-то впопыхах решаем сцену. Сегодня в «Огоньке» много фотографий Орловского. Судя по фотографиям, у Орловского, а значит, и у моего Егора, есть что-то от ленинского внимания к партнеру. Какая-то ввинчиваемость в собеседника. Это надо искать в Егоре. Иногда у него должны быть внимательнейшие глаза и ни в коем случае глаза вообще. Глаза Егора многоречивы. Сцену, которую мы сегодня снимали, надо решать точнее.

24 октября.

Сегодня снимали сцену возвращения Егора с собрания. Салтыков придумал начало интересно — Семен сидит и играет на балалайке, а ребяташки пляшут. Егор, и желая наладить во что бы то ни стало добрые отношения с братом, и из озорства, бросается вместе с ребяташками плясать. Интересно, но надо это наполнить содержанием, чтобы не получился вставной номер.

Меня начинает пугать то обстоятельство, что в поисках характерности, яркости иногда теряется направленность Егора. Он одержимый, въедливый и очень хитрый, у него тысячи уловок, приемов, способов уломать, заставить человека делать то, что нужно. И вот эту целенаправленность Егора нельзя ни в коем случае терять за формой. Форма яркая, необычная, а содержание точнейшее. За любым фортелем мы должны видеть то, ради чего это делает Егор. Каждая сцена должна нести в себе точный прицел. Не промахнулись ли мы в первой сцене? Что-то она получилась легковесной.

Одержимость, воля, гибкость, мудрость — все брошено Егором для выполнения дела своей жизни — дела жизни!!!

30 октября.

Четыре дня был в Москве — играл спектакли. Сегодня приехал в Ригу и смотрел отснятый материал. Материал добротный, крепкий. Крупные планы сняты хорошо. Первый павильонный материал не уступает натурному. Но огорчительно то, что я играю в этих сценах хуже, чем в некоторых натуральных, играю смазанно, несочно, тускло. Все мои недочеты видны в этих сценах.

Моя манера играть «под себя», сдержанно и скучно, этому образу не годится категорически. Много не доиграно, и многое играет без мостков, без переходов.

Лапиков кладет меня на обе лопатки. Он играет широко, сочно, необычно. У меня на первой натуре были куски, приближающиеся к нужному значению. Я понимаю, что нужно все делать по-трубниковски, а не по-ульяновски, но фантазия работает туго. Не поспеваю я за съемками!

5 ноября.

Сегодня снимали сцену с Валежным. Сняли первую часть. А после съемки смотрели материал — сцену с Семеном, когда он выгоняет Егора из дома. Впечатление очень плохое. Снято все мелко, серо и невыразительно. Надо добиваться, чтобы пересняли, иначе тема — вражда братьев — пропадет в картине.

И вообще, просмотрев сегодняшний материал и поговорив с Лапиковым, я еще раз убедился, что надо бояться поверхностности и приблизительности игры и решения сцен. Я не доигрываю до глубины Егора или из-за того, что экспромтность работы не позволяет до конца понять задачу и цель каждого отснятого куска, или из-за страха перед Егором.

Захватывает дух, когда хоть немного копнешь Егора, — какая это многоцветная глыбища. Он может упасть в трясушке, он может прикинуться дурачком, он может проглотить обиду, если это нужно делу. Но он может и задушить человека, если это мешает делу. Все краски, все многообразие человеческих проявлений не чужды Егору. Он бывает и зажат жизнью в угол. И кажется, что ему конец, но нет, поднимается и с новой силой бросается на борьбу. Борьбу отчаянную, непрекращающуюся. Но мы часто снимаем, не раздумывая, какую тему поднимает каждая сцена, ради чего она? Вот «ради чего» мало в нашей работе.

А ведь этой ролью, этой картиной можно копнуть такие пласты, что дух захватить должно. А мы, по-моему, не пашем, а ковыряем.

13 ноября.

Уже месяц, как мы работаем в Риге. Сегодня снимали сцену возвращения от Патрушева. И опять, по-моему, недотянуто. Хотя эту сцену мы с Куриловым, исполнителем роли Патрушева, тщательно разобрали, но ведь еще надо и сыграть, а вот сыграть-то мне не удалось. Курилов много говорил о роли Егора. Очень хорошо заметил, что не годятся Егору глаза, устремленные вдаль: он импульсивный, непосредственный, наивный. Может обругать, накричать на человека, потом жалеть его. Но в момент захлеста темпераментом он не владеет собой. У него ни единой секунды нет пустого глаза. Глаз все время напористый, ищущий выхода из положения. Это не герой, не резонер, а живой, непосредственный человек. Отсюда движения и мизансцены целеустремленные. Что-то детское должно быть в Егоре.

Это не противоречит моим представлениям о роли. Где-то нужно найти кусок, когда Егор бьется головой о стенку в самом буквальном смысле. Такая у него отдача, такая у него затрата. Предельная отдача делу, предельная целеустремленность во всем: в глазах, в движениях, в походке и, главное, в задаче, которую он выполняет.

И в этой озаренности и напористости, отдаче он хитрит и плачет, умоляет и обманывает, все что угодно. Но тоже азартно. Ни йоты сухого рационализма в Егоре. Он всегда стремится преодолеть преграду и кидается на нее остервенело. Остервенелый человек Егор Трубников.

15 ноября.

Снимали сложнейшую сцену: Надежда Петровна разувает и укладывает спать Егора. Финал сцены не найден и не сыгран. Сегодня же смотрели вторую или третью партию материала. В этом материале две сцены очень приличные (сцена с Доней и сцена с двойняшками). Удались они потому, что сыграны характерным путем и смело. В них есть юмор.

Но есть сцены очень неудачные, сняты и сыграны лобово. Опять — вообще нахмуренные брови, опять грустно-занудливый взгляд.

17 ноября.

Снимаем сцену с Трусовым, когда Егор уговаривает его остаться в колхозе. Отдавал я съемке всего себя так, что пот градом катился. Но верно ли? Может быть, не стоило так на стариков кри-

чать, так бить посуду? Черт его знает! Голова гудит от сомнений и колебаний. Конечно, Егор — горячий человек. Но ведь они старые люди. И не много ли вообще грубости и у Егора, и в картине? Не будет ли это давить?

Нужна мера. С другой стороны, уж так мы боимся всего человеческого в положительных людях, так стараемся оскопить и вычистить, что становятся они не людьми, а схемами. Егор, Егор, как мне с тобой совладать? Как тебя заставить жить по моему хотению? Как тебя сделать самим собой? А проколов много в материале...

21 ноября.

Снимали сцену с Борисом — «дай голодному вместо хлеба букет цветов» и т.д.

Вероятно, надо снимать подобные куски глубже, отказываясь как бы от характерности. Искать егоровское раздумье, философию. Нельзя переорать роль, передергаться. Каждый день снимать и снимать, и все с ходу импровизируя. Высыхаешь, устаешь и в конце концов машешь на все.

Лоб, лоб, лоб — и вся система нашей работы. Как много возможностей упускаем, многих граней не касаемся, обедняем образ... Не хватает таланта все сделать. От сих до сих работаем. Нужна точнейшая, логическая, прямо ювелирная линия поведения, чтобы каждый поступок, каждое слово, каждый жест вытекали один из другого. Чтобы эта логика окутывала зрителя и не выпускала. И великолепное исполнение этой линии. Вот два кита, на чем должен держаться Егор, да и вообще любая роль, а ни того, ни другого не хватает.

В роли много драматичного и даже трагичного, необходимо искать юмор и странность Егора. А вообще из материала образ еще не вырисовывается. Так, что-то блеснет и опять тонет в серости и обычности. Скажем, сцена с Кочетковым снята неправильно — грубо, примитивно и, главное, однообразно. Однообразие Егора — смерть образа. И еще я понял из материала, что нельзя ни единого слова произносить без точного определения смысла сцены.

Каждый день я еду на съемку с чувством страха: как играть, как наиболее интересно сыграть по-трубниковски? Понимаешь свои ошибки только при просмотре материала. Но ведь все переснять никак невозможно. Много, много недобираем в этой роли. Обидно...

23 ноября.

Меня охватывает отчаяние. Я недоотягиваю роль, а что делать — не знаю. Это же крупный, большой человек. С большим сердцем, с большими чувствами, с большим размахом. Талантливый! А у меня получается простой, заурядный человек. Приниженный, заземленный, скучный реализм, правдивость, которая уже надоела. Нужны обобщения, нужна страсть, нужен темперамент, нужна философия. А идет только правдочка...

30 ноября.

Снимали сцену с Борисом, когда Егор уговаривает Бориса нарисовать будущий колхоз. Смотрели сегодня еще одну партию материала. Сцены подобались мягкие, тихие, и ощущение такое, что чего-то здесь не хватает после бурных, темпераментных сцен. Конечно, такие сцены необходимы в роли, но и в них должен звучать его темперамент. Вообще надо думать о том, что не может Егор все время находиться в состоянии борьбы. Где-то нужно, чтобы Егор заколебался, не знал, что делать, испугался, наконец, растерялся. Иначе получится просто нож или топор.

2 декабря.

Снимали сцену с Надеждой Петровной — «ушла». Не знаю, как играть — чего-то пыжился. Каждый день — тупик: что играть и как играть? В каких-то кусках возьмешь настоящего Егора, а потом снова и снова он ускользает от меня.

9 декабря.

Снимали сцену после свадьбы. Что-то мне опять не хватает средств для выражения сути сцены. Съемки в Риге закончили. В Москве продолжим съемки павильонов.

Вчера имел разговор с оператором. Он говорит, что нужно более выделить у Егора, где он прям, умен, а иначе может получиться «бесноватый большевик». Такое впечатление, что хотят видеть героя в обычном штампованном представлении.

В одном он прав — в Егоре должны переплетаться в сложный узор ум и хитрость, прямота и изворотливость, грубость и теплота. Надо думать о герое, а не только о человеке.

23 декабря.

Начали снимать в Москве комплекс — «Новое правление». Сегодня снимали часть сцены — увозят хлеб. Юрий Нагибин сказал, что во второй серии Егор больше получается страдальцем, а не борцом, каким должен быть. Он уже почти не занимается колхозом, а больше своими переживаниями — сын, Калоев и т.д.

Значит, не теряя той трагедии, которую переживает Егор во второй серии, необходимо усилить черты несгибаемого в конечном счете Егора Трубникова, большевика, который всем своим делом доказывает свою партийность. Всей своей неистойвой жизнью. И если к этой черте Егора прибавить то земное, русское, истинно народное, чем он отличается, то, конечно, образ мог быть гораздо лучше. А так можно засушить этот колючий, терпкий, яркий и крепкий цветок. Убирать колючки у Егора — это все равно, что превращать Егора в человека с галстуком-бабочкой. Надо искать (и это главное!) действия Егора. Он человек действия. Думает ли он, переживает, страдает — он всегда ищет выхода, а не просто (как я) переживает или страдает. Он ищет выхода из создавшегося положения даже в безвыходные моменты.

27 декабря.

Сегодня смотрел материал из павильонов, снимавшийся в Риге. Ничего от образа, каким я его себе представлял, нет. Если в натурном материале и были какие-то проблески характера, то в павильонном я их не нашел. В отдельных кусках что-то и было, а когда сложилось все исчезло. А тут еще в монтаже некоторые, на мой взгляд, приличные вещи выпали. Правда, монтаж еще самый первый, но впечатление от материала очень плохое.

Глаза тусклые, невыразительные, все время с грустью. А тут еще путаница в сценарии. Не добираю я роль Егора Трубникова по его существу. Я просто Ульянов с белой головой.

7 января 1964 года.

Сегодня снимали собрание. Мои крупные планы. Я нашел тон роли — резкий, твердый, жесткий. Когда предложили искать мягкие, задушевные краски, я не сразу и не во всем смог их найти.

А Егор рвет сердце свое от любви к людям. И необходимо в роль ввести мягкость и глубокую сердечность. Это хорошо будет оттенять и жестокость и его непримиримость. Разнообразие, разнообразие надо искать... Сложный, цельный и неожиданный человек.

17 января.

Сегодня смотрел материал Пырьев. Мне передали его замечание, что многовато я кричу. Вероятно, он имел в виду сцену со стариками и сцену с Валежиным. Может быть, он и прав, а может быть, эти крики разойдутся по двум сериям и не будут вызывать неприятия.

Обязательно надо искать сцены, где Егор находится на грани бешенства, но удерживает себя. Хорошо бы создать кусок, где от него ждут рева, а он сдерживается и начинает говорить тихим и нежным голосом. Очень нужно найти такой контрастный кусок.

8 февраля.

Переснимали сцены в доме Надежды Петровны. Как всякие пересъемки, это всегда хуже. И мне кажется, что я опять потерял образ Егора. А впереди остался только клуб (это, конечно, отличная сцена) и натура. Надо в оставшихся метрах искать и найти юмор, терпкость, трюки, а то роль, я чувствую, падает. Там есть места, где можно найти то театральное-живописное, что необходимо образу Егора.

19 марта.

Совсем заиграл роль. Ничего не могу придумать нового. Если в картине не будет юмора, то картина пропала. Невозможно выдержать три часа на экране одну муку и трагедию. Необходим, как воздух, юмор, который будет прославлять этот горький пирог. Причем, юмор, возникающий из недр этой жизни, из характера Егора Трубникова.

26 апреля.

Начали снимать весенне-летнюю натуру в Можайске. Сегодня снимали одну из лучших сцен — коровник. Достоинства и недостатки материала уже сейчас видны очень ясно. Где-то идет игра в образ: лучше, хуже, но игра. Нет проникновения в жизнь Егора как типа. Не хорошо сыгранная роль Егора Трубникова, а тип, родившийся в картине, — Егор Трубников. Вот до типа мне еще далеко. От яркого, частного, глубокого, индивидуального к общему, типичному, временно верному. Все ясно теоретически. Осталось сделать это на экране. Есть еще возможность что-то прибавить к сыгранному.

2 июня.

Как только я долго не вижу материала, я начинаю путаться и сомневаться. Снимать осталось (при хорошей погоде) месяца на два. Я все время тороплюсь. А зачем? В прошлом году я всегда радовался, когда срывалась съемка: «вот и хорошо, завтра я еще что-нибудь придумаю». Или это усталость? Сегодня закончили (в основном) коровник — один из главнейших кусков картины. Надо собрать все силы на финал.

19 июня.

Начали снимать одну из лучших сцен в сценарии — сцену драки с братом. Сегодня сняли начало и развели всю драку. Хочется сделать драку очень жестокой и смертельной. Не на жизнь, а на смерть. И в этой драке выливается все накопленное.

4 июля.

Сегодня переснимали сцену в замочной мастерской. Плохая сцена. Смотрели материал (драка, похороны и встреча с Маркушевым).

Салтыков говорит, что хорошо. Посмотреть бы самому. Но сейчас уже никакого значения это не имеет. Все сыграно. Плохо ли, хорошо ли, но основное и главное в роли сыграно, и уже ничего не изменишь. Оставшиеся метры могут что-то еще добавить, и всё.

29 июля.

Сегодня фактически последний съемочный день в этой картине. Почти год (без восьми дней) мы снимали. За этот год бывало всякое, но в основном материал хороший. Это, во-первых, потому, что сценарий отличный, а во-вторых, несмотря ни на что, мы работаем хоть и без подготовки, но очень интенсивно. Вот сейчас наступает ответственнейший момент — монтаж. Сделать картину не только правдивой по существу (это уже есть в материале), но и энергичной, действенной по форме. Тут уж мы, актеры, полностью в руках режиссера, его ножниц, его вкуса.

6 августа.

Озвучивание заканчиваем. Каждый день по шесть-семь часов у пульта. Но когда я озвучил весь материал, понял, что чуда не произошло. Я не поднялся выше крепкого среднего уровня.

Все на месте, все крепко, но открытия характера не произошло. Я Егора, наверное, не сыграл до самого дна».

Таковы некоторые страницы того давнего дневника, следы моих мучений и размышлений... Сегодня они кажутся мне однообразными, даже унылыми. Но меня поймут лучше всех моих товарищи — актеры: когда материал труден, жизнен и страшно ответствен для тебя, пока не сделаешь работы, точит одна и та же мысль — как сыграть? как, где найти ключ к роли, к правде человека вот этого самого? И ты не уверен до самого конца, до премьеры: получится ли? То кажется — вот — нашел! То в следующий момент просмотра вновь отчаяние: нет, не то, не так... Наверное, поэтому актеры так суеверны, особенно перед премьерой...

А с нашим «Председателем» перед его премьерой, кажется, оправдались все плохие предчувствия и все суеверия...

...Надо сделать маленькое усилие и вспомнить, что до «Председателя» о колхозах в кино рассказывали так, как это делали «Кубанские казаки», «Кавалер Золотой звезды»: этакая роскошная, сытая жизнь, и столы ломятся от яств. А тут, у нас, — что такое?! Разруха, неустроенность, бедность такая... Коров на пастбище выгнать не могут, ибо те просто уже не стоят на ногах от голода, их поднимают на вожжах... У нас в картине потрясают бедность, уныние на пределе. У нас пахнет навозом, потом, кровью... Конечно, вызов, дерзость... Ни до, ни после — и очень долгое время! — подобного на экранах не было. И сначала наш готовый фильм заботливо приглаживали в Госкино, особенно вторую его серию. Что ж делать, шли на купюры... Но и после подчистки не давали нам «добро», а потребовали показать фильм самому Хрущеву. И наш режиссер, Салтыков, собирался везти картину в Сочи, где отдыхал тогда Хрущев. Но Хрущева самого пригласили в Москву на Политбюро... И там его как Генсека не стало... Оказались мы с фильмом как у разбитого корыта. Никто не говорит ни «да», ни «нет». Хорошо, прокатчики оказались людьми мудрыми: они понимали, что фильм пойдет, даст хорошие сборы. Они его и пустили на свой страх и риск, осмелев от недавних оттепельных ветерков.

И наконец 29 декабря 1964 года я иду на премьеру... Пришел. А мне говорят: «Знаете, фильм запретили». И даже ссылаются на какое-то правительственное постановление. Но кто-то из самых «верхних» людей, будто бы даже Косыгин, сказал: «Да ладно, пусть уж идет картина. Не стоит начинать новое царствование с запрета фильма». И «Председатель» вырвался. Дверь захлопывалась, а мы — р-раз — и успели проскочить. Обдав нас холодом, дверь захлопнулась... Надолго.

О фильме и писали, и говорили. Одни — что фильм — очернительство нашей советской колхозной действительности. Другие — и того хлеще: это, мол, чуть ли не политическая диверсия против линии партии. Так высказался некий Скаба, секретарь тогдашнего ЦК компартии Украины... Но зато фильм смотрели... Как смотрели! И как много добрых, сердечных слов услышал я от зрителей, получил от них писем. Правда, были среди писем и сердитые, повторяющие то, что писали в газетах: мол, однобоко и тенденциозно показана борьба с послевоенной разрухой... Что перехлест в изображении деревенских бед... Но даже и в этих сердитых письмах о Трубникове, председателе, писали будто о существующем живом человеке. Писали, что он их возмущает, что он жесток, что с ним рядом трудно жить, невысказанно... И это убеждало меня более всех рецензий, что все-таки, несмотря на все мои мучения и сомнения, образ Егора получился живым...

А потом... Потом я получил Ленинскую премию. Есть у меня фотография: я стою со значком лауреата и что-то говорю. А Екатерина Александровна Фурцева, тогдашний министр культуры, так на меня выразительно смотрит: «Вот мол, собака, — прорвался!» На Комитете по Ленинским премиям я прошел в лауреаты всего одним лишним голосом. Несколькими месяцами позднее такого бы уже не случилось, не бывать бы уже этому одинокому голосу. А если б в то время картине не удалось прорваться, увидели бы ее зрители лет через двадцать — двадцать пять и смотрели бы как музейную редкость, не более того. А так она поработала, поволновала...

Вспоминаю я здесь «Председателя» не только потому, что борьбу и победу приятно вспомнить, я и сегодня раздумываю о Егоре Трубникове, как о человеке действующем. Я думаю, как бы он пришелся к нынешним временам? Смотрел этот фильм недавно — по телевидению показывали — и мне показалось, что это абсолютно актуальный фильм. Нет, не в смысле идеи колхоза, общественной собственности, тем более — диктаторских, волюнтаристских действий моего героя. Это все идеи, так сказать, прикладные, текущие. Я же и в те времена, и в эти исповедую одну и ту же вечную идею: жить стоит для того, чтобы утверждать живое и прекрасное. Служить ради счастья людей. Ради этого и горел мой Егор Трубников. Что ж, в те времена об этом больше говорили... Но, к сожалению, действительность была совсем иной. Идеалы существовали в литературно-пропагандистском виде, а жизнь шла своим чередом. Сказать о том, что идеи диаметрально расходятся с жизненной практикой, было невозможно. Так росла и ширилась глобальная страшная ложь. И в ней так ли, сяк ли участвовали все. Но был маячок — идея о служении людям. Теперь нет обмана — говорим и пишем всю (а может, почти всю) правду. Но нет и маячка. Идеи нет. И это тоже очень плохо. Человек должен иметь некую высшую цель своего существования на земле: не ради же «мерседесов» и путешествий на Ямайку наделен он душой и стремлениями. А вроде так у нас получается...

Странная ситуация у нас сегодня: нет чьей-то неограниченной власти, диктатуры, говорят и пишут без страха о чем угодно и о ком угодно, и тем не менее личность остается беззащитной. Человек может пропасть, его застрелят в упор на пороге собственного дома, в собственной постели, разорят целые армады вкладчиков разные разбойные концерны и банки, а виновных нет... Сегодня человек гол и наг, как в бане: раздет, не вооружен ни материально, ни духовно. И нет, не видно вокруг председателя, который бы бросил себя на борьбу не за власть личную, не за место на Олимпе власти, а за человека. Естественно, это борьба не чета той, что вел мой Егор Трубников против уныния и бездействия людей в своем колхозе. Борьба не силой оружия и танков, не драконовскими законами, прижучившими бы всех, поставившими всех по стойке «смирно» — это все уже было и было... Борьба, по моему разумению, должна идти сегодня как раз за достоинство личности, надежно охраняемой Законом от всяческого разбоя, государственного — в том числе. Но борец и сегодня — по идее — должен быть таким же Егором Трубниковым по чистоте помыслов, по абсолютному бескорыстию, по страсти самоотдачи. Он должен быть подобен Трубникову по его человеческой идее: «за дружи своя живот свой положиша».

Хочу сказать, как я благодарен Юрию Нагибину за то огромное актерское счастье, которое принес мне его Егор. Никак не думал я, начиная эту свою книгу, что придется мне сказать в ней слова прощания этому удивительному художнику и бесстрашному человеку. Быть самим собой, не подлаживаться под моду и текущую идеологию могут только сильные, мужественные и духовно богатые люди. Именно таким художником и гражданином и был Юрий Маркович. Сколько я его знал, всегда видел его в стороне от дрызг, «тусовок», мелкой суеты. Но быть в стороне от суеты не значит быть сторонним наблюдателем, равнодушно внимающим добру и злу. В творчестве он отстаивал однозначные позиции. Он был демократом, он был аристократом, он был самостоятелен. Это сейчас все храбрые, благо все позволено. В то время, в 60-е годы, когда Нагибин писал «Председателя», слово было весомо и могло стоять автору не только профессиональной карьеры, но и самой свободы, а то и жизни. В те годы создать образ человека, грубо, мощно ворвавшегося со своей правдой в мир раскрашенных картинок, изображавших нашу славную действительность, мог только художник калибра Юрия Нагибина. Он любил жизнь и верил в людей, хотя и видел отчетливо все, что мешает воплотить человеческую мечту. И не только видел, но и сражался с этим — опять же по-своему, по-нагибински: как бы над схваткой, на самом деле — в эпицентре самых трудных, самых болезненных проблем жизни. Романтический реализм Нагибина — редкой чистоты краска в нашей литературе. Безмерно жаль, что рука Юрия Марковича уже не возьмет перо, хоть с нами и остаются его создания.

На мой взгляд — артиста, сыгравшего Егора Трубникова, и человека, знавшего писателя, создавшего образ Егора, — при всей разнице обстоятельств их жизни, да и характеров, сердцевина этих характеров, стержень, из одного сплава: такие люди делают жизнь, а не пользуются ею, как мыши сыром, исподтишка и только в темноте. Люди, обновляющие жизнь. Хотя я и очень сомневаюсь — возможны ли они сегодня. Наверное, сегодняшнего дня герой — кто-то другой. Может быть, даже не герой. То есть человек негероической — в смысле поступков — жизни, но мыслитель. Он остановился, пораженный новым хаосом жизни... Он думает... И больше всего хочет, чтоб его оставили в покое: ему надо подумать, понять... Перед тем, как настанет время нового действия... Думаю, это время наших молодых актеров: таких, как Сергей Маковецкий, Олег Меньшиков, Михаил Ефремов... Их время — время их героев. Мы им уже ничего не можем сказать...

Взгляд на «вчера»: социальный авитаминоз

Когда мы, артисты, играем Историю, невольно с особой остротой присматриваемся к нашему зрителю: что он улавливает в делах давно минувших дней? Соотносит ли со своей жизнью? Чего вообще ждет, придя в театр? Что хочет услышать? Ведь наполненность или пустота зрительного зала — самая беспристрастная оценка нашей работы. Но успех или неуспех таких вещей, как «Мартовские иды», «Брестский мир» или «Ричард III» — это еще и показатель социальной температуры общества. По этому термометру можно точно судить, есть ли в обществе голод на социальные темы или оно уже пресыщено всяческой социальностью и политикой. И тут мы подходим к чрезвычайно важной проблеме для всех театров — выбору репертуара.

Еще раз вернусь к Цезарю в дни его трагических мартовских ид. Роль замечательно написана, я играю ее с удовольствием. Удовлетворено и мое гражданское чувство. Мне хочется донести до зрителя всю глубину и всю современность размышлений, переживаний, трагической обреченности Цезаря. К тому же спектакль насыщен страстью, в нем много любви. Стареющий мужчина и молодая красавица Клеопатра, его последняя любовь. Он понимает: это и последняя его зацепка в жизни, дальше — смерть. Смерть подошла к нему вплотную: он уже знает о заговоре Брута, и потому имеет полную возможность остановить заговор, хотя бы отсрочить. Но не делает для этого и попытки. Он позволяет себя убить. По существу Цезарь идет на самоубийство. Вот что он говорит: «Надо бы напугать этих тираноубийц, но я медлю, не могу решить, что с ними делать. Заговорщиков я подавлял только добротой, большинство из них я уже не раз простил, и они приползали ко мне и из-под складок тоги Помпея целовали мне руку в благодарность за то, что я сохранил им жизнь. Но благодарность быстро скисает в желудке у мелкого человека, и ему невтерпех ее выbleвать. Клянусь адом, не знаю, что с ними делать. Да мне в общем-то все равно...» На фоне этой трагедии его единственная радость — прекрасная египтянка, при виде которой он распрямляется и молодеет, которая дает ему ощущение забвения и счастья, — но и она его предает: Антоний переходит ему дорогу. Это последняя осечка Цезаря, последний камень в его голову: больше никаких связей — ни дружеских, ни государственных, ни любовных. Все лопнуло.

И зрители внимают действию в мертвой тишине. Слушают, как на хорошем уроке, стараются вникнуть в смысл происходящего. И эта гробовая тишина зала — самая высокая оценка работы артистов. Когда смеются — хорошо, приятно, когда веселятся, аплодируют — прекрасно, но когда вместе с героем спектакля зрители начинают сопереживать, сораздумывать, постигать истину, если актеру удастся вовлечь их в этот круг постижения и когда он, зритель, не только постигает, но и соглашается невольно, как бы во сне, — вот это самое прекрасное для актера. Зритель работает. Не расслабленно отдыхает, не наслаждается, хотя и это должно быть, но и работает.

Спектакли, разумеется, должны быть разными. Но и такие — работающие — в том числе.

И при всем при том: и тишина, и внимание урока, и ощущение «попадания» в тему, — а вот шума вокруг этого спектакля нет. Нет в зале эмоциональной отдачи. И на спектакль, что называется, зритель не ломится. Хоть зал обычно полон.

В чем дело? Может быть, я не смею спорить, может, дело в том, что не точна режиссура, или не так играют актеры, или еще какие-то есть причины такого нормально-прохладного, хоть и вдумчивого, отношения к спектаклю.

Но заняты в спектакле великолепные актеры, любимые зрителем: там и Юлия Борисова, и Вячеслав Шалевич, и Клеопатру играет очаровательнейшая молодая актриса Марина Есипенко, и, на мой взгляд, очень интересная декорация: просто изобретательно лаконична и изысканна. Я уж не говорю о чудном литературном тексте — умном, красивом. И главное: такое совпадение с нашими днями, с нашим неустройством в государстве!

Но, может быть, как раз здесь-то и зарыта собака — в этом совпадении? Оно-то и утомляет людей, пришедших в театр, заставляя их думать и о том, римском, мире и о своем, советском или эсэнгэвском? Трудно и здесь, в театре, отрешиться от того, с чем ты пришел сюда, пробежав по темному, почти не освещенному Арбату, да еще и обратно надо возвращаться в такой же темноте... Да, получается перебор, перенасыщенность тем, хочется сказать, дурным социально-политическим элементом, который перенапрягает сегодня и частную, бытовую жизнь.

И зритель все понимает и благодарит, но бежать на спектакль не стремится. Вот какое странное время!

Раньше, до перестройки, любая мало-мальски политическая фраза (уж не говорю — тема!) звучала как откровение. И люди спешили на спектакль из-за двух-трех фраз, которые, казалось, было жизненно необходимо услышать собственными ушами, услышать, как их громко, вслух, произносят актеры при всех! При полном зрительном зале! Даже на сказочную «Турандот» шли из-за двух-трех таких, утоляющих социальный голод, реплик.

Вспоминаю, как на гастролях в Киеве, в году, кажется, 1972-м или 1973-м, мы играли спектакль «Дион» по пьесе Леонида Зорина. Пьеса была полна аллюзий, намеков и ясно прочитываемого подтекста: сатира на вечно сложные отношения между властью и искусством, между царем и поэтом. По тем временам чрезвычайно острая пьеса и озорная. Ставил эту пьесу и великий Товсто-

ногов. Но революционный Ленинград запретил постановку Георгия Александровича. И у нас она не долго шла.

Так вот, в Киеве зрители говорили: «У нас такое было ощущение на вашем спектакле, что вот сейчас придут и всех арестуют: и артистов, и зрителей».

Так остро зрители сопереживали вместе с нами, актерами. Зрители тех лет.

А тут как-то после спектакля «Мартовские иды» позвонила мне одна зрительница и сказала: «Спасибо. В общем спектакль хороший. Но я устала слушать этот текст: я все старалась понять — о чем они? Как-то уж очень непросто герои говорят».

Разумеется, и зрители и зрительницы — люди разные, с разным уровнем восприятия слов, фраз. Но все-таки это признание по телефону говорит и о большой беде, которую мы сами же взрастили нашими былыми, приравливаемыми к простейшему восприятию произведениями и в литературе, и в драматургии, когда полагалось, как по разнарядке, на два спектакля классики или зарубежных давать три-четыре советских пьесы.

Ведь мы отвыкли от умной, глубокой, многоэтажной мысли, нам бы все: «Вперед! Ура! Да здравствует!» Вот и все! Это мы понимаем. А чуть-чуть посложнее литературные обороты, так уж многие зрители не в состоянии вникнуть. И недаром же таким бешеным успехом пользуются у наших телезрителей мексиканские сериалы: там благодаря примитиву выговариваемых слов, а также во многом благодаря бесконечным повторам из серии в серию о том, что Мария любит Васю, а Вася не любит Мусю, все и всё становится понятным и доходчивым, зритель чувствует себя в итоге умным, все понимающим человеком. Это льстит его самолюбию, повышает его самооценку. А это значит, что все сколько-нибудь более сложное и неоднозначное он сочтет, во-первых, просто не стоящим его внимания, а во-вторых, в чем-то даже и враждебным себе.

Конечно, я говорю здесь лишь об определенном, специфическом зрителе, но именно такой зритель социально более активен, чем остальные из входящих в театр или сидящих перед телевизором. Такой зритель как раз смелее всех прочих берется за перо и пишет нам, артистам, избличая нас в наших грехах, в несоответствии былым о нас представлениям. Это знает каждый артист, ставший популярным в какой-то определенной роли, а потом вдруг переменявший «свой прекрасный образ» на образ какого-нибудь злодея или просто не столь хорошего человека.

Но бывают такие времена, когда общие веяния, какой-то единый настрой публики, может быть, даже всего общества — и скорей всего именно так — буквально ведет народ на штурм театров; когда очереди у театральных касс схожи с очередями за хлебом во дни народных бедствий; когда люди проводят ночи в этих очередях, делясь друг с другом съестным; когда составляются списки и пишутся номера очереди на ладонях. А попасть в зрительный зал — высшая удача жизни.

Таким было время расцвета и славы Театра на Таганке, любимовского детища. И, думаю, еще никто не забыл, что это было за время. Я бы назвал его временем социального авитаминоза. Семидесятые, глухие годы брежневского старческого маразма; годы внешнего благополучия и гнилого нутра. В те времена театры не были запрещены, но возможности их чрезвычайно укорочены. Прокрустово ложе искусства было так коротко и узко, что для тех, кто был должен втискивать в него пьесы, спектакли, кинофильмы, обрубая недозволенное, работы хватало. Ведь беспрестанно что-то высывалось, отрастало некстати, образовывалось, дразнилось и просилось на свет Божий и тем самым, по мнению обрубщиков, искажало жизнь. Да, действительно искажало, но только ту жизнь, которая представлялась допустимой и позволенной тогдашним правителям. Так по сути дела вне закона была объявлена вся поэзия Владимира Высоцкого, любимца народа, всей страны, но не любимого властями, страшноватого для властей.

Ну, хорошо, Высоцкий: он пел, он кричал про то, о чем и думать не полагалось.

Но Маяковский... Но Пушкин... Но сам Алексей Максимович Горький — пролетарский писатель и буревестник революции! К тому же эти поэты и писатели издавались постоянно, наверное, даже ежегодно все время советской власти, причем издавались многомиллионными тиражами. А вот спектакли Театра на Таганке по произведениям того же пролетарского писателя выходили к зрителю после изнурительных боев режиссера и всего коллектива театра с административными «обрубщиками» от партийных органов. Чем были страшны Маяковский, Пушкин, Горький? Тем, что театр заставлял так звучать знакомые стихи, что рождались ассоциации, говорящие сердцу зрителя, его чувствам яснее и горячее, чем самые прямые политические призывы.

Ассоциативность была, по существу, главным оружием социального сопротивления того времени. Спектакли «Таганки» давали возможность как бы глотнуть свежего ветра иной мысли, иного отсчета ценностей. Про это явление вполне можно сказать: «подпольный обком действует». Нас запрещали, а мы намекали, нам не разрешали, а мы фигу делали, нам подрезали жилы, а мы говорили, что, несмотря на это, мы все равно будем танцевать. И пусть языком эзоповым, но мы продолжали говорить, кричать о том, что волновало не только нас, служителей искусства, но и наших сограждан, наших зрителей.

Искусство театра — искусство площадное, народное. Только от живого соприкосновения со зрителем, только зная, что он сегодня кушает, и можно найти с ним общий язык и составить театр. Иных средств нет. Но средства эти могут и должны видоизменяться по форме театрального языка, по способу разговора со зрителем, по способу общения с ним. И театр ищет и находит такие адекватные времени, и состоянию общества, и политической ситуации средства, способы и краски.

Ассоциативность, эзопов язык и яростное сопротивление застою — вот что входило в понятие формы общения со зрителем в те годы. И «Таганка» была самой яркой, самой дерзкой точкой долговременного сопротивления режиму. Она, словно безумная, протестовала против зажима критики, против глухоты, против старческого маразма, бесплодия наших теорий, против застойного духа той жизни, — в ней же, в этой жизни, все подлаживалось вольно или невольно под облик и все телодвижения Генсека, который, по существу, уж и не мог ходить сам по земле, его под руки таскали. «Таганка» была как красная тряпка быку, вызовом тухлому времени. Сколько раз собирались закрыть «Таганку»! Юрий Петрович Любимов сопротивлялся всеми силами. Он и намекал, и прямо говорил, и критиковал, он не хотел сдаваться, не желал укладываться в предписанное всем прокрустово ложе.

Его театр выпадал из общего ряда театров, где можно было существовать безбедно, хоть и не богато; не предательски, но и не громко. Где соблюдались требуемые приличия, но и не более того. Скажем, к тому или иному юбилею Октября, Победы в Великой Отечественной войне, к ленинскому юбилею нужно было идти с фанфарным спектаклем, таковы были условия игры, которые не позволялось изменять. А вот Юрий Петрович изменял. Среди театров «Таганка» была диссидентом. Диссидентов, то есть личностей, не только не согласных с режимом, но и прямо заявляющих об этом несогласии, было крайне мало, однако благодаря им, немногим, страна наша и народ сохраняли как-то свое достоинство. Не все потеряно, если есть сопротивление.

Ныне: жестокий сквозняк политики

И вот прошли годы. И как изменилось наше общество! Теперь все ворота настежь, все окна расхлобыщены, дует страшным сквозняком вдоль и поперек нашего продурывленного, раскрытого дома, так что задувает свечи разума, и все до такой степени обнажено... Хирургически-проститутски все обнажено и раскрыто. Какие там намеки и ассоциации, когда не то что на заборах и несчастных стенах видишь площадную брань в адрес самого первого человека в государстве, но и в средствах массовой информации иной раз такое услышишь...

Помню, — это было еще в пору существования Верховного Совета России, — один из его депутатов, ни секунды не сомневаясь, ни на секунду не потрясаясь, ни на йоту не отступая от своего видения, сказал на всю страну, что те, кто «сочинил» Беловежскую пушу (имеется в виду соглашение о союзе трех республик — России, Украины и Белоруссии), должны быть расстреляны без суда и следствия. «Как?!» — воскликнул потрясенный интервьюер, журналист Андрей Караулов, ведущий передачу «Момент истины». «А так», — ответил народный депутат, не дрогнув ни одним волоском своей окладистой бороды.

Какие тут могут быть намеки, какие ассоциации, кроме предчувствия страшного, еще и не снившегося России беззакония, уличного террора и всеподавляющего страха. Нужны ли к такому диалогу некие театральные сценические драматические ассоциации? Спаси и помилуй! И только. Можно по-разному относиться к тому, что произошло в Беловежской пуше, но даже если винить в распаде Советского Союза отдельных людей, а не естественный ход истории, то все равно следует призывать к правосудию, а не к беззаконию, не к кровавой расправе.

Вот такой теперь наш мир. Наверное, мы, находясь в его середине и сердцевине, варясь в его клокочущем котле, еще не вполне отчетливо представляем себе, до какой степени он насыщен ненавистью, дыханием смерти, запахом крови.

Страшно вымолвить, но мы уже привыкли слышать и читать: «убиты двадцать человек...», «террористы захватили школьников с учительницей...», «взорвали бомбу...», «есть убитые и раненые...». Это все стало бытом, если позволительно выразиться столь кощунственно. И кровавая трагедия, и драма, и нелепая комедия ворвались в жизнь без всяких ухищрений искусства, без посредничества писателей, драматургов, режиссеров, артистов, а прямо из последних известий радио, телевидения, газет. И, может быть, как раз поэтому наши театры вдруг опустели. Стали поговаривать о кризисе театра. Но это чепуха! Это не кризис театра, а кризис общества. Кризис от растерянности: нужно было время, чтобы сориентироваться в бушующей метели всевозможных политических страстей, столкновений и мнений и идей, необычности ощущения не столько от свободы, сколько от вседозволенности, когда можно безнаказанно ляпнуть что угодно, про кого угодно и где угодно.

Люди ошалели, они как сумасшедшие, вырвались на волю, как телята после зимнего унылого пребывания в темном хлеву вырываются на весенний луг под солнышко. А известно, что телятами в эту пору овладевает «телячий восторг», они носятся, задрав хвост и ног под собой не чуя. Но этот «восторг» у некоторых депутатов бывшего Верховного Совета превратился в крик о «расстреле без суда и следствия», который через неполных полгода перешел и в дело: в натуральный боевой призыв штурмовать Останкино, крушить мэрию Москвы, — что и было сделано в ослеплении ярости и жажды власти и чуть было не привело к разгоранию еще одной российской гражданской войны. Вроде бы только вчера мы это все пережили. Но сколько бурь с той поры уже пронеслось... И трудно сказать, что мне предстоит написать к моменту завершения этой книги. Поистине, река времени в нашей стране мчится с курьерской скоростью, и кто может сказать наверняка, куда она вынесет нас?

И что же сегодня с театрами? Что для них принесла эта стремительная река? Этот напряженный трагизм самой жизни? По всему видно, он разрушил, обесцветил, обескровил былую эстетику ассоциативного искусства театра, сделал ненужным его эзопов язык — еще вчера такое безотказное и действенное оружие.

Я уже говорил о «нормально-прохладном» восприятии зрителем нашего такого остро-современного по смыслу спектакля «Мартовские иды». А что же «Таганка»? И там то же самое. И там «нормально прохладно» от вдруг упавшего внимания зрителей. Театр-борец Юрия Петровича Любимова словно в недоумении перед свершившимся: бороться как будто не с кем. Театр словно потерял голос. Или так: его слышат, но не потрясаются, не вбирают в себя как откровение — а так было когда-то... Юрий Петрович потерял сегодня своего зрителя. Это не его беда, это — трагедия. Он не может сегодня найти новых красок, новых слов. Он их ищет. Но слова эти действительно должны быть особенными, иными, чем те, которыми проповедовал театр в годы сопротивления режиму.

Мне это напоминает первые годы после войны, — я был тогда мальчишкой, но помню, как возвращались фронтовики и как трудно было им приноравливаться к новой для себя жизни. Ведь они уходили на войну — многие — прямо из школы, с первых курсов институтов или техникумов, они уходили, еще и не попробовав обычной рабочей гражданской жизни, и, повзрослев на войне, теперь, слава Богу, вернувшись, должны были начинать новую, негероическую, хоть и очень трудную, бедную повседневную жизнь. И они маялись, они скучали в этой жизни. Тяжело привыкали к новым для себя условиям... Как раз о таком состоянии молодых фронтовиков, вернувшихся домой, написал свою повесть «Студенты» Юрий Трифонов. С этой повестью он вошел в литературу как писатель, удивительно чутко слышащий жизнь, ее новые, еще до того не звучащие, ноты, звуки, настроения.

Тогда появилось и еще несколько произведений вот именно об этой растерянности военных людей, после трех-четырех лет в окопах вернувшихся в нормальную жизнь. Искусство поразительно слышит жизнь, ее настроения, ее вызов. И, конечно, в сегодняшней буче и каше уловит, наверное, уже улавливает ее ведущий звук, лейтмотив, отзовется и развернет перед читателем, слушателем, зрителем их собственные стремления, их жажду.

Театры сегодня в поиске того, может быть, очень простого сценического действия, которое приведет в зрительные залы людей, жаждущих понять: кто мы сегодня? что нам нужно, чтобы почувствовать свою человеческую высоту, свою необходимость в жизни?

Театр должен уловить душевное тяготение зрителя. Здесь заложен краеугольный камень успеха или неуспеха того или иного произведения.

И мы ищем. Ищем все в тех же драгоценных кладовых русской классики. У нас на малой сцене поставили «Без вины виноватых» Островского. Поставили просто, естественно, без ассоциаций и аллюзий, без проекций на день текущий.

Может быть, потому, что там заняты наши мастера — гордость вахтанговцев — Юлия Борисова, Людмила Максакова, Владимир Этуш, Василий Лановой, Юрий Яковлев, Вячеслав Шалевич, — зритель, что называется, валом валит. Билетов не купить и за месяц. Да, зал, где идет спектакль, очень мал, но не потому же в самом зале во время действия такая праздничная, взволнованная, живая атмосфера, я бы сказал, какая-то умиленность и растроганность. Зритель благодарен артистам за эти часы чистого человеческого сопереживания с их героями, когда-то давным-давно переставшими быть. Провинциальные актеры, которых играли наши столичные мастера, так же любили, страдали, надеялись, отчаивались и снова верили, как и мы, ныне живущие, кто бы мы ни были.

Да, узнаваемость страстей человеческих во все обозримые века позволяет сегодня существующему театру черпать и черпать из поистине бездонного кладезя драматургии всех времен и народов. Но не всегда бывает так, что черпнул — и вот она — золотая рыбка успеха. И мы спорим в театре, выбирая, что же взять в текущий репертуар. Режиссер предлагает «Ревизора» или чеховскую «Чайку». Мне же кажется, что стало некоей навязчивой модой — все время трактовать Чехова или Гоголя на свой лад и ряд. Будто каждый театр старается найти в Чехове нечто, что еще никто не находил. Да, и Чехов, и Гоголь — великие знатоки человека, но я просто боюсь моды, которая и в театральном репертуаре, бывает, так же принудительно-неприменна, как штаны-джинсы, — они буквально на всех: кому ладно, а на ком и безобразно...

Что ж, наш Островский имеет успех, но может быть, как раз потому, что эту пьесу Островского ставят, как в первый раз.

Но мое предложение — обратиться к Шекспиру, к его великолепному «Кориолану» — не одобрено. Я режиссеру говорю, что это поразительно современная и на удивление публицистическая вещь. А режиссер отвечает мне, что как раз в силу этих соображений он и не возьмется ставить «Кориолана». В эпохе, отраженной в Шекспировской пьесе, наш зритель обречен увидеть то же самое, что он видит на улицах. На сегодняшних московских улицах. Хотя сама по себе пьеса — блестящая, роли — первоклассные, но такое совпадение с нашими днями — до изумления. И, может быть, прав наш режиссер: сегодня делать «Кориолана» как политический спектакль, как политическую трагедию, действительно не надо. Хотя и соблазнительно показать, что все это — такое наше, такое узнаваемое, уже было тысячу лет назад... Все было... И все прошло. Но опыт наших «Мартовских ид» убеждает меня, что все-таки прав наш режиссер... Время ассоциаций прошло. Политика сегодня столь утомительно-всепроницающа, что даже в таком могучем и поэтичнейшем Шекспировом пересказе, как «Кориолан», может оттолкнуть.

Так что нужно зрителю?

Билет на антракт

Опыт нашего театра и других все явственнее убеждает, что нужно все то простое, чем жив человек. Он хотел бы видеть на сцене индивидуальность, личность и все, что волнует эту личность: драмы, озарения, страсти — и ненависть, и любовь. Мир человека, существующий как бы вне зависимости от политики. Во всяком случае, он хотел бы от нее не зависеть. Такой счастливый мир — такого времени и обстоятельств, где бы политика была вне круга интересов действующих на сцене лиц.

Да, разумеется, я не спорю: политика входит, и еще как входит, прямо-таки врывается к нам и вмешивается в наше личное, частное, суверенное существование. И страсти, вызываемые ею, бывают по-страшнее чисто личных драм. То есть они просто сливаются с личными драмами людей.

«Но пожалуйста, — как бы говорит наш зритель, — дайте мне хоть в театре на короткое время забыть об этом».

Так что же? Выходит, сегодня театр — это своеобразный наркотик, дающий возможность зрителю забыться на те два-три часа, пока он в театре? И билет в театр — это «билет на антракт», как писала одна газета, имея в виду, что спектакль сегодня — это антракт среди бешеных буден, где то забастовки, то перестрелки? И я бы сказал, что театр сегодня как раз не наркотик, но более нормальный, более рациональный и даже более реальный мир, чем тот, что остался за порогом зрительного зала. Безмолвно участвуя в сценическом действии, зритель чувствует свою самоценность вне зависимости от политики, от того, в какой он партии, в какой тусовке, на какой работе, и что сегодня по телевидению сказали друг другу Иван Иванович и Иван Никифорович, и кто кого обозвал гусакom. Он — человек и этим интересен.

Ведь тот предмет, который более всего в этом мире занимает, волнует, раздражает и интересует человека — он сам. Эта непреложная истина и дает основание надеяться, что театр никогда не погибнет. Во всяком случае, он будет до тех пор, пока существует и человек — неисчерпаемое море проблем и тем. Хотя они кажутся похожими! Вот, говорят, с огромным успехом идет спектакль «Любовь под вязами» режиссера Додина в Малом драматическом театре. Спектакль интересен тем, как ярко, страстно, убедительно разворачивает он всю гамму камерных, глубоко личных переживаний героев, вовлеченных в трагически неразрешимый круг отношений: он-она-он... Бесконечно, века, повторяются эти формулы любви, ревности, горя и счастья, и все это сто тысяч раз уже сыграно, спето, рассказано — «позарастили стежки-дорожки»... Все было, и было, и было...

И вот, поди ж ты, зритель снова с благодарностью к театру, к его актерам возвращается к этой вечной истории любви. Нет, не зарастают эти стежки-дорожки... Хотя, кажется, ну сколько можно все про одно и то же. Ну, вот опять: старый человек полюбил молодую, а она наставила ему рога с его сыном. Вот и все! Он страдает, она страдает, все страдают... Было так при царе Горохе в тридцатом царстве, но так и сегодня, вот тут, у нас...

Говоря о вечно интересном для племени людского, воссоздавая на сцене жизнь современного человека пусть даже через классику или исторические сюжеты, театр в силах показать не только озверение, но и самоотверженность доброты; не только жестокость и предательство, но и товарищество, дружбу, верность.

Драматически, а то и трагически представляя коллизии, в которых существуют люди, театр подчеркивает, что это люди, а не звери, что между ними могут быть и столкновения и противоречия, но не грызня и разбой. Вот в чем, мне кажется, огромная гуманная роль театра, и вот за что, за какие спектакли высказывается сегодня зритель, выбирая, что ему посмотреть из предложенного в театральных репертуарах.

На хороший спектакль, возвращающий человека к самому себе, люди приходят, как возвращаются после бури на корабле в защищенную гавань и на твердую землю. Когда под ногами не зыбь безмерная, разверзающаяся, а просто земля. А если еще эта земля — не один только песок, но и пальмы или сосны, то и вовсе создается подобие нормальной жизни.

Конечно, театр — не осколок, не зеркало жизни... Все-таки не зеркало. В буквальном смысле слова он не отражает действительности. Может быть, с большим правом его следует уподобить системе кривых зеркал, по-своему отражающих жизнь? Потому что он может показать то, чего нет на самом деле. Вернее, есть, конечно же есть, только по каким-то причинам сегодня, скажем так, это не отчетливо видно... В наши дни иной раз думаешь, что ни верности, ни любви, ни здравого смысла нет, есть только беспощадность, жестокость, животные инстинкты и больше ничего. Так вот театр в ответ на такие сомнения кричит: «Нет! Нет! Нет! Посмотрите внимательнее, есть и другое — только надо это видеть. Есть верность, только надо в это верить. Есть и любовь, только надо полюбить». Поэтому театр сегодня — это спасательный круг общества.

Загадки Турандот

Я написал, что театр — это сегодня спасательный круг общества, и вспомнил нашу вахтанговскую «Принцессу Турандот». Спектакль, с которого «есмы пошла Русская земля», применительно к нашему театру имени Евгения Вахтангова. «Принцесса Турандот», прародительница всех вахта-

нговцев, вахтанговской школы, сама родилась в тяжелые постреволюционные годы, — премьера была в 1922-м, когда люди мерзли, голодали, изовшивели, устали смертельно от борьбы и войны, от непрекращающегося террора. Можно ли придумать время, менее расположенное к сказке, к смеху, к вымыслу и балагурству? И вот парадокс! Родилась именно такая сказка, вымысел, чистая детская игра, а уставшие полуголодные люди, пришедшие смотреть эту сказку, плакали от счастья, что им театр дал возможность погрузиться в нее. Будто солнце взошло среди зимней тундры. Или на снежной целине вдруг расцвел цветок!

Так что не только сегодня театр — спасательный круг общества. Так всегда. И сегодняшнее время только острее напоминает, по-видимому, непреходящую истинность той загадки — и отгадки — Турандот. Она и сегодня перед нами, артистами, режиссерами со своей вечной загадкой: чего хочет зритель сегодня? Мы должны ее разгадывать все-таки исходя из реальностей нашего времени. Пусть даже оно очень похоже на то, когда творил Евгений Вахтангов.

Правда, пока не рождается и «Принцесса Турандот». Но посмотрите: один из ведущих сегодня режиссеров, действительно крупный художник, Марк Захаров, не скрывает своего «отца» — Евгения Вахтангова. Его спектакль «Женитьба Фигаро» — это тоже своего рода фейерверк среди всеобщего уныния. За этот спектакль его упрекают, его критикуют критики, — известно же, на то они и есть критики, но нынешние — это что-то особенное: у них злоба порой такая, что кажется, он пишет свою статью в трамвае: ему на ногу наступили, а он, бедный, мучается и пишет. Раздражается и учит... Зато зрители оценивают тот же спектакль по-своему: попасть на него невозможно. Билетов не купить. Марк Захаров не скрывает своего вахтанговского начала в этом спектакле. Он нарочито, демонстративно, обнаженно развлекает. Есть у него там всего одна какая-то политическая штука: ползают какие-то санкюлоты, но это так, мимоходом, вроде бы для знака, политического ориентира автора этого спектакля. А если б режиссер ставил «серьезно» такой спектакль, весь на злобу дня, густопсово политический, — пришел бы зритель еще и в театре любоваться на свою же замороженную жизнь? Ох, вряд ли. Уже и так насмотрелись.

Так что такое — вахтанговский стиль, выручающий общество в тяжкие, трудные дни его?

Сколько я в театре ни живу, столько и слышу, как спорят: что есть вахтанговский стиль? В конце концов спорящие соглашаются: хороший спектакль — вот вахтанговский стиль! Плохой спектакль — это не вахтанговский!

Если серьезно, вахтанговское отличается, вероятно, от всех других тем, что его доминанта на сцене — праздник. Да, как в «Принцессе Турандот». Праздник, солнечность, театральность и некая, если хотите, облегченность от гражданственности, моралите. Все это вместе создает особый — пряный, пахучий театральный стиль. И в лучших спектаклях это действительно так. В лучших спектаклях — блеск исполнительского мастерства, костюмы, режиссура, — и во всем какой-то особый шик! В истинно вахтанговском спектакле всегда есть этот шик. Другого слова, может, и не надо. Как говаривал Рубен Николаевич Симонов: «Надо играть храбро», — эдак сдобно похрустывая своим «р». Вот это самое «храбро», этот актерский блеск и шик.

Но когда это «храбро» превращалось в нахальство или же скрывало пустоту, тогда все пропадало.

То есть требовалось сочетание праздника и глубинности, театральности — имею в виду некую условность формы — и правдивости, солнечности атмосферы с безусловным жизнеподобием чувств, — все это вместе и создавало то, что можно назвать вахтанговским стилем.

Евгений Багратионович Вахтангов, работая над «Принцессой Турандот», требовал от своих учеников — студентов, будущих актеров начинающегося тогда будущего театра имени Вахтангова, безусловной правды чувств: пусть борода из мочала, из тряпки, но чувства должны быть истинными! Это совсем другой реализм, чем когда борода из настоящих волос, полное внешнее правдоподобие и — полное вранье в передаче правды внутреннего мира. Зритель у Вахтангова никогда не теряет ощущения, что он в театре. Он может потрястись переживанием или восхититься профессионализмом исполнителей, блеском, шиком, солнечностью и все равно не забыть: это театр. Вахтанговцы как бы говорят: да, ты в театре — как дети говорят друг другу: «Понарошку мы с тобой скачем на лошадях» и садятся верхом на палочки. Да, ты в театре, а мы тебе расскажем, рассказываем веселую и добрую, блестящую сказку.

Я бы сказал, что мы все же сказочники, мы — представляем... И это — прекрасно... По-человечески добро и щедро. Мы одариваем зрителя фейерверком выдумки, находчивости, веселья,

остроумия, той самой актерской храбрости, и зритель, сам не зная как, чувствует, что все эти дары от доброго, расположенного к нему сердца театра.

Вот я смотрел «Орестею» Питера Штайна. Правда, половину спектакля, вторую половину, так что не смею судить обо всем спектакле... Но то, что видел... Да, это грандиозно, это сделано профессионально, но до такой степени все холодно, рассудочно, сконструированно... Я на это и смотрю как на конструкцию, сооружение. Да, там есть актерские работы, но нет той стихии, того размаха горя, которого ждешь, который заложен в этой трагедии Эсхила. Вспомню тут Станиславского: он находил почти реальную натуралистичность для первых постановок Чехова в своем МХАТе, а потом, где-то к концу жизни своей, пришел к «Горячему сердцу» Островского, спектаклю архитеатральному, абсолютно по-скоморошьи разыгранному. Все актерские работы были построены на дерзких театральных приемах, все было насыщено блеском профессионального лихого умения, солнечно, задорно! Берет свое театральность!

Споры по этому поводу в театрах бесконечно много. Вот Сергей Соловьев поставил Чехова на Таганской сцене. Мне говорили те, кто видел, что сам спектакль не ахти какой, но потрясающие декорации. Но ведь никакие потрясающие воображение декорации не делают спектакля. Да, можно первые пять минут раскрывать рот, созерцая мастерскую декорацию: почти как в природе! — но потом... Потом должны появиться люди. И ничто, кроме духа человеческого, ничто, кроме актерского мастерства, никакие ухищрения внешнего ряда — ничто не сделает чуда на сцене.

В своей колыбели, в собственном нашем Вахтанговском театре, стиль вахтанговский тоже не просто так вырос и окреп, как цветок на грядке. Спектакль о Турандот — это да, это цветок незапный, но тут случилось нечто вроде ботанического чуда, если развивать эту метафору с цветком: сначала расцвел цветок спектакля-родоначальника, а затем, не сразу, медленно, порой через катастрофы, развивались корни и стебель.

Сразу после смерти Евгения Вахтангова в двадцатые годы в театре началась жестокая борьба. Творческим авторитетом в коллективе стал Алексей Дмитриевич Попов, очень мощно работающий. Он поставил знаменитую «Виринею» по Лидии Сейфуллиной, поставил Леоновских «Барсуков», которые вошли в историю театра, и «Разлом» Лавренева... Но его реалистическая направленность, та самая, искомая многими, социальная углубленность встретили яростное сопротивление среди части коллектива. Актеры не принимали в своем театре эту новацию Попова. В конце концов ему пришлось уйти из театра.

Сам Вахтангов, помимо «Турандот», это «Чудо Святого Антония», это и «Гадибук», и «Эрик XIV». Таковы две творческие ветви театра в те годы: грубо говоря, это реализм (А.Д. Попов) и сказочность, чудо театрального праздника (Р.Н. Симонов). Борьба была серьезной. Те актеры и актрисы, кто остался верен вахтанговскому началу, даже не участвовали в спектаклях иного направления. Все они: Щукин, Симонов, Глазунов, Алексеев, Орочко, Мансурова и другие — были прямыми учениками Вахтангова и проповедовали его эстетику. И она победила. И в лучших своих спектаклях — расцвела.

Если посмотреть историю театра, то видно, что театр становился победителем — завоевывал зрителя — тогда, когда форма соответствовала смыслу спектакля. И, скажем, знаменитый «Егор Булычев» вахтанговский был интереснее мхатовского.

Там, во МХАТе, была такая глубокомысленность, какая-то глубинная корневая система, которая в конце концов навевала скуку и тоску. А у нас была труба пожарного, двухэтажный дом, танцы самого Егора Булычева, яркое мизансценирование. За всем этим сохранялась и социальная сторона, но и увлекала и радовала зрелищность.

Сейчас и все пришли к истине: театр — прежде всего зрелище. А вахтанговцы это проповедовали всегда. Хотя в тридцатые годы пережили они гонения, запреты, были обвинены в формализме, «чуждом советскому социалистическому искусству» все за ту же свою яркую зрелищность, солнечную, какую-то детскую бездумность, которой и радовали зрителя. Тогда и «Принцесса Турандот» была запрещена, даже упоминать о ней было можно, лишь противопоставляя ее нездоровые формальные изыски — здоровому соцреализму.

Да, вахтанговские спектакли — прежде всего яркость и увлеченность самой игрой. Да, может быть, не особая глубина. Может быть, не особая задумчивость, что ли... И есть в них, вероятно, и некоторая поверхностность. В чем и упрекали театр критики. В пятнадцатилетнюю годовщину

нашего театра критик Алперс определил работу театра как «скольжение по поверхности» и пенял вахтанговцам: «Ну, сколько же можно жить на лаврах «Турандот»?! Где глубина и реализм?!»

Конечно, и на «вахтанговском» пути случались у театра неудачи. Когда зрелищность не опиралась на содержательность, на правду чувств, тогда не спасала и внешняя веселость и блеск. Вот, скажем, два спектакля: «Много шума из ничего» и «Два веронца». Первый бездумный, прозрачный, смешной, озорной и веселый — вахтанговская цветущая ветвь. И этот спектакль вошел в историю театра.

А когда играли «Два веронца», спектакль получился «одним из» и не более того, ибо в нем не получилось веселости, иронии, увлечения и солнца, а было просто некое среднеарифметическое решение.

И так в нашем театре это вахтанговское начало, присутствуя, как бы все время меняет насыщенность цвета: то он гуще, сочнее, то он светлее, вот, кажется, сумерки... и — снова вспышка!

Я считаю, что одно из самых скандальных, нахальных, даже бесстыдных произведений вахтанговцев — «Стряпуха» А. Софронова. Больше мути среди всей мути, какую мы в иные времена играли, не придумать! Но! Рубен Николаевич Симонов сделал такой буффонный, фарсовый спектакль про колхоз, что зрительный зал изнемогал от хохота. Как сказал Ростислав Янович Плятт: «большого идиотизма я не видел, но и ничего более смешного — тоже».

Зрители буквально катались от хохота. Они понимали, что все это муть собачья, никакого отношения к жизни колхоза она не имеет, какие там, к черту, колхозники: идет игра «понарошку», розыгрыш, водевиль, но это по-вахтанговски!

Публика ломилась на спектакль.

Кстати, «Стряпуха» больше не была поставлена нигде. Она всюду проваливалась, потому что не выдерживала серьезного отношения. А вахтанговцы просто шалили, творчески хулиганили, и в этом оказался залог их странной победы. Да, тут не принципиальная победа театра — одна из проходящих, но в ней отразилось то, в чем силен Вахтангов.

Были у нашего театра и своеобразные вывихи: так, одно время мы проповедовали поэтичность, поэтический театр. Но эта поэтичность возникла во время жесточайшей борьбы театра за право быть свободным в выборе своего лица. Это время совпадает с возникновением «Таганки» и «Современника».

А мы в это время занимались экзерсисами поэтического, можно сказать, надземного, надчеловечного, наджитейского парения... Мы на этом дико погорели, откровенно говоря. Мы стали страшно отставать. От самого времени отставать. Такова плата за измену самим себе.

Думается мне, что загадка «Принцессы Турандот» — это загадка спасательного круга культуры, и не только театральной. Культуры в широком смысле этого слова. Ведь поразительно: в истории только нашей страны как ни равняли всех под одну гребенку; как ни запрещали то одно, то другое в литературе, в изобразительном искусстве, в театральном: то формализм, то романтизм, то любовь объявляли буржуазной пошлостью, то клеймили так называемый «абстрактный гуманизм» — как на языке партийных чиновников называлась доброта, жалость, снисхождение к слабому, нежному, — бережное отношение к близким, к природе... Одним словом, как ни пропальывали ниву культуры, удаляя все непохожее на дозволенное свыше, искусство, культура, театр — как одно из явлений культуры — существовали. Не исчезали деятели культуры. Они не могли исчезнуть по той простой причине, что без них, без искусства, культуры не может существовать общественный организм. Они — как белые кровяные клетки для нормальной жизнедеятельности. Без искусства, без литературы, без песни, без сказки, без анекдота общество погибает. Оно как бы теряет память. Наступает амнезия у целой нации, страны. Поэтому должно быть хоть послушливое, но искусство. А в послушливой среде искусство держит уровень и достоинство за счет непослушливых мастеров. Героических мастеров. Была бы среда: в среде непременно что-то да заведется, не предусмотренное инструкцией.

Когда-то отброшенное властной рукой начальства, искусство театра, полузадушенное, оскорбленное, — как Мейрхольд с его «формалистической эстетикой», как наша «Турандот» — вновь возвращается, вновь живет, пусть и в ином обличье, современником иной поры, через десятилетия. Мы вернулись к Мейрхольду в спектаклях Юрия Любимова, в работах Некрошюса, Додина. Уж не говоря о вахтанговском, «турандотском» формализме.

Все возвращается на круги своя.

III. Достоинство человека и память народа

О другом, как о себе

Культура... Говоря о культуре, стоит заметить, что это не просто начитанность, знание текстов, фактов, картин, музыкальных произведений и так далее... Я знаю очень много начитанных людей, но таких мерзавцев, не приведи Господи. И напротив, сколько встретил я, особенно когда снимался в фильме «Председатель», в деревне темных старух — благороднейших, человечнейших, интеллигентнейших, если вложить в это слово то понятие, что человек думает прежде всего не о себе, а о стоящих рядом, о других. В них был и такт, и добро, хотя жизнь у них всех сложилась сумасшедше тяжелая. Особенно после войны, когда в колхозах все было разрушено, разграблено, сожжено.

Говоря «культура», я имею в виду культуру не начитанности, не наслышанности музыкой, не «навиданности» изобразительным искусством — это все лишь часть культуры, если можно так выразиться, ее надстройка, а собственно культура, база ее — это умение жить, не мешая другим, это умение приносить пользу, не требуя за то златых венков. Это умение свою жизнь прожить разумно, не наказав никого, не испортив никому жизнь, — вот что такое, мне кажется, культура, личностная основа культуры. И, наверное, еще подчинение традициям, законам, вере.

А вот когда ничему не подчиняются, ничему не верят, никого не любят, то при этом и прочитанная тонна книг, и сотни увиденных спектаклей и прослушанных концертов не дадут человеку не то что культуры, простой цивилизованности. Он такой же бандит, разрушитель, как и тот, что берет в руки топор и разит, убивает из-за каких-то там модных штанов, куртки, денег. Культура прежде всего воспитывает не манеру поведения, а манеру жизни, манеру воспринимать мир как целое, в котором твое «я» — лишь часть. Но эта малая часть, это твое «я» — единица значимая и ответственная, не безразличная ни для тебя самого, ни для всего общества в целом. Только такое ощущение себя в мире образует личность с чувством собственного достоинства. Без этого чувства распадаются в обществе межличностные связи, и само общество превращается в толпу — безответственный, готовый на все сброд.

Один мой знакомый, хороший, мудрый школьный учитель говорил, что он свою работу с запущенными подростками начинает с попыток пробудить в них чувство собственного достоинства. Если это удастся, ребенок спасен: он будет учиться, он начнет развиваться в человеческую сторону, все больше и быстрее набирая очки для самоуважения. И учителю остается лишь поддерживать его в этом направлении, и чаще всего эта миссия учителя сводится к защите такого подростка от окружающих взрослых, коллег-учителей, а то и родителей. К сожалению, видимо, слишком мало среди нашего учительства таких, как этот мой знакомый, судя по тому, каковы нынче наши подростки, да и их родители. И это уже превращается в порочный круг: от родителей к детям, которые в скором времени и сами становятся такими же родителями, почему-то забывая, от чего они страдали в своем детстве...

Давно-давно замечено, что человек с хорошей подготовкой, с хорошим воспитанием, с хорошей «детской» — более терпим. Он более терпим к ближнему своему, более терпим даже в оценках — той или иной книги, того или иного явления. Такие люди допускают иной взгляд, другую точку зрения. Они могут, сами с тем не соглашаясь, дать высказаться и иной позиции. И это понятно: уважая в себе самом личность, он предполагает такую же личность и в собеседнике, в другом.

Это-то и есть духовность, культура, интеллигентность и человечность.

А малограмотный, не умеющий учиться, упрямо маловидящий, уважающий только подзатыльники, выданные более крепкой, чем у него самого, рукой, могущий судить лишь с позиции своего мозоля или пупка, — вот такой человек будет беспощадным в отстаивании только своей точки зрения, и он не потерпит другой позиции, просто потому, что он ее понять не может, и именно на этом основании начисто ее отрицает. Такова внутренняя установка люмпена. Люмпен на том и стоит: он беспощаден ко всем, иначе мыслящим. Отсюда толпы, отсюда аутодафе, костры и дыбы, самосуды и суды Линча. Собравшись вместе с себе подобными, люмпен чувствует свою

силу, и это сила невежества, сила безответственности собственной, личной безответственности, ибо «я как все» — делает его зверем. Такой толпой, где нет места личной ответственности за свои действия, легко манипулировать, руководить какому-нибудь хитроумному «ричарду» всех времен и народов. Надо только лозунг попонятней, попроще, например: «Россия — для русских», «Англия — для англичан», «Германия — превыше всего», да подкрепить этот главный лозунг еще одним, столь же внятным и легко усвояемым, например: «Если враг не сдается — его уничтожают», — и все, дело в шляпе: называй «врага» и кричи «фас!»

Почему сегодня так омерзительно, так тяжело слушать разглагольствования нашего... О, просите... Сегодня, когда книга готовится к печати, у «сегодня» иная действительность, чем когда эти строки писались. Сейчас следовало бы писать:

...Почему так тяжело было слушать разглагольствования нашего (теперь уже прошлого) парламента, где каждый каждого учит, но никто никого не слышит, да и не слушает, где упорно отстаивают свою позицию, не внимая другому мнению. Ушли эти люди. Их место заняли другие... И началась опять та же потасовка, потому что в основном, к сожалению, наши политики, да и вообще все мы так воспитаны, до такой степени не приемлем иную точку зрения, иную позицию, что это стало бедой нации, общей нашей бедой.

«Если зайца по голове бить...»

Но ведь стоит и вспомнить: семьдесят с хвостиком лет нам внушали, что только наше учение «всесильно, потому что верно». Вот верно, и все тут! Только мы идем верным путем, только мы — самые лучшие, самые справедливые и так далее и тому подобное. И вот мы — мы же все-таки люди — и если нас долбить по мозжечку, как в китайской пытке, одной каплей годы и годы, то и действительно, мы почувствуем себя и лучшими, и мудрейшими, и справедливейшими. Один чеховский герой говаривал, что если зайца по голове бить, он научится и спички зажигать. А мы — не зайцы, а били нас по голове так, что мы научились зажигать вещи гораздо более крупные, чем спички. И в этом процессе сами-то люди становились как бы однолинейными, плоскими. Спасение от однолинейности — в культуре. Только в ней. Не в зажигании спичек.

Ведь с нами что произошло? Начиная с семнадцатого года мы не только церкви разрушали, мы разрушали личность — вот в чем главный-то ужас! Мы воспитывали послушного человека. Винтик. Что такое винтик? Его ввинтили, всадили в определенное, назначенное ему место, вот и сидит он тут и не рыпается. Разве что заглядывает в рот власть предержащим и неукоснительно и беспрекословно выполняет все их решения. Вот что мы создавали и постепенно создали! Какое уж тут чувство собственного достоинства! Люди с явно выраженным этим чувством первыми и попадали в «переработку», и перерабатывали их неустанно, вплоть до превращения их в лагерную пыль. Опасно было не то чтобы поступать — думать по-своему. Потому — мало грамотных, истинно грамотных, а не азбучно, мало думающих, зато пруд пруди тех, кто четко знает, что можно, что нельзя, что выгодно, что невыгодно, что полезно, что неполезно. И всю жизнь строили на этом.

Сказанное не значит, что «воспитанные в духе» были нечестными, жуликами. Вовсе нет. Все, и мы, актеры, тоже жили и работали в то время, создавали спектакли, фильмы. Скажем, я снимался в фильмах «Председатель», «Бег», «Битва в пути», где поднимались острые проблемы современности, нельзя этого отрицать, но все-таки в основе своей личность, неординарность, непредсказуемость, неповторимость были опасны, нежелательны. И всеми государственными методами и всеми государственными способами, а таких методов и способов было много, личность с яркими качествами обтесывали, углаживали, чтоб без помех влилась она в стройные, монолитные ряды, а не торчала в разные стороны, не портила ряд. В этих стройных рядах и хотели спрятать человека со всей его неповторимостью. С его интересами, вкусами, с его особенностями и жадой свободы, с его потребностями.

Благое намерение — всех сделать равными: равносчастливыми, равноподчиненными, равноотвечающими... Чтоб при команде сверху повернулся не один человек, а сразу вся нация, весь союз наций, целый конгломерат. Чтоб в хоре слышалось не «да» и «нет», а одно только «да» или одно только «нет». Такой большой пионерский лагерь с горнами и трубами. Что ж, пионерский

лагерь, он учил дальнейшей жизни... А если ученик был строптивый, его доучивал тоже лагерь, немножко иной...

И всего этого ужасно не хочется снова. Ужасно не хочется. Не хочется чувствовать себя дураком при каждом властью имеющим чиновнике. Не хочется чувствовать себя беззащитным. Да, незащищенным никакими правами, никакими законами. Любой, стоящий над тобой, мог сделать с тобой, с твоим делом все, что угодно, если ему того захочется. Никакой закон меня не защитит, если я пойду против общепринятого течения. Вообще пловцам против течения приходилось несладко, не любили их. И быстренько отрывали им хвост и голову. А вот плыви, куда все! Что, тебе больше всех надо? Что ты лезешь, что высовываешься?! Живи, как все!

Вот эта самая «философия» — «живи, как все», «не высовывайся» — она создала чудовищно развратную атмосферу личной безответственности. Отсюда — потеря мастерства.

Достоинство мастера унижалось, ибо как бы прекрасно он ни работал, цена ему была та же копейка, если не грош, как и бездари, который своими руками едва владел. В одном стройном ряду шагали одинаково в ногу и таланты, и бездари. Зарплата человека творческой профессии была на круг не выше ста двадцати рублей. И того меньше была зарплата работников библиотек, музеев, то есть хранителей национальной памяти, ибо книга, искусство — это овеществленная память народа о самом себе, общественное народное достоинство. Государственное содержание работников, которые служили сбережению и умножению этой памяти и достоинства, — неоспоримое свидетельство государственной заботы об этих предметах. Эта забота приближалась к нулю. Только редкостный, чисто русский, энтузиазм служителей народной памяти, воистину бессребреников, сохранил, сколько мог, свидетельств нашей старой культуры в провинциальных, дышащих на ладан музеях, народных картинных галереях, куда собирались остатки из разграбленных храмов, сожженных и разворованных усадеб, из мастерских художников. Остались крохи, следы. А нового — особенно по части ремесленного мастерства, рукоделия, — не прибывало. Отбили руки мастеровым, умельцам. Происходила как бы массовая, всеобщая потеря мастерства в народе. Уровень бытовой культуры, в прошлом равнявшийся на уровень быта зажиточных слоев населения от дворян до служилой интеллигенции, упал катастрофически, до черты, за черту, за которой уже идет обвал самоунижения. Не об этом ли говорит сегодняшнее варварство по отношению к собственным домам, подъездам, лифтам, дворам и улицам даже в столице, в Москве?

А какое роскошество народного мастерства, любовного отношения к собственному уменью видим мы в сохранившихся дворцах! Кто же их творил, эти дворцы: Екатерининский, Гатчину, Останкинский, Архангельское, Петергоф, — кто? Русский мужик, нормальный русский мужик «топором да долотом», как писал Гоголь, создавал все эти чудеса. А все оглядывались: Русь несется... А Русь взяли и — стреножили. И мастерство исчезло. Исчезла удивительная мебель, исчезли настоящие каменщики, резчики по камню, оставившие нам на память белокаменные храмы Владимира. Исчезли мастера-рукотворцы.

Оставалось от них даже после пожара гражданской войны еще немало: в частных домах, в квартирах сохранились детали убранства, мебель, посуда. Так ведь и того боялись: боялись прослыть буржуями, «бывшими». Избавлялись сами от последнего, памятного. Шло вообще превращение граждан в «Иванов, не помнящих родства», которых так гениально разгадал Салтыков-Щедрин.

...Сегодня страшно вспомнить, это как дурной сон, но я помню сам: я поступил в Щукинское училище, то есть появился на Арбате, в сорок шестом году, и вот где-то в конце этого десятилетия над Арбатом дым стоял: по дворам жгли старую мебель. Тогда по Москве, как чума, прокатилась мода на новую — современную — мебель, такую хлипкую, на подламывающихся ножках, безликую, как ящики. И все словно обезумели и решили, что старая — Павловская, Александрийская — мебель, картины старинных художников — это все «де-модё». И вот над арбатскими дворами поднялся дым коромыслом. Я помню этот дым. Я помню и то, как иностранцы скупали за бесценок — они, впрочем, и сейчас скупают за бесценок — всю нашу культуру, наше наследство.

Ведь Россия была богатейшей страной. Богатых людей — я не говорю о капиталистах, купцах, — но просто о хороших врачах, инженерах, учителях, преподавателях, — говорю об интеллигентных людях, которые пристойно зарабатывали, снимали шести-семикомнатные квартиры, обставляли их красивой мебелью, которую «строили» потрясающе талантливые русские мастера-краснодеревщики, самородки в своем бесценном ремесле. И вдруг в сорок восьмом — сорок

девятом годах обезумели россияне и стали выбрасывать на помойку или сжигать черт знает какую драгоценность!

На Арбате был магазин, знаменитый антикварный, в котором за бесценок продавали бесценные вещи. Я был в те времена бесштан и нищ, покупать ничего не мог, да, собственно, и желания такого не имел, и привычки к вещам не было. Да и откуда бы ей взяться? Есть табуретка, чтобы сесть — вот и весь антик, и я доволен. Только теперь я понимаю, сколько же мы потеряли из культуры, созданной русским талантом. Не приведи Господь такого еще раз: когда мы все, что имеем, губим — жжем да гробим..

Председатель Вагин и его колхоз

Такое же страшное опустошение, какой подвергалась народная мастеровитость, понесло, наверное, только сельское хозяйство, вернее — крестьянство. Именно крестьянство с его традициями и привычками выкорчевывали безжалостнее всего.

Сколько тут пролито невидимых миру слез, сколько разрушенных душ и самих жизней... Долго и жестоко отучали от того, что потом нарекли «чувством хозяина» и, разрушая одной рукой, тщились голыми призывами воспитать это уже разрушенное чувство. Даже то небольшое, что разрешалось иметь при себе — приусадебные «сотки», без конца то прирезали, то урезали. То давали по пятнадцать, то по двенадцать, то двадцать, а потом — десять.

На глазах у хозяина его десять «лишних» соток зарастали бурьяном, а он не мог, не смел, вырастить лишний центнер картошки. Что оставалось делать? Мужик пил водку, гнал самогон. А работать... Или не дают, или уж «гоняют» на работы.

Я ведь из Сибири. Из крестьянства. Сам уже не застал, по рассказам матери знаю. Когда ж это было, чтобы крестьянина в девять утра палкой выгоняли на работу?! А колхозников выгоняли. Как такое могло произойти в России, крестьянской стране, где хозяин с утренней зарей поднимался, с вечерней — завершал работу? А теперь мы удивляемся, что у нас нет своего хлеба, за границей его покупаем.

Вот сегодня от некоторых стариков слышишь: «Мы при коммунистах жили хорошо!» — «Полно-ка!» — хочется им сказать. Это Москва жила хорошо. Когда я снимался в «Председателе», это в Можайском районе, старухи нам рассказывали, как они ели лебеду, как жили на одной картошке, да и ту, последнюю, отбирали. Хлеба не было, денег не давали, вместо трудодня — «палочки» писали. Откуда же тут возьмется желание работать, отдать себя своему единственному делу.

Хочется рассказать здесь о моем хорошем знакомом, замечательном человеке Михаиле Григорьевиче Вагине, председателе колхоза в Горьковской, ныне Нижегородской области. Жаль, я так и не побывал в его колхозе, не собрался... А так, в Москве, встречались не раз.

Михаил Григорьевич хитрый был мужик, такой кулак по натуре, кулак — в смысле собиратель, накопитель, правильно — богатея. Это у нас считалось признаком классово-враждебной силы. В свое время как раз таких, как он, призывали уничтожить, истребив под корень «как класс». Все мы учили по истории эту страшную формулировку: «Ликвидация кулачества как класса».

Так вот — о Вагине. Колхоз у него был богачейший, сам он — Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета и так далее и так далее, все регалии — при нем.

Однажды он показал мне фотографию церкви. А было это еще во всеилии КПСС, до перестройки. «Смотри, — говорит, — я церковь восстановил, 270 тысяч вложил...» В то время это были действительно тысячи, поболее, чем сейчас миллионы. «Ох, — говорит, — меня на райкоме долбали... А я сижу, соплю себе. Ничего, мол, как-нибудь перетерпим. Зато церковь будет. Старухи станут ходить, станут жить дольше. Дети будут приезжать, внуки — все лучше». Вот какой человек!

И вот недавно я читаю потрясшую меня статью Вагина. Он пишет, что хочет уйти в отставку. Почему? Потому что он не смог убедить своих колхозников перейти на новые рельсы жизни.

Он им говорит: «Мужики, давайте, возьмем все на себя, создадим акционерное общество». А в ответ:

«А зарплату получать мы будем?» — «А зарплата, — отвечает, — будет, какую заработаем». — «Н-ну-у, заработаем! Зачем это нам зарабатывать? Ты вот мне положи оклад, тогда и будем

работать». Он им разъясняет, что, возможно, они будут и три, и больше таких окладов зарабатывать — это ж смотря как работать. «А-а, будем мы еще корячиться... Нам и так хорошо...»

Вот Вагин и пишет, потому-то он и уходит из колхоза, что сейчас особенно стало ясно, какой это рассадник безответственности, нахлебничества, пьянства. Не хотят работать уже и на самих себя. Вот кого мы воспитали, что сделали с трудовым народом за семь десятилетий с небольшим... И когда сегодня в Москве старики и старухи кричат, как хорошо они жили, я думаю, сколько из них — а может, еще их родители — убежали в столицу из разоряемых деревень. Так им посчастливилось — убежали, осели в городе, успели, пока не закрыли прописку в столице, пока не перестали выдавать в сельсоветах справки (вместо паспортов, которых крестьян, как преступников каких, лишили) для этой самой прописки.

Да и чего ж хорошего было в их жизни? Хорошо — это в Америке сегодня живут: жестко. Хлеб — он трудно зарабатывается. И деньги — тоже. И в Америке не все богатые. Но право, и возможность, и дорога к богатству тебе открыта. Если у тебя есть голова, если у тебя талантливые руки, если ты поднимаешься не в десять утра, а в пять, если, если, если...

А наши — не-е-ет! Вот ты ему дай, хоть немножко, но досыта... То есть мы хотим работать по-нашему, а получать — по-ихнему.

А ведь нечто похожее на колхоз и у нас в театре происходит. Все получают зарплату, работает актер или не работает.

А в медицине? А в школе? Поразительная штука: наша система по условиям вроде бы справедливая — равные условия у всех и одинаковая жизнь у всех. Эдакая усредненность, дающая основание быть счастливым: ведь государство тебя не оставит, путевку в Дом отдыха даст, бесплатное лечение тебе (ну, какого качества — это уже не имеет значения, раз бесплатное), бесплатная школа. Какая школа — опять же к делу не относится — бесплатная...

И вот выясняется, что ничего-то у нас нет, всюду и везде мы в хвосте даже и не самых средних капиталистических стран. И медицина стоит с протянутой рукой: ни медикаментов, ни оборудования не нажила... И школа у нас — из рук вон... Все было бесплатно, все даровое, государство все брало на себя, а оглянешься назад — ничего ни у кого не нажито, ничего ни у кого не собрано, жить нечем, никто не готов жить на пенсию. Пенсия грянула — а запасов никаких нет. Никаких.

Поэтому хотелось бы, чтобы вместо дарового-бесплатного-нищего существования человек бы получил возможность и свободу жить своим умом и своим трудом. «Ах, возможность и свободу? — говорят нам. — Но тогда это несправедливо!» Это несправедливо? А разве справедливо, когда человек большого искреннего таланта загнан в общие ряды? У него голова Галилея, Леонардо да Винчи, а ему платят как рядовому. У меня есть приятель, инженер, крупнейший специалист в своем деле. В 93-м году он получал восемнадцать тысяч. В 94-м, может быть, восемьдесят восемь. Я говорю ему: «Ну как же ты живешь? Я — ладно, у меня там — кино, там — концерт, а тебе где взять?» — «А негде, — отвечает. — Вот сидим у моря, ждем погоды». Разве это справедливо?

У нас считается справедливым накормить бездарь, бездельника, пьяного ублажить — святое на Руси дело! — а вот бесценного специалиста заставить есть ту же пайку — это никому не стыдно. Вот и пишет Вагин: «Не могу, уйду...»

А выход один. Взятый курс на освобождение труда, на право иметь собственность, иметь землю — не на бумаге, а в руках — надо держать крепче, не вилять из стороны в сторону, делая уступки то бывшим «помещикам» — председателям колхозов, которые, в отличие от моего Вагина, готовы и дальше «общественную собственность» доить, то директорам заводов, требующим с государства инвестиций, инъекций, дотаций, лишь бы получать.

Чего я боюсь и на что надеюсь

Да, власть сейчас удержать трудно, потому что уже хлебнули вина воли, головы пошли кругом, свободы вкусили, а законы, а суды все никак не заработают, никак не сдвинется с места та сторона демократии, которая называется ответственность, которая называется — уважение закона. Вот и получается перекосяк. Это общая — сверху и донизу — анархия по отношению властей к народу, работников к властям, всех — к закону и праву и есть самое страшное и, видимо, долго неизбежное следствие того, с чего я и начал эту главу: следствие растоптанного чувства собственного достоинства у большинства наших граждан, следствие низжайшего уровня культуры личнос-

тной, человеческой. Об эту причину на Руси разбивало себе лоб не одно поколение реформаторов, а при неудаче именно на это и ссылались: ох, малокультурен народ! Ох, слабо в нем развито правосознание! И на этом основании делали заключение: рано давать свободу такому неразвитому народу. Заключение — ложное, ложное до наоборот. Потому что и правосознанию, и чувству собственного достоинства нельзя научить, нельзя это все привить, подвязать, внедрить; никакими призывами не воспитать «чувство хозяина», потому что всякое чувство рождается только в живой практике, в деятельности в условиях той самой свободы, ограниченной лишь общим для всех Законом и Правом. Только это. И — ничего другого. Ленивые российские властители отмахивались от свободы такого рода, потому что действительно очень трудно управлять, когда народ свободен. И дотянули крепостничество до середины девятнадцатого века, а спустя чуть более полувека наступила еще более жестокая, поистине безжалостная к человеку несвобода: советский тоталитаризм с гекатомбами расстрелянных и замученных граждан, недолгое время бывших свободными.

И потому сегодня, когда я вижу, что да — много жулья! Много всякой дряни. Много нечестных политиков и просто политиканов, ловящих рыбку в мутной воде. И при всем при этом какая-то, мягко говоря, вялая власть, тормозящая и судебную реформу, и связанные с ней реформы уголовного и гражданского права, когда происходит что-то малопонятное с убийствами крупных коммерсантов и предпринимателей — среди бела дня, нагло, цинично и — ни единого виновного ни по одному убийству. Это же ни на что не похоже, просто какая-то жуткая бессмыслица... Такая же, впрочем, как и спокойное присутствие фашистов на наших улицах, наших праздниках — прежних, советских праздниках. Мы видим — в колоннах рядом с коммунистами идут себе фашисты, со свастикой на рукавах. Я не говорю сейчас, что это смачный плевок в душу каждому и всем, кто называл себя недавно советским человеком, кто пережил войну с фашизмом, не важно в каком возрасте — ребенком или взрослым, воевавшим или голодавшим в тылу. Я безмерно до немоты удивляюсь нашему правительству — оно, как сытый кот, спит блаженным сном, когда по нему от хвоста до усов пляшут мыши, с каждым часом вырастающие в крыс. Я удивляюсь, чего же, какого знака, какого еще путча — пивного или распутинско-водочного — ждет наш сытый кот, чтобы задействовать закон, который существует же! — и запретить это надругательство над народом, разгромившим фашизм в его логове, а сегодня впусившим коричневую чуму в свой дом.

Газеты все чаще публикуют статьи и просто сообщения о том, как русские националисты, сиречь фашисты, вместе со штурмовиками-баркашовцами являются на крупные заводы, ищут союза с рабочим классом. А рабочему классу при хронических неплатежах зарплаты, хоть с дьяволом в союзе, но хочется переменить сегодняшнее непонятное свое положение...

Да, думаю я, это в конце концов расставило все точки над «и» — то, что фашисты и национал-коммунисты у нас обнаружили открыто свое родство. Но... Но пока в стране все взмелось и никак не уляжется, пока трещины и разводы в обществе все шире и шире и все болезненнее, эти союзники, сами по себе ничтожные, — у них и цвета их партий близки: красный и коричневый могут попытаться политического счастья. А каким несчастьем эта попытка обернется стране, народу, разозленному до крайности, но пока еще чего-то ждущему, — это жутко даже вообразить себе. Подавленное чувство собственного достоинства в человеке — вот опаснейший союзник и красных, и коричневых.

Вот чего я боюсь.

А вот на что надеюсь. Все-таки за семьдесят пять лет приглаживания, приутоживания общества, выпалывания дерзких, уважающих себя людей — не всех выпололи, не все думающие головы снесли. Да и новые нарождаются и растут. Есть думающие, появляются талантливые. Правда, до сих пор нет для них, все еще нет надлежащих условий, все еще всякими старыми страхами чиновники (не исключено, что не старыми страхами, а собственной выгодой) вяжут таким людям руки и мозги. Вот недавно был я в Челябинске, там говорят: «Да мы бы сейчас всю область завалили тем или иным товаром, не хуже французского или другого иностранного товара, мы все умеем! Так дайте же возможность делать!»

Так ведь нет, не дают! «А-а, вы — жулики! Хотите обогатиться на этом!» — кричат им чиновники-ретрограды и люмпены.

В чем же, собственно, дело? Если жулики — судите их, но если не жулики, а работяги, предприимчивые производители, — дайте им возможность делать свое дело... Но нет, живет и не уми-

рает большевистский миф: все предприниматели — капиталисты-жулики — эксплуататоры. Всех подряд — закрывай! Круши! Души налогами! Вот так: всех, кто что-то создает и увеличивает общий достаток, — тех закрывай, круши, души: а кто снова грозитя все у всех отобрать в общий котел (давно известно, что у всякого общего котла непременно находится далеко не «общий» хозяин) — этим можно гулять не опасаясь...

Ну, хорошо, все позакрываем, все отнимем и свалим в «общак». А дальше что? «Ведь пряников сладких всегда не хватает на всех», особенно когда их не стряпают, а делят, у кого-то предвзвительно отняв. Значит, что остается при такой дележке? Остается террор. Опять казармы, опять «сроки», лагеря, пулеметы на вышках. Ничего, кроме этого, у нас не получится. Ни-че-го... Выход только в одну сторону: к демократическим переменам. К твердой законности. К сильной власти, чье оружие только Закон, единый для всех, а не выборочно, как у нас было, да и теперь все так же.

Через все промахи, ошибки, тяготы, через муки, но мы можем выйти к упорядоченной, достойной человека жизни. Лишь бы не сбиться с пути. Сохранить направление, которое чуть не потеряли в августе 1991-го, в октябре 1993-го, в канун 1995 года.

Выход из исторического тупика, в который завел Россию большевизм, неимоверно труден. Кому-то эти трудности удалось преодолеть. Для других они стали драмой. Для третьих — трагедией. В сознании людей ответственность за дороговизну, разгул преступности, коррупцию, международные конфликты, за всю нынешнюю расхристанность и расхлябанность несет «крайний». Тот, кто подтолкнул общество к переменам и взялся осуществлять переход к рынку, к гражданским свободам, к правовому обществу. Взаясь осуществлять, да не осуществил с маху, с пылу с жару, как бы всем хотелось. Никому бы это не удалось. Не удалось и демократам.

И теперь в какой только грязи не полощет демократов и демократию оппозиция, умело используя настроения тех, кто, на беду, не смог вписаться в рынок, или кого вполне устраивал низкий, но гарантированный уровень существования, или кто просто привык паразитировать на чужом труде и, гордясь равноправием, черпал из котла социальных завоеваний советской власти те же блага, что причитались бескорыстным до самоотречения трудягам-энтузиастам. «Здравствуй, страна героев...»

Сегодня страна героев пинает ногами тех, кто, поелику возможно, пытается удержать направление к демократическому строю. Да, этот строй далек от совершенства. Но, повторю вслед за Черчиллем, ничего лучшего в государственном устройстве человечество пока не придумало...

...Сейчас вещи парадоксальные происходят: в самом деле, трудности такие-сякие, страхи, недоумения и прочее, а многие наши товарищи, мои коллеги, актеры, режиссеры — говорят: свобода предпочтительнее, она дает возможность вариаций; никто в тебя пальцем не тычет и в затылок не дышит, и не на кого пенять: ты теперь сам «с усам» — либо ты можешь, либо нет. И талантливые люди начинают прорываться, — не удобные люди, не номенклатурные, как раньше, идут наверх, а талантливые.

Да, свобода предпочтительнее. Свобода — единственное условие, что в нашей стране образуются и будут преобладать люди с чувством собственного достоинства. Люди, умеющие жить в мире с себе подобными. Люди, исполненные духа истинной, глубинной культуры. В закрытом, казарменном обществе человек как человек никогда не состоится.

Бед Иванова не помнящих родства

Если ж мы действительно хотим стать народом культурным, достойным собственной силы, собственного размаха — и географического: «ты широко по дебрям и лесам перед Европою пригожей раскинешься...», и размаха и всеохватности талантов: «нам внятно все: и острый галльский смысл и сумрачный германский гений...» — если мы хотим вести себя сообразно этим своим богатствам и способностям, — прежде всего мы должны быть осмотрительны и бережны со своей историей. Ущербность нашего национального чувства собственного достоинства выражается, так мне кажется, в этой суете, мышшиной какой-то возне вокруг собственного исторического наследия. Это просто бедствие: при каждом новом историческом или просто политическом повороте мы остервенело начинаем вычеркивать не только абзацы и куски своей истории, а целые главы. Точно по партийному гимну «Интернационал» мы беремся старый мир разрушить «до основания, а затем» на стерильно чистом, видимо, месте «наш», «новый мир» построить...

Тогда, после семнадцатого, сносили памятники, взрывали храмы, отнимали имена у старинных городов: Самары, Твери, Нижнего Новгорода, Симбирска, Вятки, у вековых московских улиц и, разумеется, не только московских. Такое творили по всем городам и весям, ни минуты не думая о том, что во всех этих именах, названиях, храмах, памятниках — история, память народа о себе самом, своих корнях.

Нет, неправда, что не думали: именно думали, как скорее отбить память у народа, как скорее заставить поверить, что все на свете народам России дала партия и никто, кроме нее и ее вождей, именами которых перекрестили старинные города. И здорово в этом преуспели, надо сказать. Память народная, не поддерживаемая «вещественными знаками»: памятниками, исторически сложившимися названиями городов, улиц, сел, — улетучивается с пугающей быстротой.

Помню пожилую, далеко за шестьдесят лет, женщину в метро. Объявили, что следующая остановка — «Китай-город». Женщина проговорила недовольно: «Все свое нам не мило! Все готовы иностранцам отдать. Хоть китайцам. Была площадь Ногина, всем понятно, так ее в «Китай», вишь, перекрасили». Тоже, стало быть, большая патриотка была эта женщина, не помнящая, не знающая своего родного города. И еще были у меня такого же рода наблюдения: тверяки не помнят, что их город в русскую историю вошел Тверью, городом, отчаяннее других сопротивлявшимся монголо-татарским ордам. Они себя калининцами знают... И тоже недовольны: «Все бы нам менять...» В электричке спросишь бабулю: «Вы до Твери?» — «Какой еще Твери?» — «До Калинина?» — «Так бы и спрашивал. Тверь выдумали». Наверное, плохо учились эти пожилые и даже старые женщины. В школьных учебниках встречалось все же славное имя — Тверь...

Так стоит ли нам, нынешним, уподобляться тем, предыдущим Иванам не помнящим родства? А ведь опять все похоже происходит: переименовываем, перекраиваем, перетасовываем чаще всего наспех, торопливо, в дикой горячке и безоглядности, скорей-скорей... Сломать... Снести... Да, конечно, совершенно бесспорно, что необходимо вернуть исторические названия городам, местностям, улицам, восстановить вырубленные революцией звенья истории. Но ведь и сама революция — такое звено. Огромного значения, трагическая, кровавая глава в продолжающейся, слава Богу, истории страны и народа. В советский период проституировали историю, приспособливали к нуждам правящей верхушки. Так сегодня надо бы уже остановиться, трезво оглядеться и не вычеркивать «до основания» вехи того времени, которое мы сами прожили, строили. Трезво посмотреть, без хмеля: можно так ли сядь ли относиться к КПСС, но нельзя же вместе с этой партией зачеркнуть и всю культуру того времени. Можно так ли сядь ли относиться к Сталину, но нельзя зачеркнуть весь потенциал народа, который был вложен в хозяйство, в материальную основу страны. Да, был рабский труд народа. Но труд! Можно ли отвернуться от этого факта?

Понятно, что не вся наша история заключалась только в сменявших друг друга партийных боссах: Сталине, Свердлове, Калининне, Дзержинском, Брежневне, Хрущевне, не говоря уж о Ленине. Но и это — было, и эти имена — наша история, снова выжигать все каленым железом — это все равно что еще раз делать себе лоботомию, обрекать на беспомытность. Все дело в пропорциях, в чувстве меры. Действительно, стоит какой-то бронзовый, или гипсовый, или железобетонный обрубок — «статуй». Может, и надо его убрать, я не говорю, что он должен остаться на веки вечные, как образец холодной головы и горячего сердца, как сказал кто-то из них. Но история культурной страны так не делается. Хотя бы с этими памятниками: подъехали с краном — шурух-бурух! — взорвали! — голову оторвали — все, сделали дело. Люди все сохраняют, а мы все уничтожаем.

Да поезжайте по старинным городам Европы: памятник Августу, памятник Морису, памятник Николаю, Ивану, Петру, Сидору. И все стоят, всем хватает места, хотя, наверное, с точки зрения сегодняшних интересов Чехословакии, пардон, уже просто Чехии и просто Словакии, и Польши или там Венгрии, эти деятели, оставшиеся в памятниках, уже не выражают ни государственной, ни политической идеи. Однако там память о схлынувших волнах истории не стирают. А у нас сначала насаживают памятники Ленина в каждый пионерский лагерь, потом рушат все до голой земли.

Все-таки должны быть какие-то долговременные ориентиры, хоть какие-то...

Меня поразил и потряс храм Святой Софии в Стамбуле. Это такое несусветно гигантское, в чем-то даже несуразно огромное здание, такое, что чувствуешь в нем себя ничтожеством, мелочью перед величием Бога и его Дома. Но я о другом. Византию захватывали дикие, пришедшие из

степи воинственные племена. И они не разрушили, не уничтожили ни одной церкви, только лишь замазали изображения Бога и святых и сверху написали изречения из Корана. С тех пор стоит храм Святой Софии, и, думается, будет стоять столько, сколько жить Земле.

Мы же, не будучи дикими, — во всяком случае, таковыми себя не считаем — ухитрились уничтожить даже не чужое — свое собственное. До какой же беспощадности доходим мы в вечной своей борьбе за светлое будущее!

Во всем добром Божьем мире, когда заходит речь о чем-то из культурного наследия — о приметах памяти народной — собирают высококвалифицированную комиссию, или жюри, или собрание мировых имен, знатоков, и эти мировые имена решают: строить, например, Центр Бабура в Париже или нет. Не мэр, не товарищ Гришин, или товарищ Ульянов, или товарищ, там, я не знаю кто — это решают специалисты. Мы же со своей чиновничьей дикой безоглядной ратью решали просто: это убрать, это сломать.

Вот наш замечательный памятник Гоголю. Андреевский. Замечательный... Винтом повернутый человек. Он — как птица раненая. Но... не «нравился» вождям нашим. Его — на задворки куда-то. А на Гоголевском бульваре поставили этот «карандаш».

Сегодня точат зубы: как бы снести Мавзолей Ленина. Кто будет это решать? Говорят, надо придать Красной площади исторический облик. Снова вопрос: Москва стоит более восьмисот лет. Когда у ее Красной площади был самый, что ни на есть, исторический облик? Может, когда там самые первые постройки появились? Деревянные? Или когда первый булыжник положили? Или до Ивана Грозного, до храма Василия Блаженного?

И еще вопрос: Мавзолей — не историческая веха истории нашей? Или она маловыразительна? Или не напоминает о безжалостной, твердой руке большевиков его красный гранит и жесткие грани? Или нам не нужна эта память? Не к лицу?

А вот, между прочим и кстати сказать, в Румынии под Фокшанами стоит памятник Суворову, нашему Александру Васильевичу. Там был большой бой. Суворов разгромил турецкий корпус. Там и поставили ему памятник. Холм насыпали — как гора, не настоящая гора — так, метров пять-шесть, но с обрывом. А на обрыве — вздыбленный конь со всадником — с Суворовым. Поразительная экспрессия! Русские. Румыны. Антонеску. Жизнь. Война. Сколько событий пронеслось. Сколько перемен случилось... А он остался. Прекрасный памятник.

Очень нравятся мне памятники Грузии. В Гурджаани поставили памятник погибшим на войне землякам. Ну, как везде ставят. Там же взяли как бы кадр из фильма «Отец солдата», где отец бежит с автоматом: такой пожилой крестьянин, поневоле ставший солдатом. Отец, защитник... И вот такую фигуру просто поставили на горе. Прекрасно... Кстати, фигура эта абсолютно похожа на замечательного грузинского актера Сергея Закариадзе.

И еще один памятник такого рода — в память о погибших на войне — забываем. Стилизованная фигура женщины-матери, с ней двое голых малышей, еще пухлых таких, и они держат огромный, непосильной тяжести меч, а мать благословляет их на их непосильный ратный труд...

У нас в России... Прошло пятьдесят лет, пятьдесят тяжелейших лет, как выиграли мы войну с фашизмом, и — ни одного памятника нашим победоносным военачальникам. Ни Рокоссовскому, ни Василевскому. Только Ватутину в Киеве, как освободителю столицы Украины.

Герои войны... Все они разные по своим масштабам, по значимости, по своим человеческим качествам, но давно их нет, и до сих пор, за столько лет, наша память о них, наша благодарность им не овеществлена в памятниках. Ну и что можно сказать по такому поводу? Только то, что мы — народ, не уважающий себя...

Зато до сей поры сохраняем в Мавзолее труп человека, разве это не свидетельство, если вразумиться как следует, чудовищного варварства и чудовищного язычества? И это в христианской стране... Дело вовсе не в почтении к вождю, — оставить мавзолей как памятник эпохи, для которой этот вождь был знаменем, факелом, кумиром — это совсем другая материя, — дело в документе, свидетельстве времени. Где, в какой цивилизованной стране могли дойти до мысли, что надо сохранять тело вождя — не облик, запечатленный в камне, в бронзе, в картинах и т. д. и т. п., а именно тело — на века и века? И чтоб к нему ходили на поклон...

Соревнуемся, стало быть, с египетскими мастерами мумий. Но ведь и египтяне — они, во-первых, когда жили? За тысячелетия до нашей эры. Да и сохраняли не сам труп, а мумию, и притом закутывали, забинтовывали ее пеленами и бинтами. А во-вторых, и, наверное, это самое

главное их отличие от нас, — замуравив нетленного фараона в пирамиду, к нему уже никого не допускали...

И в древнем Китае — в древнем, заметьте! — была такая императорская династия Мин, основанная в XIV веке. Умершего императора этой династии тоже сохраняли нетленным: в горе рыли помещение и оснащали его дверьми так плотно — просто герметично — подогнанными, что воздух не мог просочиться ни туда, ни оттуда. И, поместив в этот склеп тело умершего, ставили там большой светильник с огромным запасом масла для поддержания горения, после чего закрывали эти герметично подогнанные двери. Светильник выжигал в склепе весь кислород, следовательно, тело почившего императора сохранялось века нетленным. Ведь без кислорода невозможно гниение, разложение тканей. Остроумно... Только, повторяюсь, когда это было! И тоже — не для показа народу этих важных останков. Народ добрался до этого мавзолея где-то уж столетия спустя. Добрался, проковырял дырку, шелку в неприступных дверях, забрался туда...

А нам надо бы тоже покончить с языческими, постыдными сегодня ужимками, и похоронить по-христиански тело вождя. Как он и сам завещал, и родные его хотели... А Мавзолей сохранить — это серьезный памятник эпохе... И самому Ленину.

Памятник Жукову, нашему Георгию Победоносцу, — так называют его старые фронтовики, все-таки встал в нашей столице. Поздно, конечно: в мае 1995 года, к серьезной годовщине Победы — к ее пятидесятилетию... Но лучше поздно, чем никогда.

Только вот тут опять: памятника еще не было, а суета уже, пожалуйста. В апреле 1994 года приходил ко мне генерал в отставке. Пришел ко мне как к исполнителю роли Жукова, стало быть, по его представлению, чем-то близкому знаменитому военачальнику. Так понял я его обращение именно ко мне.

Генерал стал звать меня в союзники по борьбе с кощунственной ситуацией, которая назревает. Таковой он считал намерение поставить памятник маршалу Жукову как народному герою на Красной площади, напротив памятника Минину и Пожарскому, олицетворяя этим памятником и его положением роль маршала в спасении Отечества в войне 1941-1945 годов. От этого мой визитер был в ужасе. «Как же так, — говорил он, Жуков уничтожил столько людей. Он был жесток к солдатам...» В подтверждение своих слов он дал мне какую-то толстую книжку — сборник воспоминаний о Жукове. Я ее, конечно, прочту, но мысль этого генерала и его сторонников мне и так понятна: раз Жуков жесток, раз не берег своих солдат, значит, не достоин памятника. Но от этого мое понимание роли Жукова, понимание его значения для Победы не изменится.

Да, Жуков — фигура сложная. А где возьмешь у нас фигуру однозначную, без огрехов? Разве только в фильме «Кавалер Золотой звезды».

Я и сам знаю, что Жуков был жесток и даже жесток. Но тем не менее это все-таки народ выбрал его, в нем увидел олицетворение Победоносца, Георгия. Это народ знает, что маршал Жуков — освободитель.

И вот только представилась возможность, только руки дошли до памятника Жукову, тут же ринулись, целый отряд генералов ринулся защищать интересы России, интересы того самого народа. Они — знатоки истины, они открывают народу глаза: нет, знаете ли, Жуков — плохой, он — не герой.

Но если вооружиться их логикой, то и царя Петра Алексеевича надо лишить эпитета Великий: мало ли что он сделал для России, но он был чудовищно жесток, не жалел ни народа простого, ни солдат. «Жестокие, сударь, нравы в нашем городе, жестокие...» — поистине...

Слушал я того генерала, и стало мне как-то горько и обидно. Не за Жукова — я был уверен: в конце концов ему поставят памятник. И поставили. А за то обидно, что мы всегда стремимся увековечить какое-то грандиозное событие, рубеж исторический, эпоху целую — вообще, без персоналий. Вообще — да, вообще — мы готовы. К примеру памятник солдату-победителю в Трептов-парке, в Германии. Такой памятник тоже необходим, прекрасен, но разве памятник «вообще» — достаточен?

Вот и в Болгарии мы поставили памятник «вообще» — солдату Алеше. Но сегодня и болгары, освободившись от тоталитаризма, сходят с ума. И решили, чтоб лишнего не тратить, из Алеши сотворить своего болгарского героя времен Освободительной войны с турками — Левского. Чтоб превратить Алешу в Левского, они придумали отлить национальную болгарскую шапку и приде-

лать ее Алеше на головушку. Ну, и как это вам? Будто не было войны, будто и не воевали за свободу Болгарии наши солдаты, наши Алеши...

Такое же безумие, как у нас в отношении памятников Ленину. Был же Ленин, это история, и пусть она, наша с вами история, останется нашим потомкам в назидание. Стирая следы собственной памяти, мы уже сегодня забудем вчерашний день. А это, кроме всего прочего, — еще и очень опасно. Как тот генерал, что пришел вербовать меня против Жукова, смешно сказал в разговоре со мной: «Вот зачем позволили рыться в архивах... Вот не знали мы ничего, вроде и ладно бы. А теперь вот узнали про Жукова, вытащили то, что испачкает нам военную историю». Ну, что тут делать!

Не можем мы мудро, спокойно относиться к фактам: все ищем красивые и некрасивые. И «вчера» и «сегодня» готовы выбросить вон, в лучшем случае припрятать поглубже факты некрасивые. А ведь есть у нас гениальный наш учитель в отношении к истории, к разным ее фактам и к очень неоднозначным историческим личностям: я имею в виду Александра Сергеевича Пушкина. Его подход к таким фигурам нашей истории, как Петр Великий и Емельян Пугачев. Его исследование личности народного вожака Пугачева: он не шарахается от жутких жестокостей, кровавостей в деяниях этого русского человека, перечитайте, вспомните его «Хронику Пугачевского бунта».

А каков литературный памятник, оставленный поэтом в повести «Капитанская дочка» тому же человеку? Думаю, не надо перечитывать — в школе все зубрили. Так наш великий поэт и не менее великий историк — если не по количеству трудов по истории, так по методу исследования и оценкам — отделяет зерна от плевел, не путает Божий дар с яичницей.

Пугачев в «Капитанской дочке» — это отражение благодарного народного взгляда на вожака, своего героя, дерзнувшего встать за мужика против господ. К которым, кстати, относился сам Александр Сергеевич. Но в том-то и дело, что поэтический дар, артистизм делает человека богоравным: он не мужик, не господин, не рабочий и не кандидат наук. Он видит, чувствует и понимает ужас и красоту жизни и, ужасаясь и восхищаясь, говорит правду. Правду на все времена. Правду — на память народу. Как тут не вспомнить давнее, школьное и — всегдашнее: «Волхвы не боятся могучих владык, и княжеский дар им не нужен. Велик и свободен их вещей язык и с волей небесною дружен...»

Да, все у нас есть — все образцы и примеры. Только почему мы на них не оглядываемся... Все суетимся, все мельтешим...

IV. Муки и обретения (Структурная перестройка театра)

Как было...

Сегодня театр переживает самый сложный процесс: он ищет ответ на запросы жизни. И не только в репертуаре. Театр до такой степени мембрана времени, звучащая тетива времени, что меняется не только его творческая жизнь, когда он пытается уловить дуновение свежего ветра, от которого зазвучит его арфа, и старается вдохнуть в себя это веяние времени, — он меняется и в своей структуре, и в способе организации своей жизни. Может ли быть иначе, если изменяется, во многом уже изменился, способ жизни, существования и государства, и общества. И так было всегда на переломах истории.

До революции в России была замечательная, гибкая организация театрального дела. Существовали так называемые Его Императорского Величества театры, буквально единицы: в Санкт-Петербурге Александринский и Мариинский, в Москве — Большой и Малый. Они были как бы под опекой, под крылом государя, то есть государства. И актеры, служившие в этих театрах имели особый статус. С актером заключался контракт, в котором предусматривалось все до мелочи: доставка на спектакль — карета, стоимость выхода, — все там оговаривалось всенепременно, даже дрова и всё за счет театра. Но кроме этих, самых стабильных и обеспеченных театров, где труппа была постоянной, существовала театральная антреприза, собиравшая актеров на сезон для выезда в какой-либо город. Обычно для сугубого успеха приглашали на такую гастрольную поездку актера с именем.

Очень часто за несколько сезонов складывались из таких групп вполне стабильные театральные коллективы, и просвещенное купечество, строящее картинные галереи и театральные здания, подумывало о том, чтобы взять их на городской кошт. И были в России города, справедливо считавшиеся театральными, такие, как Казань, Саратов, Самара, — там за честь почитали играть самые прославленные актеры. Таких театральных городов было не много, но они создавали вокруг себя мощнейшее силовое поле культуры и духовности. И вместе с антрепризами являли то культурное многообразие и многоцветность, которыми по праву гордилась Россия. Это была живая система с хорошо налаженным «кровообращением» и «обменом вещами» — актеров, режиссеров, антрепренеров, — не было застоя. Шел обмен талантами, горожане знакомились с разными актерскими коллективами.

И в первые годы после революции этот процесс: образования новых театров, студий, великолепных режиссеров, — просто взорвался феерически, роскошно. Театральное искусство блистало. Но укрепившаяся тоталитарная система не могла мириться с разнообразием, с вольным размахом непохожих друг на друга талантов. Унифицированное мышление требовало единообразия, и в 30-е годы все труппы без исключения насильственно превратили в стационары, посадили в городах, можно сказать, посадили на крепь.

Свобода развития, свобода фантазии, свобода выбора были резко ограничены. Из всего многообразия осталась лишь одна форма: государственные театры. Государство управляло, государство платило, государство закрывало неугодные театры и студии. Так были закрыты Вторая студия МХАТа, Камерный театр, Театр Революции. Потом на этом развале создавали новые, но только государственные! Никто другой не мог и пальцем пошевелить. Все были загнаны в определенную колею, определенные условия жизни. Эти условия были тягостны в том смысле, что жить и работать приходилось лишь с соизволения и разрешения: любое движение, оплата актера, звание его, репертуар, — все с соизволения и разрешения, утверждения и никак иначе.

Государственная, а точнее сказать, партийная монополия на театр держала актеров, всех работников театра на коротком поводке и прежде всего — экономически. Пайка, на которой нас содержали, сиречь — зарплата, всегда была минимальной. Высшую актерскую ставку — 500 рублей — получали три-четыре актера МХАТа — по личному соизволению Сталина. Это было выше норм, установленных кем-то, кто считал, что больше актеру платить нельзя. Это знают и дрессировщики: полуголодным существом управлять куда легче, нежели сытым. Есть такой опыт: одной подопытной крысе — сытой — за правильное нажатие на определенный рычажок дают вкусный кусочек. И с каждым следующим разом она все дольше медлит, прежде чем нажать на нужный рычаг. А голодная крыса, которой в награду дают сущую кроху, старается изо всех сил. Работает как герой труда. И очень хорошо научается, и скоро.

В то суровое время и в кино сниматься было не прибыльно, только концы с концами сводили. Зато была уверенность, что театру дадут пусть и не богатую, но не дающую ему погибнуть подачку: квоту, или дотацию. Хорошо работает театр или плохо, удачно или неудачно — все равно дадут. И зарплата — она у тебя будет. Хоть она и ничтожна и не дает возможности жить достойно, не страшась за день грядущий. И жили, не расставаясь с желанием скорей получить следующую порцию, занимая в долг под нее. Все же день следующей порции наступал в свой точный срок. Стабильно.

Держали театры в послушании еще одним средством: почетными званиями. Звания — это поразительно лукавая штука: такой пряник, которым манили деятелей культуры. Если ты верно служишь, если ты не сопротивляешься тому, чему тебя учит партия и правительство, если ты истинно верноподданный, если ты не задираешь ни нос, ни хвост, ты можешь быть благодетельствован. Нет, не экономически! Экономика — это опасно. А вдруг ты станешь богатым, вдруг станешь самостоятельным — сытым, как выше сказано, — и перестанешь подчиняться. Нет уж, милоч, короткий поводок вернее, полуголодная крыса послушнее!

Но если ты хорош и послушен, умен и сообразителен и знаешь, что делать следует лишь то, что нужно властям предрежащим, то вот на тебе значок, на тебе второй, на тебе третий. Лауреаты, скажем, Сталинских премий по пять, по шесть значков имели. Это уж потом, увидев вполне собачью грудь, потому что только собакам вешают на грудь столько медалей, стали несколько придерживать: не более одного-двух значков.

Также и звания. Раз их дают, значит, это уже орудие, способ воздействия, возможность заставить тебя делать то, что им надо.

Известно, что истинно народная — любимая народом, великая, гениальная актриса Раневская так никогда лауреатства и не получила, а звание Народной артистки Союза, ей присвоили незадолго до ее кончины. А все потому, что она была языкатая, остроумная, задевала кого-то... Это ее была знаменитая фраза: «Где наша Гертруда?» — «Кто это — Гертруда?» — «А Герой Труда!» Вот какова была жизнь.

Этими экономическими удилами — их же крепко держала одна единая партия — и правила она театром, приспособив его для своих политических задач и лозунгов. Подспудно театр играл роль политического подпевалы, политического прохиндея. Мы помогали воспитывать положительного — послушного — героя, заставляли своим искусством поверить в неоспоримость и неприкосновенность тех догм, которые нам всем были навязаны. И мы рабски честно, а иногда нечестно, то есть не вполне рабски, выполняли свой идейный долг.

Но все равно — и в таком стреноженном, зашоренном театре жизнь шла. Все равно в театре жил талант великих наших художников, таких, как Охлопков, Попов, Папанов, Зубов, Рубен Симонов, Товстоногов. В то время выросли Эфрос, Ефремов, Волчек. Создавали свои произведения Арбузов, Розов, которые смогли в своих пьесах отразить свое время и его проблемы, пусть не во весь голос, но внятно для современников.

Поэтому нельзя сказать, что театр не жил, это было бы фальшью и ложью. Однако, все лучшее, что было в нем, прорывалось к зрителю с боями. Пьесы Зорина, Арбузова, Володина, Алешина продирались на сцены театров с огромной мукой, с огромными трудами, терпя издевательства начальства. В ход шли уговоры, слезы, а то и ловкачество, истерики, доказательства. Эти бесконечные хождения по кабинетам: чтоб разрешили, не сняли, не вырезали лучшее, самое дорогое для автора...

Иногда спектакль не выпускали месяцами, иногда совсем запрещали, иногда его так обрезали, такие делали усекновения, что от него ничего не оставалось.

И тем не менее что-то прорывалось, и зрители дышали толикой свободы — понятными им намеками на правду.

Были и прекрасные взлеты творчества. Ибо творчество нельзя зажать совсем, как нельзя выполоть всю траву: ее вырывают, а она снова лезет. Как нельзя оборвать все листья, как нельзя и искусственно окрасить все листья в иной, не естественный цвет. Есть армейская побасенка: приезжает в часть какое-нибудь очень высокое начальство, чин, и если дело происходит осенью, то бывает, солдат заставляют зеленой краской подновлять пожелтевшие листья и траву. А чтоб было весело, зелено и посыпано песочком. Конечно, «липа» этого дела давным-давно известна, со времен потемкинских деревень. Но уж сколько мы понастроили этих «деревень», этого ни пером описать, ни Потемкину присниться...

Театральная жизнь простиралась от взлетов творчески непослушных: Любимова, Ефремова, Товстоногова, — до полного лакейского служения Софронова, Сурова...

Тем долгим временем — десятилетиями — сложилась, выработалась определенная атмосфера жизни театров. Такие, как Малый, МХАТ, Александринка, Вахтанговский, имени Маяковского, Ленинского комсомола, Моссовета, — все они или остались со старопрежних времен или сложились заново — те святые места, где сохранялась российская театральная культура. Ибо наши режиссеры были крупными художниками высочайшей культуры, и среди всякой макулатуры, «датских» — от слова «дата» — юбилейных и праздничных спектаклей, создавали и серьезные, глубокие работы. Они не давали заглухнуть российской театральной культуре. Культуре, созданной поколениями мастеров, культуре актерской, культуре самой артельной жизни коллективов театров. Внутри страшной системы тотального диктата, рядом с теми нелепыми вещами, о которых говорилось выше, существовали коллективы, хранившие достоинство, традиции, культуру российских театров и актеров.

Как стало...

И вот наступила новая эпоха. Наша, сегодняшняя. Все трещит, ломается, перекраивается, перетасовывается, переименовывается. Чаще всего — наспех, торопливо, в какой-то дикой горячке

и безоглядности: скорей-скорей! Скорей-скорей переназовем все улицы! Скорей-скорей сломаем все памятники!

Мы опять повторяем варварство двадцатых — тридцатых годов, когда сносили храмы — даже Христа Спасителя, сложенного на копейки, пожертвованные чуть ли не каждой душой православной, то есть на истинно народные деньги, и то не пощадили... Жгли прекрасные поместья, церкви, монастыри. По счастью не разрушенные, как, например, Спас-Евфимьевский в Суздале, превращали в тюрьмы и колонии. В 37-м году резко не хватало таких обитателей. Позднее в Спас-Евфимьевском устроили колонию для малолетних преступниц. То есть тогда все перевернули вверх ногами. Ничего своего не успев создать, старое успели разрушить. Многое уже бесследно...

И в настроении наших нынешних дней есть что-то похожее на то время; что-то горячечно пьяное, торопливое: успеть бы забить осиновый кол во все, что было вчера...

Да, разумеется, надо освободить человека от вчерашних пут — и экономических, и идеологических, надо предоставить ему возможность почувствовать свою самостоятельность, свои способности, проявить себя, свою личность. Весь вопрос в том, как это делать, как направлять эту освобождающуюся, ранее скованную, творческую потенцию людей. Но пока что снова, как из первичного хаоса, начинается новое время, новый век. И в пыли и треске хаотической ломки плохо просматриваются какие-либо, хоть бы отдельные опоры. Теоретически — понять можно, отрешившись от собственной судьбы, от проблем своего единственного дела, — можно понять, что, когда лопнули скрепы, упал гнет с такой гигантской страны, с такого разноплеменного народа, без очень большого шума и треска не обойтись... Если бы пар стравливали, как говорят судовые механики, «помалу... помалу...» и регулировали температуру перемен... Но кто будет стравливать «помалу», если руки заняты непрекращающейся дракой, если штурвал рвут из рук тех, кто пытается курс держать?

И вот иду я по своему старому Арбату — пятьдесят лет по нему хожу и можно сказать, живу большей частью тут, где мой родной театр, и читаю по нему, как по живой наглядной книге, историю перемен в нашей стране, в нашей Москве, в нашем театре... Сколько помнит Арбат... И я вместе с ним... Помню, как в самом начале пятидесятых на нашей улице через каждые десять метров стояли так называемые стукачи, ведь Арбат был правительственной трассой, по ней Сталин ездил на свою Ближнюю дачу, в Волинское. И на Арбате буквально все было напицкано этими ребятами. Многих из тех, что стояли около нашего театра, мы знали. Иной раз на коньяк у них занимали. У них почему-то в отличие от нас всегда было... Жизнь шла довольно странная... Мы же тоже знали, что каждый из нас буквально просвечен, каждый на счету...

А однажды Арбат перекрыли: с него сняли всю толщу мостовой и тротуаров до песка; его прорыли глубоко и уложили вниз бетонную, двухметровой толщины, подушку. Все для того, чтобы нельзя было сделать подкоп, подложить бомбу и рвануть вождя. Так Арбат и доселе стоит на бетонной подушке...

Теперь Арбат стал пешеходной улицей. Это прекрасно, когда человек свободно и спокойно идет по старинной улице и, не боясь, что его сшибет машина, может вертеть головой, рассматривая красоты старинной и не очень старинной архитектуры, витрины и вывески магазинов, кафе, разных банков... Это и прекрасно, и символично.

Но в течение каких-то кратких недель этот «свободный» от страха Арбат был захвачен некоей ордой. И если раньше здесь хозяйничали стукачи, то теперь — мафиози. Тогда — осведомители, теперь — «крестные отцы».

Торговая шатия, с которой кормятся сии «отцы», захватила все переулки окрест, нагородила вокруг себя горы грязи, наворотила бескультурья, безответственности, бессмысленности. Ибо свобода на этой пешеходной улице — бессмысленность, через ряды торговцев всякой всячиной, почти сомкнувшиеся на середине улицы, пробраться труднее, чем через поток машин. Какое там любованье архитектурой, старинными особняками — уберечь бы свои бока и карманы... Арбат превратился в такую клоаку...

Вольно-невольно все это задело интересы нашего театра по той простой житейской причине, что к нам бояться ходить. И боязнь эта совершенно оправдана. Великая страна, огромный город — столица России — не могут решить простейшую вещь: дать Арбату свет. Обыкновенный, электрический. Мы кричим по всем телефонам, умоляем всех начальников: ну, сделайте же наконец хороший свет на Арбате! Но не могут они этого решить, ибо лампы без конца бьют! Их заменяют,

но в тот же день они снова разбиты. Потому, выходя после спектакля на улицу, люди оказываются как в темной подворотне. И, пригнувшись, спешат поскорей или на Смоленскую или на Арбатскую площади, где немножко пошире и посветлей. И вот бегут наши зрители по этой длинной и темной подворотне, по Арбату, бегут испуганные, бегут, может быть зарекаясь пойти еще раз в этот театр...

...Казалось, в этом треске всеобщей ломки мы можем потерять театр...

Но! ...Что сегодня определенно выжило, не пропало в этой всеобщей каше, так это театр! Парадокс?

Это как посмотреть. С точки зрения бытовой — парадокс. Потому что с началом перестройки, с 1985 года, денег на дотации поступало все меньше и меньше. А театров много, а посещение театров — по разным причинам, в том числе и по тем, о которых говорилось только что, — становилось все хуже. Ожидали в театрах перетряски коллективов, безработицы, сокращений, ожидали закрытия многих театров.

На деле же получилась совсем иная картина: вместо того чтобы сократиться — предполагали процентов на двадцать пять — к началу 1994 года в Российской Федерации открылось почти сорок новых театров, говорю только о тех, которые были приняты на государственный кошт и, стало быть, признаны государством театральными коллективами.

А ведь за это же время открылось неисчислимое количество студий, ассоциаций, всяких театров и театриков, подтеатриков, подвалов и подвальчиков, на чердаках и в мансардах, а еще великое множество коллективов-студий, возникающих на время: они возникают и лопаются, рождаются и умирают, и снова возрождаются, чтобы, может быть, погибнуть завтра. Или выжить и стать еще одним новым театром.

И безработица несколько не увеличилась — наоборот...

Но это совсем не парадокс, а закономерность, если взглянуть на этот процесс не с бытовой, а с творческой точки зрения. Ведь для художника, для артиста жизнь в условиях свободы органична и единственно нормальна. Может, именно потому художественная интеллигенция раньше многих восприняла перестройку как свое родное дело и смогла воспользоваться демократическими принципами. Не в экономическом, прибыльном для себя плане, подчеркну еще раз для ясности ради подозрительных читателей — а как раз творческом — в свободной игре, в свободном воплощении своих мечтаний и планов, которым раньше никогда не дали бы выйти к зрителю, на сцену.

Ослабли спрутовы объятия идеологических, партийных, да и правящих нами министерских структур, которые душили всякое творческое самостоятельное проявление в театрах, вообще в искусстве. И в результате — как взрыв — мгновенный расцвет всевозможных театральных форм: то Театр одного актера; то театр одного спектакля; то театр «Сатирикон»; то Театр клоунады; и театр «Et Cetera» А. Калягина, и театр Трушкина, и театр Додина, и театр Виктюка... Жить творчески стало гораздо интереснее — это факт. Такое разнообразие театральных форм свидетельствует о здоровом начале происходящих в стране перемен. Я в этом абсолютно уверен по той простой причине, о которой я уже говорил в предыдущих главах: театр — это звучащая тетива времени.

Если время — такое неопишимо трудное, как ни взглянуть, распечатывает в человеке его творческое начало, его фантазию, его энергию, его профессиональное мастерство — это не только касается человека творческих профессий, это равно одинаково для всех профессий, — то, значит, настало здоровое для людей время. Просто, как уже говорилось, артист отзывается раньше. Когда в нашу жизнь — театральную — пришло явление множественности форм, оказалось, что крайности, может быть, даже и вычурности и придают миру объемность и красоту. Пришлось понять, что театр может быть и должен быть разным: и коммерческим, и массовым, и элитарным. Что эти понятия — не ругательства, не сатанинское искушение, а нормальные полюса, между которыми и существует живое поле искусства.

Может быть, крах единомыслия по команде и привел к тому, что сегодня каждый театр, каждый художник стоит на распутье дорог и мучительно решает для себя, какую из них выбрать. И в творческой стороне дела наметилась обнадеживающая тенденция: на театральные подмостки пришло, кажется, время подлинной профессии. Когда в самом начале 90-х годов на нас обрушилось бурное море свободы и рынка, театры судорожно стали хвататься за все, что может завлечь и заманить к ним зрителя. На сценах густо пошла политическая «клубничка». Зрителю, однако, быстро приелось, ибо по TV, на улицах и площадях его потчевали ежедневно подлинной политикой,

не до суррогата... Народ уже ничем было не испугать, не шокировать. Вот тогда мы поняли, что пора возвращаться в лоно профессии, поняли, что на политической спекуляции уже не проскачешь, не промчишься, срывая аплодисменты за лихость. Всерьез вспомнили о классике, о человеческих ценностях, которые не подвластны переменчивым социальным ветрам. Вспомнили, что исконно российский театр — это университет, толкователь жизни, может быть, даже прорицатель. Все что угодно, только не крикливый плакат на злобу дня. Вот это движение я и называю возвращением к самим себе...

Но трудным оказалось это возвращение. Дали о себе знать все прошлые и позапрошлые грехи. В давние, так теперь кажется, времена, а какие же давние — десятилетие тому назад, — мы много кричали со сцены «Ура!» очередным идеям, лозунгам, решениям. И «кричали» в чисто декларативной, непсихологической форме, если можно так сказать... Воспитаны целые плеяды артистов, умеющих только громогласно восклицать и мужественно митинговать. Или же, наоборот, шептать, «самовыражаться». Есть даже такое шутивное выражение: «шептальный реализм».

И то, и другое привело нас в результате к сложной ситуации. Постепенно исчезало, утекало ценнейшее вещество — мастерство школы психологического театра.

Так вот, мне кажется, именно сейчас, постепенно, конечно, не враз, начинает вырастать уровень театрального мастерства. Пусть не от хорошей жизни, но как раз эта самая жизнь побуждает искать и работать. И для того и для другого пути открыты. Рот не зажимает никто. Хочешь — берись, ищи, работай. Не можешь — никто тебе не виноват. Но люди наши не из пугливых, не из неумех. Подумать только: в одной Москве за последние годы родилось более двухсот театров-студий; около ста семидесяти в Петербурге и более ста пятидесяти в других городах России! Это несравнимо даже с годами после революции — пока не начался разгром творческой свободы.

Кстати, и сегодня местные городские администрации и само Министерство культуры Российской Федерации никак, ни рублем, ни делом не поддерживают даже успешно работающие коллективы. Полнейшее равнодушие: выплывут — хорошо, пойдут ко дну — вроде туда и дорога... С горечью вижу, что жива в чиновниках исконная их российская привычка признавать только то, что насаждается «сверху», в плановом, так сказать, порядке. То, что растет живой силой снизу — у нас не ко двору... Да уж, истинно — все мы вышли из шинели Сталина. И самый-то ужас нашей жизни не в той, пусть пока и оголтелой свободе, ошеломившей общество, а в том, что и при такой свободе наш чиновник бессменен и всемогущ, а личность неохранныма. В этом неравном противостоянии — источник всех наших бед и напастей. И человек барахтается в этой дряни. Но это так, к слову о театрах. Так вот, несмотря ни на каких чиновников старых, новых, старых с новыми зарплатами — театр нужен людям, тем, кто трудно живет, кто расположен не только к развлечению, но — к размышлению. Но и театр — развлечение, театр — утешение, театр — мечтатель и сказочник тоже нужен. Просто для того, чтобы продолжалась человеческая, а не совсем уже скотская жизнь.

Тяжкая доля театра-дома

Представим себе любой город. Орел, Курск, Ульяновск, Самара — там превосходнейшие театры. С какой стороны ни взгляни на них: и с точки зрения посещаемости, и с точки зрения их культурного уровня и качества режиссуры. Понятно, город не согласится остаться без такого театра. Город без театра — это все равно как ты на людях в неряшливо расстегнутой рубашке. Что-то есть жалкое, убогое даже в предполагаемой ситуации: губернский город без своего стационарного театра. Ну как — Иркутск, Саратов, Новосибирск, Казань — и без театра?

Точно так же невозможно вообразить себе Москву без Большого театра, без Малого, без нашего — имени Вахтангова, без «Таганки» и «Современника» — нет нужды перечислять все те театры, которые по праву называют хранителями и продолжателями культурных, театральных традиций. Также и Санкт-Петербург гордится своими блистательными театрами, доставшимися ему от царских времен и проплывшими с достоинством по безвременью и непогоде советской эпохи.

Существует такое понятие, как театральный дом. В отличие от сезонных трупп, в отличие от театров одного спектакля или ради одного спектакля. Эти подвижные образования сходятся ради

короткой цели или сезона, завтра люди, сыгравшие свой урок вместе, будут играть в составе других трупп с иным режиссером, может быть, в другом городе.

Большинство таких театров, рождающихся сегодня, не имеют своей труппы. Только коммерческое звено, которое и набирает труппу ради определенного спектакля. В таком театре может быть режиссер, директор, но актеров всякий раз приглашают. Актер знает, сколько ему заплатят, и больше у него нет претензий к театру, а у театра к актеру. Сыграл — и все. Чисто коммерческое предприятие. Такому предприятию сегодня существовать гораздо легче, чем театру стационарному, со многими службами, с разросшимся огромным «семейством» — давно сложившейся труппой.

Допустим, если сегодня у Трушкина есть облик модного театра, то на него идут, и все у него хорошо. Ставит он только один спектакль, играют у него наши актеры, из нашего театра. И они выкручиваются, как только могут, чтобы играть у него: там платят большие деньги.

Наверное, трудно представить себе, что, скажем, Большой театр жил бы подобным образом. Или МХАТ. Или наш, Вахтанговский. Да и имели ли бы они право называться своими старыми, исторически сложившимися именами?

Нет, не имели бы они такого права, потому что уже оборвалась бы на этом их история. Потому что, как писал Салтыков-Щедрин в одной из своих мудрейших сказок: «Просвещение (бы) прекратило течение свое».

И ни одна просвещенная, культурная страна не обходится без таких театров — хранителей национальных театральных традиций: в Париже — это «Гранд-опера», в Лондоне — «Ковент-Гарден», в Италии — «Ла Скала», миланский оперный.

Театр-дом — это не просто группа единомышленников, собравшихся под одной крышей. В таком доме могут меняться актерские и режиссерские поколения, но дух, традиции остаются и бережно передаются молодым поколениям. В таком доме витают театральные легенды, там есть свои призраки — и добрые, и злые. Этот театр-дом составил славу отечественной театральной культуры, и он такое же национальное достояние, как наша литература, живопись, музыка... И наш национальный позор, что такие театры влачат сегодня униженное существование. Их сегодняшняя беда не только в том, что многие из них потеряли своих ведущих: так, осиротел дом, воздвигнутый в Питере Товстоноговым. Ушли из жизни Р. Симонов, Ю. Завадский, А. Эфрос. Осталась их школа, их театральные заветы, их режиссура, но режиссеров, подобных себе, они не оставили. Может быть, такое невозможно... Но, повторюсь, беда не только в этом. И творчески такие театры-стационары живут не хуже и не беднее других, новых, в зависимости от таланта руководителя, от программы театра, от профессионального уровня коллектива. Внешне вроде бы все как было. Есть даже дотация от государства. Но нынешняя дотация — вроде одной рубахи на всех. Но вот «всех» в стационарном дотационном театре сегодня непомерно много, труппа чудовищно раздута, в ней масса народу, которая уже не нужна. Эта огромная труппа сложилась естественным путем за годы и годы прежнего спокойно-стабильного — застойного — государственного бытия. Принимали молодых, артисты среднего возраста переходили в разряд старых мастеров, сегодня средний возраст актеров: 55-60 лет. Это средний возраст! При всем том, что народу много и места все заняты, невозможно пригласить хорошего и молодого артиста из-за той самой «рубахи», которая одна на всех: места уже нет, зарплату, ее фонд, не увеличивают. Так экономическая узда не дает нам возможности совершенствовать труппу.

Вот я, художественный руководитель театра Вахтангова. Мне нужно создавать молодежную группу. Естественно, такую группу создавать из талантливых людей. Талантливые люди столь же естественно и справедливо рассчитывают на хороший заработок. У нас в театре пока такого заработка нет. И талантливая молодежь, даже та, что у нас есть, тянется в кино, на телевидение, на концерты, на коммерческие спектакли, и в результате получается парадоксальная вещь. Те, на ком мы хотим строить репертуар, — В. Симонов, Маковецкий, Суханов, — бывает, в течение сезона больше работают на стороне, чем в своем театре, где они получают зарплату. Но когда я им предлагаю уйти из театра совсем, они не уходят, потому что понимают: заработки на стороне — это временно, сегодня есть, а завтра? Все-таки надо иметь свой родной «дом» — стационарный театр.

Я рассчитываю на них творчески, а занять их не могу. Остановить это явление трудно, потому что нет у нас законов, писанных правил, которые бы предусматривали новые обстоятельства, сложившиеся сегодня в театральных коллективах.

Во времена оны, хоть и совсем недавние, дорыночные, актеры театров, да и аз, грешный, тоже бывали заняты в кино, и довольно много, и на концертах, и на радио читали, и на телевидении появлялись, и все было нормально. Потому что тогда кино снималось долго, в течение года — картина, а то и дольше. Потому была возможность совмещать съемку с работой в театре. И все, что я делал на стороне, я делал в свободное от репертуара время. Так и записывали в соглашениях: «В свободное от репертуара время». Есть свободные дни — снимаюсь, нет — не снимаюсь. Потому и не было проблем с актерами.

Сегодня не только «кино зовет». Хотя и кино. Кино, которое никто не видит, зато все знают, что там сегодня работают быстро и платят приличные деньги. А ведь те новые театры, о которых мы говорили: театр Трушкина, Виктюка, Калягина, — они тоже «питаются» нашими актерами, естественно — лучшими, — так что прельстительных и экономически, и творчески зовов, влекущих артистов из театра-дома на «отхожий промысел», если можно так сказать, сегодня неизмеримо больше, чем вчера. Ну, кто же может отказаться от поездки с каким-либо модным — и хорошим! — театром за границу?! И все это прекрасно. И все это ужасно. Прекрасно, что люди наконец-то вырвались из тесных рамок всевозможных запретов. Они могут показать себя, могут заработать.

Но и беда! Трещит по швам вся структура старого репертуарного театра, где люди работают от своего артистического рождения до смерти. Не отпустить актера на заманчивое предложение я не могу. И все рушится. Начинаются замены спектаклей, вводы, переносы. Сегодня почти ни в одном столичном театре невозможно поставить массовый спектакль: нет «кворума».

И ведь при этом еще все толкуют о «школах»: мхатовской, вахтанговской, Малого театра. А пригласят стойкого последователя «своей школы» в театр совсем иной «школы», и он с радостью бежит. Да еще и упрекает родной театр, что тут бы ему не дали такой хорошей роли ни в жизнь.

Прежде, помню, чуть ли не постановление Совмина требовалось, чтоб какому-либо актеру разрешили сыграть в другом театре. Именно так было с актером Михаилом Степановичем Державиным, когда его пригласили играть какого-то генерала в Малый театр.

Да и когда я сам играл у Анатолия Васильевича Эфроса Наполеона Первого и получал за это копейки, то меня в нашем театре называли буквально «предателем», а потому что вот — ушел в другой театр. Хотя ничему, никакой работе в родном театре мой «уход» не помешал, ничего не сорвал, не нарушил. Играли по пять спектаклей в месяц на Малой Бронной, все было заранее спланировано.

Для актера такая возможность благо, так как он, безусловно, расширяет свой репертуар, у него больше шансов найти ту роль, где он — король, где он прорвется сквозь тернии к звездам. Слов нет, наши труппы недопустимо велики: не могут полноценно работать 90 человек, невозможно в один сезон десяти актерам получить десять главных ролей. На это нужно не менее трех лет. А теперь, благодаря выходам на сторону, так и получается. Вот такие тяжкие противоречия между новыми условиями жизни и старой театральной системой.

Внешне все выглядит пристойно, имеется в виду, что сначала театр-дом, а потом уж сторона, отхожий промысел, командировки. А по-настоящему — все наоборот: страдает родной стационар. Такое положение не может продолжаться без конца. Раньше или позже кончится каким-то переосмотром, ибо сегодня театр задыхается, его буквально разрывает на части. Но надо сказать честно, это болезнь театров столичных. На периферии такого нет, особо некуда уходить, потому и жизнь там спокойнее, и репертуар стабилен.

На мой взгляд, есть только один выход из нашего специфически столичного положения: переходить на организацию театров по западному образцу — переходить на контрактный метод организации труппы. Понимать мы это понимаем. Но только представишь себе: ведь наш театр или такой, как наш, Малый например, более ста лет истории у них за плечами. Люди приходили сюда, жили и умирали.

Сейчас перейти на мускулистую, хлесткую финансово-рыночную систему — значит по существу убить около половины наших актеров. Я не могу сказать им: «Ребята, вы мне не нужны». Не могу сказать старому товарищу: «Коля, прости, я тебя сокращаю». И разве я один такой? Огляды-

ваясь вокруг себя, я вижу, что ни один худрук не идет на репрессии против половины труппы. Хорошо в Америке: закончил играть в Хьюстоне, едешь по контракту в Чикаго. Бытовых проблем нет. А у нас? Если играешь в Самаре, то в Омск не поедешь даже по золотому контракту: жить-то где там? Куда семью девать?

Конечно, держит нас наша патриархальная система — не дает поступить жестко, невозможно произнести страшную фразу о Боливаре, который не снесет двоих. Не дает и развязать руки театральному коллективу. В одночасье такого не разрушишь. Или ждать естественной развязки, или разработать такой контракт, где было бы записано, что такой-то актер обязан сыграть в своем театре две роли в репертуаре. Всего две роли, но непременно. Так сказать, частично «привязать крестьянина к земле».

Жесткая ломка, я убежден, приведет к катастрофическим последствиям. Ведь разрушить очень легко, разрушить, рассыпать сокровища, накопленные за век. Потом не соберешь. Нельзя забывать, что каждый крупный российский театр несет в себе генную систему отечественного театра.

Пока что мы, традиционные стационарные театры, плывем, мы — такие броненосцы, которых расстреливает время. Но мы плывем и флаг не спускаем. Однако, если все оставить как есть, может быть, и сделаем оверкиль.

А ведь силы есть, есть и потенциальные возможности, есть мастерство. Однако государство должно понять, что, если помощи не будет, все эти «есть» превратятся в «были». И тогда кричи «караул». Ибо при всей важности экономики и политики потерять свой театр — значит превратить страну в скотный двор. И так уж по улицам ходят полулюди с единственной звериной энергией потребления — все равно чего: денег, пищи, женщин... Тут уж шутки в сторону... Что-то должно быть найдено, что сохранило бы, соединило стабильность, традиционность, историчность с современными формами жизни в устройстве театров.

...Мне как художественному руководителю театра жить сейчас просто тяжело. Не потому что сложно, скажем, репертуар угадать, тяжело потому что рядом шустро бегают молодые ребята. Бегают быстро. Спектакли делают, шуму-грому напускают, умеют лихо рекламировать себя... Тут недавно Трушкин выпустил спектакль. Так вот, сяду утром чай пить, включаю телевизор — там Трушкин, зовет на спектакль свой. Вечером прихожу из театра, опять сажусь чай пить — всегда чай пью после спектакля — и опять на экране Трушкин призывает меня на свой спектакль! Что же такое!

А мне говорят мои молодые: «Вот как надо жить!» Да, может, Трушкин и прав — сам к себе зовет. А мы — старомодны, как бы одеты в старинные одежды, стесняющие движения. Мы стесняемся о себе говорить, сохраняем достоинство. Вот возьмите джинсы. Джинсы — вещь хорошая. Удобная. Всегда в моде. Но, пусть простят меня женщины, когда дамы, у которых параметры полтора метра на четыре, надевают джинсы, то смотреть на это невозможно. Но тем не менее: «Все ходят, а я что?»

Так вот, нельзя, чтобы театр походил на такую даму: невзирая ни на что, балансировал бы на острие моды.

Пока сегодня еще не отлажена структура театра — потом помаленьку отладим, найдем оптимальное решение, — надо сохранить эти родники театрального мира, эти столпы театрального мира — наши традиционные театры-дома.

Может быть, родится что-то другое. Вот сейчас Додин делает замечательный свой театр, совершенно новый, и в то же время очень традиционный. Родятся новые режиссеры, появятся новые актеры, родится в чем-то новая эстетика, но должны и эти корабли плавать. В них можно многое менять, обновлять, перекрашивать, но нельзя допустить, чтобы они исчезли.

V. Наш союз театральных деятелей

Как хорошая жена

Любое творческое сообщество собирается для каких-то целей. И смысл жития нашего Союза театральных деятелей в том, чтобы создавать наиболее благоприятную атмосферу жизни для

членов Союза: актеров, режиссеров, художников. Так хорошая жена создает условия для своего мужа: пусть он занимается своими великими делами, она позаботится обо всем остальном. И этого «всего», понятно, особенно много набирается в наше сломавшееся время, в нашем ломающемся структурно театре, о чем шла речь в предыдущей главе. Так вот, та глубокая внутренняя боль, которая мучает наш театр и которая никак не проходит, и она на совести нашего Союза в том смысле, что своими практическими делами он старается сделать эту боль хотя бы терпимой.

Союз и создан был ради такой же цели 120 лет тому назад замечательной актрисой, человеком бескорыстно и активно деятельным на благо близких, на благо своих товарищей — Марией Гавриловной Савиной. В названии его была указана точная цель деятельности: «Общество по вспомоществованию престарелым и бедствующим актерам». При советской власти название изменилось и стало звучать просто: «Всесоюзное театральное общество». Так сказать, вообще общество, без уточнения гуманной цели своей деятельности. Но и не афишируя свои усилия в этом направлении, ВТО немало делало для людей театра. Накапливалась социальная инфраструктура: дома отдыха для актеров, дома творчества, санатории, дома для ветеранов сцены, детские сады, даже небольшие фабрички: театральной косметики, театральных принадлежностей.

В 1986 году ВТО мы снова переименовали, тогда и возник нынешний Союз театральных деятелей. И он продолжает свое старинное дело.

Переименование ВТО в СТД и избрание меня его председателем произошло без моего участия. Тогда я был на съемках в Венеции. Правда, меня запросили телеграммой о согласии. И такое согласие я дал. Ведь то было хмельное, озорное время первых лет перестройки — 85-й, 86-й годы, время головокружительных надежд на совершенно новую эпоху, существовать в которой можно будет несравненно счастливее! Боже мой! Над художником больше не будет нависать гранитоподобный дядя или такая же тетя, дышать в затылок и направлять твой путь тупым своим перстом. Нужно было воспользоваться наступившим моментом освобождения рук и раскрепощения головы. Художники собирались на свои съезды. Действительно исторические. Кто был на Первом съезде кинематографистов, не забудет его. Шло нечто весело-буйное, такой разгул Стеньки Разина — коллективного Стеньки. Рушили авторитеты; появились какие-то нигде ранее не виданные молодые люди, в очередь к микрофонам выстраивались десятки, громили не одних «генералов» — крепко доставали друг друга. Было весело, веселее. Наступало что-то новое.

Вместо Ермаша выбрали председателем Союза кинематографистов Элема Климова. После такого-то аппаратчика — такого уж диссидента... Он начал действовать, он поломал старые косные устои, он хотел добра, хотел лучшего... Но все пришло в такой хаос, что ничего уже не поделаешь. И сегодня «ни кина, ничего...» Климов виноват? Конечно нет. Просто в кинодело вломился рынок. Картины создаются, по слухам да и по премиям на разных фестивалях, интересные, но народ их не видит. Народу их не кажут.

У нас на схожем Пленуме, когда меняли название ВТО на СТД, тоже, говорят, было бурно, хоть и не так, как у киношников. У нас страстную речь произнес Олег Ефремов, и — все покатило в тартарары, министерские присутствователи были в растерянности, в шоке.

А сегодня я частенько вспоминаю слова Виктора Астафьева, который сказал мне тогда: «Это только враги могли придумать, что тебя и Элема Климова выдвинули в председатели. Они хотят, чтобы вы дело свое основное не делали и плохо делали то, которое вам навязали». Прав он был.

Климов в отличие от меня, когда все это понял, сказал: «Все! Свой срок отбуду и уйду к чертям собачьим». И ушел.

Я же остался. А мог бы за это время сыграть еще пару-тройку ролей, в кино бы больше снялся. Долго мучила меня совесть, что из-за своих общественных забот никак не мог выкроить время для давно обещанной для радио и интересной мне самому работы — записи «Братьев Карамазовых». Но все-таки это я сделал в конце концов... Да, сил на все не хватает.

Однако не единими же ролями жив человек, утешаю я себя. Нам в нашем Союзе за эти шесть лет удалось кое-что сделать, хотя выше себя не прыгнешь. И приступая к делу, мы даже не предполагали, что удастся.

Уже тогда, в пору образования СТД, время сравнительно благополучное, мы остро, кожей ощущали, что главная опасность, грозящая нашему театральному союзу, — это раскол. На этом рифе подорвались многие творческие союзы. Например, на региональном республиканском съезде наших коллег в Казани влиятельная там общественная организация «Суверенитет» обратилась к

татарским театральным деятелям с призывом выйти из общероссийского Союза, последовав примеру писателей и кинодеятелей Татарстана. Но деятели театра Татарии остались с нами.

Зато желание отколоться от общего нашего Союза было да и до сих пор периодически возникает у обычных, не национальных, а вполне русских, регионов. То Москва однажды решила «убеждать», теперь Санкт-Петербург на сторону поглядывает. Смешно сказать, года три назад на одном из наших пленумов — в Нижнем Новгороде дело было — некоторые горячие головы требовали создать отдельный периферийный Союз театральных деятелей. «Вы не знаете нашей ситуации», — говорили нам, столичным «штучкам». Предположим, мы знаем ее и в самом деле хуже, чем они сами. Но общие-то проблемы все равно в центре решаются. А свои местные так и так им самим решать.

А что такое периферия? Там 25 тысяч членов СТД. Уйдут они — останется 8 тысяч в Москве и 3 тысячи в С.-Петербурге. Удалось переубедить коллег.

Как ни удивительно, лучше других понимают необходимость общего единого Союза театральных деятелей наши товарищи из республик: Татарстана, Башкортостана, Якутии, Марий Эл, Чувашии... Национальные театры знают, что в Москве есть на кого опереться, к кому обратиться, кому поведать печаль свою. А если они отколются, кто тогда будет им помогать? Они решают свои специфические проблемы на местах, но они и часть целого. И это не тягостно, а разумно, логично и выгодно обеим сторонам.

Существует такая поговорка: умная семья у Бога крадет. А если вразнобой, так любое хозяйство развалится. Стоит только каждому потянуть на себя одеяло, и наступит крах. Поэтому наш секретариат СТД смотрит зорко: не дает проявляться никаким крайностям: ни политическим, ни экономическим, ни национальным. И дело тут не в дружбе. Это все дамские заклинания: дружба, мир. Не в этом дело. Прежде всего — всем должно быть выгодно. Ни одно живое существо, если ему жарко, не станет погибать в этом месте от жары. Оно уползет в сторону, в тень, и это нормально. Точно так же и в жизни человеческих сообществ. Если не выгодно, начинают вырываться из любых дружеских объятий, искать свою выгоду. Не только с точки зрения доходов, денег, а житейских позиций. Идеология — это уже потом. Потом подводят теоретический, идеологический, политический базис. И, когда заходит речь о столь высоких материях, смотри и понимай четко, кому это выгодно. Чаще всего это бывает выгодно кому-то лично. Помяну я тут моего незабываемого Ричарда III, английского...

Не может театр существовать по региональному принципу: не бывает нижегородского искусства или театральной культуры Рязанской области. Не может театральный человек, если это действительно художник, творить вне единой культурной среды.

А чем, как не умением создавать эту самую среду, был всегда силен наш театральный Союз? Во всю свою более чем столетнюю историю? И сегодня, как никогда, важно, чтобы мы сохранили и выполнили эту свою исконную миссию: налаживать, восстанавливать культурные творческие связи театральных деятелей.

Время всеобщего разъединения показало, что одно из потрясающих качеств нашего Союза — это способность создавать сферы общения. Именно сегодня вдруг понимаешь простую до наивности вещь: когда собираются творцы, художники и вроде бы просто говорят о том, что их волнует, просто спорят — это до чрезвычайности важно. Это признак уверенности в своем будущем. И, кто знает, быть может, КПД этого творческого общения куда выше, чем мы себе сегодня представляем. Особенно остро ощущаешь это в критической ситуации. Не случайно так усилилось стремление к объединению, к общности в едином творческом союзе у наших коллег — мастеров театра — в республиках России. Когда жизнь — политическая жизнь — разъединяет, разрывает, Союз должен противопоставить этому «разбеганию» консолидирующее начало. А жизнь подсказывает нам стратегическую линию нашего выживания: при максимальной организационно — экономической самостоятельности регионов, городов театров, — максимальная творческая консолидация. Вот так мне представляется здоровая диалектика жизни сегодняшнего Союза театральных деятелей.

Весьма полезным качеством мыслящего человека и живого мыслящего творческого организма, каковым является, по моему мнению, и наш Союз — мне представляется умение извлекать уроки не только из своих, но и из чужих несчастий. У нас перед глазами — судьбы наших коллег — других творческих союзов. — Раскол, непрерывное выяснение отношений между композитора-

ми, распад Союза кинематографистов. И наконец, буквально «военные действия» между писательскими союзами, точного количества которых писатели сами не помнят... Воистину — да минует нас чаша сия!

Как мы поступили? Центр, федеральное правление, берет на себя федеральные программы и частично, если требуется, участвует в программах региональных. Суть этого участия и мера определяются в каждом отдельном случае. Это может быть методическая помощь, или направление специалистов в конкретный театр, или частичное финансирование каких-то региональных начинаний. Центр определяет общие стратегические, общие социальные задачи театральной политики, театрального дела в стране, защищает интересы деятелей театра в системе власти, участвует в разработке законов, связанных с театральной деятельностью. Центр, как ему и полагается по положению, играет роль и своеобразного информационного центра, и координатора театральной жизни России.

А всю организацию конкретной жизни театра в регионах, в городах берут на себя соответственно региональные, городские правления СТД. Время иждивенчества кончилось. Сегодня каждая организация нашего Союза должна учиться зарабатывать, делать деньги, чтобы обеспечивать свои профессиональные, творческие и социальные потребности. При том, что мы, центр, финансируем эти организации в объеме, достаточном для их существования. Но если хотите жить лучше, красивей, интересней — думайте, находите, работайте.

Есть ли при этом опасность превратиться в коммерсантов, а скорее — в мелких лавочников? Да, есть такая опасность. Уже кое-где развернулись настырные ребята, приспособив театральные фойе в казино. Есть город, где прямо в Доме актера процветает фирменное заведение «Водка Смирнофф»... И кружатся головы от доходов, которые и не снились прежде. А сам театр — превращается в декорацию, в фон, на котором разворачивается торговое действо...

Но! В Уставе нашего Союза есть строка, которая позволяет спросить с новоявленных бизнесменов: куда, на что идут плоды их кипучей деятельности? А еще есть совесть. Уметь зарабатывать честно, не поступаясь главным, для чего мы все существуем, — тоже талант. И немалый. У нас есть организации, которые умеют сочетать предприимчивость с бескорыстием. Могут неплохо поставить коммерческую деятельность, не поступаясь профессиональной порядочностью. Это коллеги из Нижнего Новгорода, Петрозаводская организация, Ростов-на-Дону... И, как правило, именно в этих городах возникают самые интересные творческие проекты, самые живые начинания. И многие из них по своему значению заметно превосходят «областной» или региональный масштаб.

Да, не кучка мелких «союзников», не разрушение нашего единства, а разумное распределение власти, функций, задач — вот что такое децентрализация. Децентрализация ради консолидации, разделение — ради единства.

Сегодня наш СТД на новом рубеже. Тогда, через год после его создания — в 1992 году, при освобождении цен, — для нас главным было даже не выживание Союза, как организации, а элементарное выживание людей театра и Театра — вообще. Мы тогда утверждали, не боясь упреков в «бытовизме», что прежде всего Союз должен сохранить и упрочить социально-экономическую базу, и только затем переходить к творческим проблемам.

В предыдущей главе я уже писал, как трудно, а главное, неуютно, непонятно стало жить нашим старым артистам и пенсионерам. Пенсии у нас небольшие, жизнь побивает такие пенсии запросто.

Так же тяжело и совсем молодым — студентам театральных вузов. Молодым требуется есть досыта. Тем более нашим — театральным студентам, они же должны быть тренированы, как спортсмены, чтоб могли двигаться, не задыхаясь. Прыгать, скакать, в узел себя вязать.

И это страшная страница в истории сегодняшнего нашего общества и государства, что оно не может прокормить студентов театральных вузов, которых в общем-то совсем немного.

Наверное, это и есть две наши самые верные акции: мы буквально воскресили святейший закон старого нашего «Общества по вспомоществованию престарелым и бедствующим актерам». Мы помогаем старикам, мы помогаем бедным студентам.

Вспоминаю, как мы с Кириллом Лавровым пошли к Рыжкову, чтобы получить у него «добро» на актерские пенсии. Союз решил и все рассчитал, но в те времена еще ничего «такого денежного»

без Совмина не решалось. Боялись, наверное, что пенсионеры слишком разбогатеют и вместо одного съедят два куска, потрясая основы советской экономики!

Николай Иванович принял нас и сказал так: «Мы долго делали вид, что государство может все. Однако даже эту проблему одно оно решить не может. И то, что вы берете на себя пенсии, правильно».

Надо сказать, что наш Союз был первопроходцем в этом деле. Значительно позднее такие же прибавки к пенсиям для своих ввел и Союз писателей. Но писателей очень скоро поприжало, и там уже давно не имеют средств на такие добавки для своих стариков. А мы продолжаем. Нам удалось также сохранить наши дома творчества, наши здравницы, санатории. В пору, когда беспредельно вздулись цены на все про все, многие творческие союзы сдали свои дома творчества в долгосрочную аренду, целиком или частями. А мы ничего не отдали. И при том еще сумели сдержать обвальное подорожание путевок. Например, если путевка в любой из соседних с нами крымских домов отдыха стоила летом 93-го года не меньше 200 тысяч, то полная стоимость путевки у нас не превышала 50-ти тысяч. При том, что члену Союза полагается половинная скидка. Нетрудно сравнить: 200 тысяч или 25! Так мы оберегаем наших товарищей от зверского роста цен, которые нам приходится «тушить» своими вливаниями в бюджет наших домов творчества и санаториев. За лето 93-го года сумма дотаций составила 200 миллионов рублей.

Мы понимали, что нашим коллегам, живущим далеко в Сибири, на Урале, на Дальнем Востоке, трудно использовать свое право на отдых в южных здравницах из-за непомерной дороговизны проезда туда. Но и тут наш секретариат нашел приемлемый выход: предоставлять живущим в отдаленных районах членам Союза льготы на путевки в местные здравницы.

Как ни странно — мы и сами удивляемся — Союз наш продолжает и строительство: строим Дома актеров. В Твери строим Дом ветеранов сцены; выстроили поликлинику в Москве; в Ялте — заканчиваем строительство нового корпуса для Дома творчества актеров.

Почему я в книге этой пишу про такие бытовые дела? Но я пишу и думаю: вот пройдет это трудное время, когда всего один кубометр теса стоит около ста тысяч рублей; когда театры уже в 94-м году, за декорации должны выкладывать в пять раз больше, чем платили в начале 93-го. И, может быть, кстати, цены и еще вырастут, но хоть тогда и мы станем зарабатывать пропорционально этому росту, — так вот, выправится время, и моя внучка — и внуки моих товарищей прочтут авось и удивятся: так было дорого, а вы строили!

А я отвечаю: «Да, мы строили, и знаешь почему? Потому что еще раз оказалось, что актеры — народ дружный и не оставляют в беде своих товарищей».

И все-таки денег одного нашего Союза не хватило бы на все. Мы ищем инвесторов.

Да, инвесторы, спонсоры — это та пружинящая рессорная экономическая подушка, которая как-то помогает нашему творческому Союзу не разбиться о гибельные рифы цен. У нашего театра два спонсора: первый, с кем мы заключили контракт, — объединение «Сургутнефтегаз». Были мы в Сургуте на гастролях в связи с четырехсотлетием города, познакомились там с генеральным директором объединения, таким замечательным человеком Владимиром Леонидовичем Богдановым, и заключили договор: мы, театр им. Вахтангова, будем возить к ним свои новые постановки, концерты, а они оплачивать стоимость новой постановки по документам, представляемым нами, то есть по накладным. Таким образом, мы снимаем с себя часть расходов по выпуску спектакля. А сегодня новый спектакль стоит сотни миллионов рублей. Конечно, у сургутцев и своих проблем хватает. Инфляция и их грызет. Но все ж они богатейший народ: «Сургутнефтегаз» — третья в мире по своей величине компания.

Другой наш спонсор — банк «Столичный». Он помог нам один раз. Но этот «раз» был для нас архиважен. После долгих мечтаний мы наконец нашли время (вот уж действительно — нашли: в самую крутую волну инфляции!) поставить памятник нашему родоначальнику — Евгению Багратионовичу Вахтангову... На самом деле специально это инфляционное время мы не искали, так совпало: задуман был памятник очень давно. Но пока мы обговаривали свою мечту, пока скульптор Олег Комов придумывал, пока лепил, пока формовали-отливали — шли годы и годы. И цены так вскружились, что проект стал прямо-таки золотой. Вот тут и пришел нам на помощь банк «Столичный». И, благодаря ему, мы смогли выполнить свой сыновний долг. Теперь на могиле Вахтангова наконец-то стоит памятник...

Наконец, у нас есть «Алекс»... Ведь вот в какое времечко мы живем! Театр Вахтангова... Один из интеллигентнейших театров страны и столицы, прописан на одной из самых аристократических улиц Москвы, одной из самых культурных. А сейчас эта улица одна из отчаянно криминогенных. По ней опасно ходить вечерами. Вот и вынужден театр заключить контракт с «Алексом» и отдать ему за услуги охраны часть нашего помещения. Вот и сидят у нас ребята-«алексы», ведь живем мы на таком проходняке, что вряд ли наши старушки вахтерши справятся, если какая-нибудь развеселая компания ввалится к нам.

А помещение, которое мы отдали «Алексу» — не что иное, как правительственная ложа. И ложа эта — особенная, не чета тем, куда входят зрители из театрального фойе. У этой ложи свой вход-выход, своя, так сказать, прилегающая территория. В ложе — правительственная «вертушка» и просто телефоны. За всю свою жизнь я в этой ложе всего два раза побывал: один раз с М.С. Горбачевым, другой — с Рашидовым. Ложей, этаким государством в государстве театра, занималась «девятка» — 9-е управление КГБ, у нее был свой большой начальник, который ее «вел», то есть приезжал раз в году...

Ну, сегодня у нас правительство демократическое, в «свою» ложу не ездит. «Алексы» же используют ее не как театральную, не спектакли смотрят, но сделали из нее свой небольшой офис.

Есть у нас и еще источники дохода: мы можем сдавать свою сцену, когда она не занята собственными спектаклями. Театры, у которых нет своей сцены, платят нам за это. Сдаем помещение театра на время собственных гастролей или отпуска. Короче — крутимся... Сургутцы, конечно, у нас заглавные. Мы их не обижаем: каждый праздник посылаем туда бригаду наших товарищей. Обязательно в сентябре, когда у них праздник газовиков-нефтяников.

Приходится крутиться театру. Не найди наш Фонд социальной защиты источник финансирования для продолжения строительства в Твери Дома ветеранов сцены, так бы и захламляла эта стройка.

Так же как и строительство поликлиники для членов СТД в Москве. Здание было почти готово к январю 1992 года, когда последние необходимые для завершения два миллиона рублей враз обернулись в двести миллионов... Нас парализовало. А вокруг здания уже прохаживались богатые покупатели, кажется, уж между собой торговались. Но мы нашли источник необходимых миллионов на стороне. 1 июля 1993 года поликлиника открылась.

Да, время такое, что постоянно и планы и проекты приходится на ходу корректировать, искать выход из внезапно возникающих тупиковых ситуаций... Что ж, тоже творческая работа. Хотя иной раз обстоятельства таких ситуаций просто печальны. Как с тем Домом ветеранов сцены в Твери. Рассчитывали его на определенное количество мест. А по мере строительства становилось очевидным: далеко не все места будут востребованы нашими товарищами. Сегодня в действующем давно Доме ветеранов сцены в Санкт-Петербурге есть свободные места. Почему? Очень просто: при нынешней нестабильной жизни люди опасаются совершать резкие повороты в своей судьбе... Лучше уж как-нибудь по-старому, привычно... А перед секретариатом Союза встает новая проблема: как лучше, эффективнее распорядиться свободной площадью Дома ветеранов без ущерба для его жителей? Ведь содержание таких домов стоит очень дорого: более ста миллионов рублей в год. И если раньше мы могли себе позволить передавать квартиры, освобождающиеся после переезда в Дом ветеранов наших пенсионеров, другим членам Союза для улучшения жилищных условий, то сегодня вынуждены их продавать, а вырученные деньги передавать на содержание ветеранских домов. Время заставило! Сегодня уже можно сказать, что самую тяжелую пору мы пережили. Во всяком случае, с долгами рассчитались. Теперь пора возвращать главный долг: возрождать во всей полноте наше творчество. Сегодняшняя экономическая база Союза позволяет это. В последние годы — 1992-1994-й за счет денег Союза, то есть наших общих денег, мы создали Всероссийские общественные театральные мастерские, сокращенно ВОТМ, получилось почти что хвастливо: «Вот мы...» Сюда приходят талантливые режиссеры со своими группами. В течение двух лет они могут свободно «творить, выдумывать, пробовать», создавая свой репертуар, постигая тайны искусства. Союз берет такую группу целиком на свое иждивение. Не всегда получается, что через два года из этой группы сложится самостоятельный театр. Но такая возможность есть. И это тоже строительство, но строительство профессии. А может быть, и духа. Хотя бы духа товарищества.

К огромному нашему горю вести обычное строительство становится почти невозможным из-за абсолютно алогичной дороговизны всего и вся. Благо, что мы успели кое-что построить. Сегодня же чисто сумасшедший дом с ценами. Думается, потому, что «наверху» и вокруг «верха» азарт борьбы все растет, а оплачивает азартные игры политиков карман, как стало принято говорить, налогоплательщиков. Читал как-то, что в одном крупном городе на Урале за четыре года в пять раз выросли городские налоги, взимаемые с горожан для наведения чистоты и порядка. И за то же самое время зарплата городских чиновников выросла — в семь раз! Зато мусора на улицах, грязи и развала так и не убавилось.

И в таких условиях своевластия правящих структур любого уровня у простых тружеников остается надежда лишь на внятный и исполняемый Закон и собственную солидарность. Солидарность у нас, артистов, есть. А вот Закона — нет. Закона, который бы отражал все реалии сегодняшней жизни.

Когда законы рынка все-таки вынудят нас ввести контрактную систему организации работы театров — никуда от такой перспективы не деться: раньше, позже, но это будет, — мы должны быть юридически во всеоружии. Однако наш Союз не имеет законодательных прав. А профсоюзы их имеют. Так, мы не можем защищать интересы актеров при заключении любого контракта, будь то телевидение или радио. С другой стороны, допустим, я, художественный руководитель, никак не могу внушить актеру своего театра, где актер получает зарплату, что он должен выполнять свои прямые обязанности: хоть изредка выступать на собственной сцене.

Мы все оглядываемся на Запад. А ведь у актера на Западе есть обязательства, которые он должен неукоснительно выполнять. Нарушит он их — его судьба плачевна. И в то же время у него есть права, и на эти права никто не посягнет. А посягнет — ответит по суду.

Мы же люди незащищенные. С нами можно заключить такой контракт, можно — сякой. Можно выплатить, как сказано в том контракте, а можно и не выплатить. И иди — жалуйся. Какой суд будет заниматься твоими обидами? Возмутится, что твои законные права попрали?

Поэтому у нас есть идея о профсоюзе — профессионально-творческом союзе.

Ведь и по сути мы выполняем как раз те обязанности, какие традиционно берут на себя профсоюзы. И наш, театральных деятелей, и союзы архитекторов, художников, кинодеятелей — не буду перечислять все — их сегодня в России одиннадцать — все живут примерно одинаково, в том же правовом пространстве. И пространства этого, по сути дела, не много. Хотя все союзы участвуют в делах и государственного масштаба, особенно, если эти дела касаются людей творческих профессий.

У нас спрашивают совета по разным проблемам, мы со своей стороны отстаиваем свои позиции. Обращались мы и к правительству, и в Верховный Совет, пока он был, к Президенту, доказываем какие-то, с нашей точки зрения, важные вещи. Так мы доказали, что неправомерно облагать налогами наши организации, если они даже ведут какую-то хозяйственную деятельность. У нас, например, есть мастерские, фабрички я говорил о них выше. Благодаря своему хозяйству мы еле-еле залатываем самые зияющие свои прорехи, а налог нас совсем доконает. И вот эта льгота, дарованная творческим союзам, и заставляет нас временить с переходом в статус профессионального союза, подобного тем, что действуют на предприятиях. Если будет выработано решение, приравнивающее профессионально-творческие союзы к творческим, мы пойдем на это.

Пока же наш СТД действительно союз деятелей. И хотя он широко развернут ко всему обществу, вход в него открыт лишь работникам театральных творческих профессий, и то не всех. Скажем, гример — лишь по исключительному случаю, так же и костюмер. А рабочий сцены не может быть членом Союза.

В других странах профессиональные объединения устроены по-другому. Во Франции, скажем, есть профсоюз только машинистов сцены театра «Гранд-опера», профсоюз артистов варьете, кино и так далее. Каждое подразделение этого мира кино и театра имеет свой и только свой профсоюз.

У нас же в стране профсоюз работников искусств объединял... Да кого он только не объединял: там и типографии, и гримеры, и кино, и цирк, — тысяч сто пятьдесят народу, и в этом Ноевом ковчеге никто никому толком не помогал и не мог помочь.

Сегодня мы имеем свое лицо, свое достоинство, свою историю и возможность — пока — что-то делать на профессионально высоком уровне.

Союз не вмешивается в самостоятельную творческую жизнь театров, Боже упаси — никакого диктата, никаких указаний. Мы не можем ни воздействовать на поток жизни, ни остановить его, ни даже упорядочить его движение или выпрыгнуть из него. Не претендуем мы и на всеобщее раз и навсегда решение художественных проблем. Ведь чем больше дерзаний, попыток, проб в самых разных театрах, тем разнообразнее художественный опыт театра как целого, как явления.

Главным образом нам приходится участвовать в разрешении каких-то конфликтов, возникающих в театрах, и то лишь когда к нам обратятся с такой просьбой как к «третьей стороне». А так все дела решаются на местах. Вот, скажем, город Воронеж. Там есть наше отделение СТД. У него есть председатель, кто-нибудь из известных уважаемых актеров, есть секретарь, ведущий всю кухню этого отделения. Они собирают конференции, творческие вечера, обсуждают спектакли, приглашают критиков, организуют выезды в столицы со своими спектаклями. В этой их работе мы им помогаем.

Разумеется, Российский союз театральных деятелей внимательно анализирует театральную жизнь в стране. Кабинеты драматургии, актеры, сценографии — они в курсе всех тонкостей этих своих дел в российских театрах. Так что Союз аккумулирует в себе все знание о положении театра.

Интересные есть наблюдения, интересные закономерности. Например, драматургия. По нашим сводкам за 1990 год в драматических театрах России было поставлено 107 никогда прежде не шедших на наших сценах пьес. Никогда прежде такого не было. Но, — вот парадокс! — афиши стационарных театров, как и в прошлые годы, напоминают друг друга. Однако раньше была обязательная, был запрет на имена и своих, и зарубежных драматургов. Сегодня запретов нет. Да и запас неосвоенной драматургии все еще велик. Так в чем же дело?

Однообразие афиш в разных театрах разных городов, к сожалению, имеет весьма прозаическую причину: слишком дорогой, в буквальном смысле слова, стала цена неудачи. А так как наши медлительные, неповоротливые, как дредноуты, академические театры более трех, максимум четырех спектаклей в сезон не делают, то, если даже одна из четырех новых работ не соберет зрителей, театр несет потери не только материальные, он теряет престиж в глазах своих сограждан. Если бы играли двенадцать, ну, десять новых спектаклей, было бы не страшно промазать. А так — страшно. По крайней мере не на пользу театру, не на пользу его достоинству. Потому режиссеры не хотят довериться новой пьесе, еще не опробованной хоть на чьей-нибудь сцене. И, наоборот, стоит пьесе завоевать зрительский успех в двух-трех театрах, и можно быть уверенным, что еще театров двадцать ее поставят.

В последние годы, правда, как-то загадочно молчат наши известные драматурги... Видимо, они ищут свои проблемы, новый язык, соответствующий злобе дня. Более тревожит другое: отрыв молодой современной драматургии от театра. Можно сказать и наоборот: театр не идет навстречу молодым и уже показавшим свое мастерство драматургам. Пьесы Садура, Волкова, Князева, Угарова и других не востребуются театрами. Думаю, потому, что эти авторы чересчур сосредоточились на тяжелой, темной стороне нашей деятельности. А человек шире несчастий, свалившихся на него. А жизнь многообразнее, чем драматургия. Зритель не хочет еще и в театральном зале погружаться в пучину тоски и безысходности. Ему бы помочь...

Я отнюдь не призываю к возрождению пресловутого положительного героя, он искалечил не одно театральное поколение, но герой умный, смелый, мужественный, веселый — нужен на наших театральных подмостках.

Понятно, что в наши дни лидирует коммерческий репертуар. И потому надо настойчиво искать формы поддержки подлинно новых, неожиданных произведений. А система государственной поддержки ныне отсутствует. Абсолют отсутствия.

За рубежом действуют многочисленные фонды, готовые поддержать эксперимент на театре. Нам пока что рассчитывать на просвещенных меценатов, современных Мамонтовых, Морозовых, Рябушинских, не приходится. Улита, она наверное же где-то едет, так ведь когда-то будет... А мы живем сегодня...

Дело в том, что самому театру соревноваться, допустим, с кино в коммерческом успехе не пристало. Кино — да, может приносить доход. Театр — никогда. Вот почему даже небогатые, но, очевидно, уважающие себя страны позволяют себе такую роскошь — роскошь просто необходи-

мую, добавлю от себя — как содержание театров. Отношением к театру проверяется цивилизованность общества, уровнем театра — его духовность.

А теперь, кстати, об Англии. О Франции. О Штатах. И многих других «сладких» странах, куда так хочется отвезти, предъявить и — продать свой «товар»: спектакль, сориентированный на западного зрителя. Попутно заметим, что вкус западного зрителя столь же неоднороден, как и зрителя родимого, бывшего советского.

Действительно, театральное искусство — один из немногих пока товаров нашего производства, пользующихся спросом на мировом культурном рынке. Это очевидно. И не воспользоваться сложившейся конъюнктурой было бы ошибкой. Да и знакомство на месте с жизнью за рубежом, с мировой культурой ничего, кроме пользы, нашим соотечественникам принести не может. И не стоит быть фарисеем и бессребреником: живем мы трудно, и каждая возможность хоть как-то поправить положение — во благо. Но! Экспортные сферы есть и должны быть в промышленности: качество у экспортных изделий должно быть на уровне мировых стандартов. А искусство — это материя иная, нежели качество. Искусство или есть, или его нет. Вот о чем забывают наши деятели, готовясь к поездке за рубеж со своим произведением. Готовится некое варево «а ля рюс», как, по мнению создателей сего шедевра, понимают «рюс» иностранцы. И напоминают эти спектакли тех матрешек, которые продаются стадами у нас на Арбате и которые мне все глаза намозолили.

А ведь мы интересны зарубежному зрителю тем, что смогли создать, выработать, накопить прежде всего для своих сограждан, наших зрителей, дома. Видимо, что-то есть в нашей театральной культуре, что не смогли сломать ни жесточайшая тирания, ни десятилетия вынужденной самоизоляции. Только то, что мы глубоко и истинно знаем сами о себе, может нести в себе и общечеловеческий интерес. Запад не удивить ни «чернухой», ни «порнухой», ни тем более драками. По всем этим статьям они нас за пояс заткнут одной левой. И наш прорыв в мировую культуру, культурную среду произошел благодаря совсем другим работам наших мастеров, работам, как раз ломающим западные стереотипы восприятия России. Работам, которые и у нас на Родине стали явлениями нашего искусства.

А сегодня, горько говорить, но сегодня торопливо, как бы воровски эксплуатируется даже почтительный и восторженный интерес западной публики к русскому балету. Что делают новые умельцы? Создают — уже создали — большое количество трупп и даже театров балета под разными названиями лишь с одной целью: выехать за рубеж. Они предлагают зрителям так называемый «классический ширпотреб» — хорошенькое словосочетание, ничего не скажешь! — а для приманки зрителя стараются заполучить к себе хоть одну звезду из числа солистов ведущих театров. Ряд гастролей — и эфемерный коллектив распадается, а судьбы актеров оказываются искалеченными.

Грустно это все, суетливо, не видно в этом достоинства ни человеческого, ни тем более — творческого. Не ровен час, предстанем мы перед честным миром в облике людей, чей единственный девиз: «Все на продажу!»

Существовало до революции такое странное понятие честь — не только среди дворян и офицеров было оно свято. Слово чести, данное купцом, было крепче документа; мастеровой, обещавший сдать работу к сроку, делал ее, даже если это казалось невозможным. Пуще глаза берегли честь русские интеллигенты.

Можно, конечно, сколько угодно шутить над детской наивностью Станиславского, когда он, смертельно больной, собрал вокруг себя актеров и заклинал их хранить честь Художественного театра. Но была в этом заклинании вера, что забота о чести родного театра для людей, служащих ему, — твердыня неоторимая и опора для них самих. Об этом думается теперь все чаще и чаще.

Вот такие заботы, такие думы и печали в нашем Союзе театральных деятелей. Они родственны печалям, думам и заботам, наверное, всех наших сограждан. Думаю, что они, во всяком случае, понятны всем.

«Между Римом и Синедрионом»

Порою, особенно когда сильно устал не столько от дел, сколько от бесплодных попыток все-таки решить эти дела с пользой для театра, для Союза или просто для отдельного человека, члена нашего Союза, — я говорю себе примерно те слова Виктора Петровича Астафьева, которые приво-

дил уже здесь: мол, ты с ума, что ли, сошел, согласившись на этот пост, на председательство в СТД? Что, не было у тебя своих кровных, актерских, дел?

Все-таки за эти годы я сыграл в нашем театре в «Соборях» Лескова, поставленные у нас режиссером Виктюком. Снялся в фильме Кары «Мастер и Маргарита», сыграв Понтия Пилата с прекрасным партнером — мастифом Банга. Такой роскошный зверь... И совсем не тщеславный: включили свет, команда — «Мотор»! А он себе лежит и храпит... Я его под зад: «Играть надо...»

Это была интересная работа. Тема Понтия Пилата — на все времена: вечная тема предательства, которого он не ожидал от себя... Он и не чувствует себя предателем. Но все-таки чувствует паршивость своего положения, некомфортность душевную. Он между Римом и Синедрионом, как в ловушке: промежуточность позиции, сидение на двух стульях. Это никогда ничем добрым не кончается. Это вечный урок. И повторяемый вечно из эпохи в эпоху в разных странах, людьми разного положения, разных национальностей.

Тема Понтия Пилата, поверившего на секунду, а если даже и не поверившего, то согретою философией Иешуа — философией любви, — тема, полная печали. У Пилата голова болит не только от физического недомогания, но и ото всей этой человеческой пошлости и злобной мелочности. Иешуа вылечивает ему голову не потому, что он сильный экстрасенс, а потому, что он дает прокуратору возможность увидеть какую-то иную жизнь, с ценностями совсем иными, чем те, к которым он привык.

Понтий Пилат — фигура трагическая. Трагизм его в том, что он, задумываясь над природой человеческих отношений, не находит выхода из противоречий этой природы.

Лишь на секунду луч света освещает этот выход, путь к гармонии, благодаря Иешуа, но тут же оказывается этот путь завален, загорожен, смят ненавистниками светлого сына человеческого, и, мало того, сам Пилат становится хоть и невольным, но их сообщником.

Мы снимали фильм в Иерусалиме, в окрестностях Хайфы, на Мертвом море. И сам по себе Израиль, и все эти места настраивают на особый лад: здесь творился мир Библии. И просто потрясающее впечатление производит дно Мертвого моря. Бесконечно тоскливым, вечным веет от песков морского дна, от обломков в песке.

Я не знаю, каким получился фильм. В готовом виде мы его не видели. Но ведь сама книга «Мастер и Маргарита» тянет к себе, словно магнит, привораживает, держит в тонусе постоянного интереса к себе. И творческие люди со всех сторон пытаются «укусить» роман в его солнечное сплетение... Была не одна попытка создать киноверсию романа, театральные постановки шли на сценах «Таганки», МХАТа.

Наша картина кроме того, что сказано здесь, будет, вероятно, интересна тем, что режиссер ее, Юрий Кара, собрал замечательных артистов: это Филиппенко, Павлов, Стеклов, Бурляев, А. Вертинская, Гафт, Куравлев. И я еще не всех перечислил. У всех нас было одно желание: соприкоснуться еще раз с Булгаковым, с его фантастическим миром, и наиболее полно воплотить наши ощущения и наше понимание романа и его героев.

Во что выльется наша любовь, наша искреннее стремление сработать хорошо, судить зрителю.

Да... Все-таки я не совсем забросил свое ремесло, выкраивал время для поддержания формы. И этот факт придавал мне сил и уверенности в основном, как я считаю, деле — в Союзе театральных деятелей. Нет, я не позволял себе разрываться «между Римом и Синедрионом». Заставлял себя преодолевать минуты слабости и усталости и то, что Союзу удалось сделать за эти шесть лет — дела нужные нашим товарищам, театру.

Считаю, главное, что мы вместе преодолели за последнее время, — это ввевшуюся в кровь и плоть театра жадную надежду на мгновенный и бурный успех на политической теме. Я говорил об этом в главе «Жестокий сквозняк политики». По воспитанной десятилетиями привычке противостоять партийному нажиму сверху, наши театры бросились было обличать и разоблачать все и всяческие пороки общества и системы, но наш зритель поставил нас на место. «Уже неинтересно, господа артисты!» — сказал он нам своим отсутствием в наших залах. Были, разумеется, и серьезные работы, но вместе с ними многие театры и многие спектакли разменивали большие проблемы нашего общества на медяки узнаваемых ситуаций и положений. И очень скоро театр стал — пришлось стать! — на свое собственное место — на вечное и высокое место искусства: своими специфическими средствами отражая, исследуя, познавая жизнь человека, своего современника. И

— без оглядки на господствующую политику и идеологию. В театр пойдут сегодня не за политической «изюминкой», не за политическим скандалчиком, а ради искусства, ради наслаждения высоким искусством зрелища, вдохновенной актерской игры.

Так вот, я рад, что это произошло. И рад, что этому тоже послужил в рядах нашего СТД. И не жалею о том, что мог бы еще сыграть за эти годы и — не сыграл. Потому что, вынырнув из волн политики, мы сосредоточились на важнейших делах нашей корпорации — бытовых и профессиональных. И убедились, что это единственно плодотворная трата наших сил, и знаний, и умений.

И это понимание в равной степени касается и лично меня, моего участия в политической жизни. Говорю о своем прямом участии в политике, если можно назвать политикой факты моего депутатства в Верховном Совете СССР еще во времена оны и в других Советах, разных уровней, и был даже членом ЦК КПСС — как раз последнего ЦК. Я так говорю — «если можно назвать политикой», потому что в те годы диктата партии было все в политике просто: выбирали по принципу представительства. «Вот есть у нас в ЦК два сталевара, пять доярок, одна-две учительницы», — раскладывается такой профпасьянс. И спохватываются: «Что это у нас артистов нет! А давайте-ка Ульянова выберем! Он всегда такие роли играет, руководящих товарищей: председателя колхоза, директоров заводов, комсомольцев-добровольцев, даже В.И. Ленина играл...»

Во время Двадцать пятого съезда партии — как раз я был в кабинете секретаря нашего райкома партии, — узнаю от него, что меня выдвинули в Контрольную комиссию ЦК. Меня предварительно не спрашивали, ничего не объясняли. А чего объяснять: партия прикажет и — делай. А делать, кстати, что? Участие мое было чисто представительское. Я представлял в этой серьезной комиссии людей искусства. Меня ввел в понятие о пользе такого представительства покойный К.М. Симонов. Он от писателей был определен в ту же Контрольную комиссию. А судьба у него была неровная, хоть и славная: его то назначали на высокий пост, например, редактором «Нового мира», то снимали; то он взлетал во мнении власть предержащих, то стремглав падал. И в общем-то относился к таким выдвижениям по-деловому. Когда его выдвинули в эту Контрольную комиссию, он очень был обрадован и не скрывал этого. Мы с ним всегда вместе в уголке сидели на заседаниях. И он сказал мне тогда: «Это очень мне поможет дело делать».

Да, действительно, в таком конкретном деловом смысле высокое представительство позволяло решать какие-то проблемы театра, его людей, отстаивать наши интересы. Бегая по кабинетам — а я это делаю уже в течение двадцати пяти лет, — много чего добился: прописку для многих талантливых актеров, квартиры, лимиты на строительство детских садиков... Вот и не знаю, можно ли такую деятельность назвать политической... Это открывание дверей тех кабинетов, которые для других таких же членов КПСС открывались с большим трудом. А то и вовсе не открывались.

Так же дело обстояло и с участием в различных Советах, вплоть до Верховного. Это все была ширма, за которой аппарат ЦК, аппарат государства делал свое дело. Красивая восточная ширма с изображенными на ней рабочим, крестьянкой, ученым, артистом, хлопкоробом, шахтером... И представляли мы эту нарядную народную ширму по десять часов в день на заседаниях. Это было нелегко.

Правда, в последние месяцы работы ЦК я было выступил: первый раз — по делам нашего СТД, второй — по поводу прессы. За защиту прессы получил хороший втык: «Да ты что... Да ты понимаешь, к чему ты призываешь?! Ты думай, о чем говоришь!» Ну и пошла, и пошла, и пошла...

Но в основном мы были как нарядный узор в декоративном панно. И я, и мои товарищи. Там же сидел Чаковский, главный редактор «Литературной газеты», Хренников, председатель Союза композиторов...

Когда же нас, актеров: Кирилла Лаврова, Олега Ефремова, меня, многогрешного, выдвинули и мы прошли в уже демократическим путем избранный Верховный Совет СССР в 1989 году, мы только самую малость посомневались, понадеялись, что как-то будет по-другому, демократично... И вскоре поняли, что и в этом раскладе наша роль опять же не тянет больше, чем на представительскую. Единственный раз мы с Лавровым подошли к Горбачеву, объяснить, в каком положении находятся творческие союзы, и выступили с предложением, чтобы с нас, творческих организаций, не брали налог.

На сессиях того Верховного Совета я окончательно понял, что там складывается своя игра. Я видел, как возникали, как вырастали новые деятели, активные политики, со своими целями со сво-

им апломбом, и потому, когда перестал существовать Верховный Совет, для меня лично потери не было.

И позднее, когда я наблюдал уже по телевидению за работой Верховного Совета России, то видел ту же, знакомую, картину: представительство ничего не дает той группе, которая посылает в законодательный орган своего человека. Два-три актера, заседающие там, ничего не могли изменить. Потому, сидеть «наверху», нет никакого смысла. В 1993 году в парламент, нижнюю Палату — Думу — от нас, кажется, только одна Гундарева вошла. От партии «Женщины России». Что она там сможет? Разве имеет сегодня хоть какое-то значение партийное представительство? Ведь на сессиях и съездах сейчас все решается большинством голосов. И вовсе не потому, что я или кто другой сумел сказать нечто единственно важное и верное.

А если занимаешься политикой отчасти, между делами, и знаешь, что от этих занятий никому ни тепло, ни холодно, то зачем? Лучше потратить время, силы, разум на свое исконное дело.

Безусловно, демократическое устройство общества невольно подводит нас к более разумному и естественному распределению собственных сил: ты актер, вот и будь актером. Ты политик — вот и сиди в Думе, думай думу. Ты ткачиха, повариха, сватья баба Бабариха, и тките, варите, сватайте. То-то будет пользы!

А вообще институт театра, если вернуться к театру, мощнее института политики. И мощнее по той простой причине, что... Ну, вот спроси сегодня человека на улице: «Кто такой был Фрол Козлов?» А это был второй после Хрущева человек. Но вряд ли кто скажет вам сегодня об этом. А спросите о таком человеке, как Михаил Федорович Астангов? Думаю, напротив, редко кто не скажет, что это наш замечательный актер. Почему это так? Да потому, что политики приходят и уходят. Да, конечно, такие фигуры, как Ленин, Сталин, Хрущев, — такие фигуры, олицетворяющие время, не забудет никто. Но остальные — кто скажет, какое отношение имеют к твоей жизни, твоему существованию остальные политики, твои современники?

Театр же, как и всякое явление, прежде всего обращенное к сердцу человека, цепче, долговременней, живей, чем политика. При всей эфемерности, при всей мотыльковой кратковременности своей жизни, когда буквально на завтра исчезает след спектакля, след вдохновения живых артистов, он живет дольше в чувствах его зрителей, в их воспоминаниях. Если этот спектакль был явлением искусства.

С М.С. Горбачевым. Мимолетное

Тем не менее, есть в моей, если можно так сказать, политической судьбе один след. Живой в памяти, след недолгого и нечастого общения с человеком, чье имя связано с переменой в судьбе нашей страны. Для одних перемена — благая, для других — проклятая. Я говорю о Михаиле Сергеевиче Горбачеве.

Только начиналась перестройка. Еще не было крови, а были разумные надежды на лучшее, вдохновение и подъем от ожидания грядущих перемен. За нами тогда, затаив дыхание, следил весь мир. Помню, после XIX партийной конференции, памятной всем по заявлению на ней Б.Н. Ельцина, по выступлению главного редактора журнала «Огонек» В. Коротича с материалами следователей Гдяна и Иванова о взяточничестве некоторых членов ЦК партии, по многим другим ярким и тревожным эпизодам, — буквально на второй-третий день я вылетал в Аргентину. На гастроли. И первое, о чем меня там спросили: «Ну, что такое у вас произошло с Горбачевым?»

Имелось в виду несколько резких реплик, брошенных Горбачевым во время моего выступления на конференции. Подумать только: у черта на рогах — уж и до Антарктиды рукой подать — а и там все уже знали.

Кстати, тот маленький конфликт на партконференции и короткий наш диалог произошел опять же по поводу прессы. Я настаивал на том, что прессе надо дать свободу. Мол, «пресса — это самостоятельная серьезная сила, — это я цитирую сам себя, — а не задуманная служанка некоторых товарищей, привыкших жить и руководить бесконтрольно». Тут все зашумели: «Ишь, ты какой! Свободу?!» Этой прессы уже тогда боялись, как ядовитых змей.

Я же, надеясь, что средства массовой информации вынесут мои слова за пределы Дворца съездов, искренне, с жаром обращался к людям: «История приблизилась к нам и с надеждой заглядывает нам в глаза: не ошибись, не струсь, не испугайся, человек! Будь умным. Мы сами

должны отстоять и укрепить демократию и народовластие. Другой силы нет...» И тому подобное. Так мы выражались тогда — «высоким штилем».

Многих удивило горбачевское «ты», с которым он обратился ко мне. Так это обычная привычка крупных — да и не крупных — партработников: «тыкать» всем своим нижестоящим партайгеноссе. Только почему-то от первоначального партийного обычая обращаться друг с другом лишь на «ты», невзирая на возраст или занимаемый пост, осталась лишь одна половина — только в направлении «сверху» «вниз»; в обратном же направлении полагалось множественное число этого славного местоимения...

Так что его «ты» ко мне не указывало на какие-то наши особо тесные отношения. На добрые отношения — как деятеля культуры с правителем — не больше. Хотя, вероятно, чем-то я был интересен Горбачеву, чем-то импонировал ему. Он одним из первых посмотрел моего «Наполеона I» у Эфроса. Был в театре на моем шестидесятилетии — я послал ему приглашение на свой вечер. Я играл фрагменты из старых спектаклей. Найдя подходящий момент, он подошел ко мне, протянул руку, мы расцеловались.

Горбачев видел также «День-деньской» и «Брестский мир». «Брестский мир» он не принял. Очевидно, сказалось партийное отношение к теме, восприятие партократа. Впервые на сцене вместе с Лениным, как бы даже на равных, — Троцкий, Бухарин... Наверное, это задевало «однопартийную душу» генсека. Это был яростный, резкий спектакль. На одном из представлений я даже стал жертвой этой яростности, пострадал. Там, в конце уже, Ленин в сердцах метал стул. Не в зрителей, разумеется. Стул был венский. А венские стулья нынче очень дороги: их уже не делают нигде. «Вы, — говорят мне наши работники-декораторы, — все стулья у нас переломаете». Я — им: «Так сварите железный». Сварили. И я, значит, как обычно, ахнул от души. Тут меня словно обухом по руке — хрясть... Похоже, порвал руку. Еле-еле доиграл. Потом оказалось, и в самом деле порвал связки. Пуда полтора был этот стул. Ну, это так, к слову.

Нет, не прав Михаил Сергеевич: «Брестский мир» хорошая работа по интереснейшей пьесе. Мы ездили с этим спектаклем в Буэнос-Айрес, в Лондон. Шел очень успешно, естественно с переводом. Одно время и у нас на него зрители просто ломились.

Уже после Фороса Горбачев пришел к нам в театр смотреть «Мартовские иды». После спектакля я зашел к нему и Раисе Максимовне в ложу. Минут сорок мы разговаривали. Когда вышли из театра, увидели, что его ждет толпа человек в двести. Потом нам сказали, что поначалу толпа была гигантской. Но пока мы разговаривали, многие разошлись.

А те, кто дождался, бросились к нему, окружили плотно, закидали вопросами. Вижу только белые от волнения лица охранников...

По-разному люди относятся к Горбачеву. У меня к нему — огромное уважение. Я не считаю его «разгромщиком» нашей страны. Она развалилась сама по себе. Это движение истории. Назревший ее ход. Горбачеву она, история, дала первое слово. Возможно, его еще долго будут клясть, ругать, доказывать его вину, но во что выльются начавшиеся при нем перемены, будет ясно и понятно много позже. А на нашем веку? Выльется ли все начатое в диктатуру — не важно чью — его будут обвинять одни. Выльется ли в демократическое правовое устройство общества — будут клясть и винить другие.

Да, все наши политики — герои нашего времени — все они трагические персонажи. Никто не кончал мирно. Один лишь Брежнев почил в бозе, но он с самого начала был фигурой фарсовой, как бы не подлинной. Я же говорю о самостоятельно действующих людях. Кого ни возьми: либо убили, либо сослали, либо политически сняли голову. Так было, так идет, так, видимо, и будет впредь до поры, пока и в самом деле не выработается у нас правовое государство, подчиненное строгим законам, с гражданами, уповающими на свое законное Право, верящими, что только Закон им опора, защита и оборона, а не вождь — учитель — генсек — президент или того хуже — какой-нибудь знакомый мафиози с автоматом наперевес и маской на лице... А то и без маски — в обычном чиновном обличье, в дорогом костюме и при важном кабинете.

...Думаю, я должен здесь пояснить, чтобы меня правильно поняли — сколько раз убеждался: пока не зачураешься: «чур меня!» — прямым утверждением, мол, я хотел сказать то-то и то-то, — тебя перетолкуют, кому как нравится. Так вот, поясняю: с эпохой Горбачева кончилось мое прямое участие в политических организациях или органах, делающих политику. Я сознательно отказался от этого. Но я никак не могу отказаться, отключиться от внутреннего своего долга

человека и гражданина России иметь собственное мнение по всем проблемам, в том числе и политическим, будоражающим мою страну, моих товарищей, мой народ.

Только моя кафедра для провозглашения моей веры — не митинг, не сессия и не съезд партии. Моя кафедра — сцена, театральные подмостки, театральное служение.

Всей своей долгой жизнью на сцене я утвердился в мысли: истинный актер — всегда не просто талантливый художник, но и талантливый гражданин. Вне этого сочетания не может быть большого актера.

Театр сегодня — да и не только сегодня — ничего не может изменить, и нет у него такой задачи. И в потоке переменчивой жизни роль его — не дать забыть человека, не дать унижить человека, приподняв его искусством, сценой, талантом, мастерством. Чтобы сидящие в зале увидели себя в Человеке и укрепились духом.

Скажите, это слишком общий, слишком широкий ответ? Что ж, конкретный ответ следует искать в каждом конкретном спектакле. И искать каждому конкретному зрителю, пришедшему на этот спектакль. Потому что ведь и зритель — каждый! — участник театрального действия.

VI. Странные вы люди, актёры...

Как жаркие свечи...

Где-то прочел в воспоминаниях Маргариты Тереховой — коротких ее воспоминаниях об Андрее Тарковском, — как однажды на съемках, глядя на нее и Солоницына, он заметил: «Странные вы люди, актеры... — И, помолчав, добавил будто самому себе: — Да и люди ли вы?»

Действительно, странные люди — игру в подражание сделать профессией и держаться за эту профессию, как за последнюю соломинку, утопая и захлебываясь в водоворотах жизни, бедствуя и порой не доедая, и не искать и не желать ничего иного, лишь бы еще раз выйти на освещенную как бы и не здешним светом сцену, светом, и отделяющим тебя от темного внимания зрительного зала, и в то же время преподносящим тебя ему и всему миру как на ладони... И заставить поверить в того, кого и не было и нет на свете, но вот сейчас, сию минуту, он рожден тобою самим, твоим телом, жестом, голосом, всей твоей явной и тайной сутью. Что в этом за тайна? Почему это так волнует, так тянет снова и снова: ведь ты тратишь себя, свою собственную жизнь, чтоб за два — два с половиной часа пронеслась на сцене целая жизнь, вся жизнь твоего счастливого, или мучительно несчастного, или жестоко страдающего персонажа? И так из вечера в вечер — весь данный тебе век — долгий ли или короткий.

В нашей родной действительности — чаще короткий. Сколько уходит из жизни совсем молодых актеров, сколько ушло... Светлая нежная душа Лёни Быкова, с которым мы начинали в кино, встречались в кино, совсем еще юные — «комсомольцы-добровольцы»... Олег Даль... Андрей Миронов... Инна Гулая .. И поколение чуть постарше: Анатолий Папанов... Иннокентий Смоктуновский... Совсем недавно — Петр Щербаков... Евгений Леонов... Что такое, что за мор на нашего брата... Говорят, злым, недобрым людям Бог веку не дает. Тут же что ни имя — добрейшая щедрая личность. Не мелочная, не ревнивая — широко распахнутая навстречу товарищам своим. Да и просто людям. А может быть, как раз напротив: щедрой души человек отдает себя миру и людям, не жалея, не взвешивая, что отдать, а что оставить.

Это вообще в традиции русского актерства. Как-то выступая на моем творческом вечере, Алеша Баталов замечательно сказал об этом: «Мы, актеры русской школы, не можем существовать от роли вдалеке: вот это — роль, а вот — я». Мы все, что имеем, бросаем в топку этой роли. Сжигаем себя. В этом особенно мощно проявляется именно русская школа актерства. Прекрасные актеры Запада они как-то умеют отстраняться... Хочется сказать, ведут роль на холостом ходу: да, блестяще, технично, виртуозно, но не отдавая своего сердца. У нас же — свечой горит жизнь актерская... Да еще и сама жизнь на нашей Родине палит ее безжалостно. Было время — задыхались от удушья всяческих запретов, тотального надзора. Так задохнулся Олег Даль. Леонид Быков. А те, кто переступил все же черту шестидесяти лет, — один за другим уходят сегодня, исчерпав просто-напросто резерв жизненных сил.

Все мы, ровесники, кому сегодня за шестьдесят, — дети войны. Началась война — нам было по девять, десять, одиннадцать, двенадцать лет... Это возраст самого сильного роста — и физического, и душевного, духовного. А мы попали в кашу войны. Кто в буквальном смысле. Кто просто голодая в тылу и при маме, как я в своей сибирской Таре. А потом — после войны — было и еще голоднее. Потом голодное студенчество, когда и по два, по три дня во рту не было ни крошки в буквальном смысле слова. А потом — всяческие осложнения социальные: то «заморозки», то «оттепели», мы все время жили в перенапряжении. И вот — результат: валяются люди как подкошенные.

Может быть, читатели вспомнят такую картину — «Тема», ее снимал в Суздале Глеб Панфилов. Я там играл с Инной Чуриковой. Одна из сцен была на кладбище. Зима стояла. И вот пока ставили камеру, готовили то и это, я бродил по кладбищу, оно уже было закрытое, то есть там больше никого не хоронили. Я бродил среди могил и читал надписи на памятниках, как мы все делаем это, любопытствуя, что за люди покоятся под ними. И вдруг заметил одну закономерность: люди, рожденные в конце прошлого века — в 1860, 1870, 1880, 1890 годах, — прожили по 80, 85, 90 лет. А те, что появились на свет в 1910 — 1915 — 1917 — 1920-м, — задержались на нем недолго. Ушли в 60, 65, самое большее — в 70 лет. Вот такое наглядное пособие для характеристики века нынешнего и века минувшего по части милостей его к человеку.

Так я — о Петре Щербакове... Он был не самым крупным актером — он был замечательно крупным человеком. С ним я снимался в кино. Съёмки — странное дело... Иной раз снимаешься с человеком в двух, трех картинах, а отношения не налаживаются. И не потому, что не «сходишься характерами», или взглядами, или какие-то конфликты. Нет, все нормально, но что-то не складывается. А с другими и после одной совместной работы — будто век дружили. Не то что без конца друг к другу в гости ходим, нет, тоже год можно не встречаться, но встретишься — и все на месте, будто и не расставались. Такие у нас отношения с Алексеем Баталовым, Алексеем Владимировичем. Так же было и с Петром Щербаковым.

Он был человеком, с которым спокойно, надежно и безопасно находиться. Бывают люди, с которыми опасно. Неизвестно, когда они взорвутся, если ты что-нибудь, по их мнению, не так скажешь. Непредсказуемые люди, и с ними ты в напряжении, как в окопе. А есть такие, в которых ты уверен: даже если ты и ошибешься или просто сглупишь, то, ей-богу, они не придадут этому значения, и потому с ними спокойно и хорошо. Вот таким товарищем был Петя Щербаков. При своем этаком мужланистом виде он был интеллигентно деликатным человеком, очень добрым. Жаль, что в кино его использовали, несколько ограничивая его возможности, загоняя в определенный типаж — и тем укорачивая амплитуду, размах творческих его данных. Его талант особенно проявлял себя в театре. Но театр — это мотылек, мотыльковый век у актерской работы в театре. А киноплёнка — все-таки какое-то продолжительное время хранит свет отлетевших дней.

Когда бы и где бы, например, ни зазвучала песня «Комсомольцы-добровольцы», вспоминаются съёмки в настоящей метростроевской шахте, спуск в нее в какой-то бадье, стрекот аппаратов в колдовски прелестных весенних Сокольниках, дух дружбы и доброжелательности, который царил в нашей группе. Спасибо кино. Оно сохранило нам и лично мне товарищей наших. И Петю Щербакова. И Леню Быкова.

Есть люди, в которых живет солнечный свет. Природа оделила их особым даром: они ведут себя спокойно и просто, а почему-то с ними рядом тепло и светло. И нет в них вроде ничего особенного, и не говорят они и не делают ничего выдающегося, но какой-то внутренний свет освещает их обычные поступки. Это свет доброты. Человек, наделенный таким даром, оставляет по себе особенную, греющую тебя память. Таким был Леонид Быков. Лёня. Роста небольшого, с утиным носом, добрейшими и какими-то трагическими глазами, с удивительной мягкостью и скромностью в общении. И это — не вышколенность, не лукавое желание произвести приятное впечатление. Есть и такие хитрецы. Нет, природа характера Леонида Федоровича была проста и открыта.

В ту пору мы были зелены и молоды. Беспечны и самоуверенны. Наивны. Нас мало что тревожило. Но и тогда в нашей молодой и угловато-острой труппе Леня занимал какое-то свое, никак им не защищаемое, но только ему принадлежащее место. Природная интеллигентность, вежливость, уважительность, что ли, сквозили во всех его словах, рассказах, беседах. Эта обаятельная человеческая черта освещала и его актерские работы. Его герой — комсомолец-добро-

волец Акишин — смешной, добрый и очень чистый человек. «Негероичный» с виду, может быть, излишне мягкий, в трагическую минуту гибели подлодки, на которой служил, он проявляет поразительное мужество. Таким играл его Быков... Полно, играл ли? Просто был им в предполагаемых обстоятельствах, подарив ему свой светлый характер.

«Добровольцы» — единственный фильм, где мы играли вместе. Такова уж наша актерская судьба. Я даже всех его фильмов не видел. Но посмотрев картину «В бой идут одни старики», искренне-горячо порадовался успеху в ней Быкова. Что-то было в этом фильме певуче-украинское и нежно-наивное. Что-то звучало в нем отголоском, эхом от «Добровольцев» — та же распахнутость, романтика, песенность. Но главное и самое прелестное в фильме образ, созданный Леонидом Быковым с такой влюбленностью, с такой душевной щедростью! Он будто спел, а не сыграл свою роль. И дело не в музыкальности всего фильма. Секрет в певучей душевности, в бьющей через край талантливости, влюбленности в песню этого лихого геройского летчика. Герой Быкова просто рожден быть летчиком, это ас, бесстрашный и умный боец, мастер воздушного боя. И все же зритель видит и понимает, что для него это все же необходимость, иногда надоедающая необходимость, иной раз — опасная. А стихия его — не бой, не война, а песня, музыка, ибо он — артист. Так создает Быков объемность, глубину образа своего героя. И делает это замечательно талантливо.

Товарищескую, рабочую добрую атмосферу создать в кино — на киноплощадке — трудно. Ведь это временное содружество: съемки закончатся, и группы больше нет. Но если благодаря организующему влиянию режиссера, особому его дару объединять и делать друзьями всю группу или просто, возникнут между актерами этакие теплые приятельные отношения, то друзьями они остаются надолго. У меня, например, взаимопонимание со многими людьми возникло именно тогда, и, верю, оно не разрушится от времени.

Творческие отношения — область сложнейшая и болезненная. Тут сталкиваются обнаженные интересы. И если нет выдержки, терпения, такта, не хватает просто ума и, если хотите, мудрости человеческой, то столкновения неизбежны, и иногда они бывают чрезвычайно резкими. Такова жизнь. И тут ни убавить, ни прибавить. Но вот что я заметил по опыту работы в театре и в кино: конфликт никогда не приводит к победе. И чем ожесточеннее конфликт, тем меньше «завоеваний» и у источника конфликта, и у всей группы в целом.

Недаром мудрый Феллини всегда, всеми силами стремился создать на съемочной площадке атмосферу свободную, веселую и легкую. Он-то понимал, что актеры — как дети: так же обидчивы на грубость, недоверие, окрик и так же благодарны и отзывчивы на одобрение, похвалу, добрый совет и щедрость.

А Ингмар Бергман, тоже великий режиссер и человекознаец, говорил так: «Я знаю по собственному опыту, что происходит самое худшее тогда, когда тебя охватывает ярость. Это очень опасный момент для меня и для окружающих. Я хорошо знаю людей, вижу их насквозь и могу сказать нечто такое, что ранит как бритва. Слова могут полностью разрушить отношения с другим человеком и даже уничтожить его. Так вот, мораль моя проста: не делайте этого».

Режиссеры, поистине знающие цену внутренней свободы и раскрепощенности актера, стремятся к подобной атмосфере на съемках. И, наверное, мне везло с режиссерами кино. И, наверное, особо повезло с самым первым кинорежиссером — Юрием Павловичем Егоровым. Вот кто всегда был полон каким-то светлым восприятием мира и человека. Все его фильмы — до последнего — тому подтверждение. И его обращение к романтически приподнятой и лирической поэме Евгения Долматовского «Добровольцы» — закономерно. Этим своим даром видеть мир добрыми глазами он и напитал нашу молодую группу, где многие впервые столкнулись с живым чудом кинематографии, с ее секретами и закономерностями. Правда, перед «Добровольцами» я снялся в фильме «Они были первыми» с тем же Юрием Павловичем Егоровым, но, видимо, это «крещение в кинокупели» было для меня таким ошеломляющим, что после осталась в голове какая-то сумятица. А «Добровольцам» я уже отдавался осознанно и мог почувствовать всю прельстительность игры в кино. И, безусловно, тому причина, одна из важных причин — наша группа, мои товарищи: и Элина Быстрицкая в расцвете своих творческих сил и молодой красоты, и Петя Щербаков, угловатый и открытый, и Лёня Быков, озорной, и лирический, и мудрый... Тогда, «на заре туманной юности», мы глядели вообще более веселыми глазами на мир и его сложности. Хотя творческих сложностей нам хватало.

На киноплощадке, к сожалению, чаще всего репетиции роли проходят наскоро, перед уже готовой камерой, и мало что дают. Если не держать себя в театрально-репетиционном тренаже, то киношная скоропалительность сказывается на актерах довольно быстро. Истина эта общеизвестна, но от этого не легче. Как-то я прочел удивившее меня высказывание знаменитого французского комика Луи де Фюнеса. Казалось бы — что ему театр, его проблемы: он артист, по существу, одной маски. Она — во всех его ролях всех его фильмов. Все ясно, все сотни раз сыграно, проверено, трюки отточены, характер выверен досконально. И вдруг читаю: «Актер, как пианист, должен играть каждый день. Театр — наши гаммы, публика — неиссякаемый источник энергии, без непосредственного контакта с которой слабеет, а может и вовсе иссякнуть творческий потенциал артиста. На сцене я подзаряжаюсь».

Да, по глубокому убеждению всех театральных актеров, настоящая творческая жизнь невысказана без театра, без сцены, без публики. Парадокс в том, что без кино у сегодняшнего артиста нет настоящей популярности, ибо по театру его знает узкий круг зрителей.

В пору «Добровольцев» мы, может, еще не вполне осознанно, но достаточно внятно видели пользу театрального тренажа на примере Лёни Быкова. Он уже был к тому времени опытным актером Харьковского театра драмы, и этот опыт помогал ему, как спасательный круг. Ясно помню, как импровизировал Леня во время «скоростных» репетиций перед камерой. Он помогал нам как партнер. Он был настоящим партнером, то есть не только сам плыл, но и тянул за собой.

Партнерство и в кино, и в театре чрезвычайно существенно. По сути дела твой художественный рост, твоё совершенствование зависят от того, с кем ты рядом работаешь. Оглядываясь на прожитые годы, я точно знаю — чем крупнее актер рядом с тобой, тем лучше играешь ты. Тебе, конечно, труднее с ним, но в этой трудности — единственная гарантия твоего роста. А чем слабее партнер, тем «величественнее» себя чувствуешь и тем небрежнее работаешь. А как же: ты же «мастер»! И идет рядом с тобой успокоенность, идет приблизительность, и ты с этими тяжелыми гириями, со всем своим «величием» опускаешься все ниже и ниже. Сколько я видел таких примеров. И надо сказать, что более жалкого зрелища, чем бессильный и трезво не оценивающий своего положения мастер, и придумать нельзя.

Но тогда, во время съемок «Добровольцев», нам до такого состояния было очень и очень далеко. Сейчас, когда фильм крайне редко, но вдруг да мелькнет на телеэкране, ясно видно, как наивно в нем многое, какие мы там зеленые и неопытные. Однако лиризм и искренность его свежи по сей день. С тех пор много воды утекло. И, как поется в песне из этого фильма: «А годы летят, наши годы как птицы летят и некогда нам оглянуться назад...» Однако оглядываешься...

Зачем я выхожу на сцену

Время изменилось. Изменилось крепко. Но для нас, старшего поколения актеров, театр остается тем же инструментом, который постигали мы с молодых ногтей: инструментом, способным воздействовать на жизнь. Кафедрой гражданских идей. Да, его использовали и как рупор партийной пропаганды. Все так — из песни слова не выкинешь. Но то, о чем говорю сейчас — выше любой узкой своекорыстной пропаганды: театр для нас — это кафедра высшего человеческого суда, кафедра, с которой звучит проповедь справедливости, милосердия, дружества, мира и солидарности. Солидарности добрых, а не злых и сильных своей злобой.

Мы, будучи молодыми, а сегодня, став стариками, привыкли, что театр — способ воздействия на жизнь. Пусть течение ее и не может измениться под воздействием театра. Так, увы, в декабре 1994 года тех, кто затеял бойню в Чечне, не остановило свидетельство истории, звучащее со сцены нашего Вахтанговского театра (спектакль «Мартовские иды») о том, что гражданская война не знает победителей, побежденные — все, что она никого не объединит и ничего не восстановит, а только резче и больнее разъединит, посеет вражду между народами и истребит доброе. И война в Чечне, стыдливо не названная войной, запылала.

Но театр учит человека мыслить и сравнивать. Сравнить и постигать истину, правду о мире, о себе. Учит видеть и распознавать ложь, государственную ложь — в том числе.

Да, театр служит и отвлечению, отдыху, забвению среди тягот текущих буден, театр дарит праздник, но все равно — и в отвлечении, забвении, отдохновении живет, действует, влияет учительская, проповедническая цель. Иначе, по крайней мере, мое поколение жить уже не может.

Меня иной раз спрашивают: по какому принципу вы выбираете роль? Оставим пока в стороне то обстоятельство, что самому актеру выбирать вряд ли когда удастся: тут воля репертуара, режиссера, и так далее и тому подобное, — но актеру, по крайней мере, возможно соглашаться или не соглашаться. Так вот в этом случае мне важно знать, чем я этой ролью — паче чаяния мне удастся ее сделать — помогу людям, помогу пусть одному-двум-трем...

Я и сейчас так живу. И мои коллеги, люди одного со мной возраста, думая о роли, всегда задавались и задаются вопросом: что я хочу? Почему я выхожу на сцену? Да, на этом строится и вся система Станиславского, но кроме чисто художественной, чисто творческой есть еще и система гражданственная. И по долгому своему опыту театральному я просто знаю: все эти три слагаемых — художественность, творческая убедительность и гражданственная убежденность актера — не работают в отрыве одна от другой. И актеру (может, кому-то это покажется странным) проще, чем политическому трибуну, депутату там или сенатору, выразить свое гражданское пристрастие, заразить своей убежденностью. Я уже писал, как звучала роль Горлова в спектакле «Фронт» по пьесе Корнейчука в нашем театре в 1975 году...

Или вот пример «поближе» — полковник, которого я изображаю в кинофильме «Наш бронепоезд».

В обычной жизни мы встречаемся, разговариваем с такими полковниками, и они не скрывают, как ждут реванша, как мечтают установить порядок — нет, не порядок точного выполнения Законов, не порядок ответственности перед Судом, равным для всех, а тот порядок, что держался колючей проволокой ГУЛАГа, расстрелами, изгнанием из страны. Но что я, обычный человек, могу против такого полковника? В лучшем случае поспорить с ним. Но ему-то этот спор, это частное мнение — все равно что с гуся вода. И даже напиши я в газету, в журнал свое мнение — это все читается наедине с самим собой.

Но актерски — вот он перед зрительным залом, а если в кино — перед многомиллионной аудиторией — вот он со всеми своими надеждами, со всей своей ущербной психологией садиста, мстительно ждущего своего часа. Смотрите, дорогие соотечественники: вот кто готовит вам свой порядок! Если вы, мои читатели, видели эту работу, помните, как в конце «мой» полковник говорит: «Мы еще понадобится! Таких кадров, как мы, у них нет». Он говорит это со спокойной уверенностью...

Сегодня я думаю о Чечне... О том, кто отдавал приказ стрелять, бомбить, убивать молоденьким солдатам-первогодкам, сыновьям российских матерей, не заботясь даже, как избежать лишних потерь.

Да, актерская профессия — странная профессия. Подозрительная профессия. Странная, мистическая и — замечательная...

Недаром артист до последних своих дней молод... Помню, подходит ко мне наша старая актриса, за семьдесят ей, и с упреком мне: «Михаил Александрович, вы не заботитесь о моем творческом росте. Вы, как художественный руководитель театра, обязаны...»

Да, мы все обязаны... И мы стараемся. Вот сейчас репетируем очень современно звучащую пьесу Максима Горького «Варвары». О варварстве. А уж более варварского времени, чем сейчас у нас, не придумать. Мы хотим рассказать, как губительна жестокость, как она уничтожает людей. Как она перемалывает души, калечит их изнутри, а не только в потасовках, в бойне. Мы рассказываем, к чему это все приводит.

А другим своим спектаклем, который идет уже второй год, мы говорим о том, как очарователен, как прелестен человек, если он незлобив, как актер Шмага, даже пьяница Шмага... Как спасает, как воскрешает к жизни и добру любовь, даже такого несчастного, как молодой актер Незнамов... Как благороден человек, несмотря на то, что богат и — меценатствует, не унижая бедных актеров... Вы догадались, что я говорю о нашем спектакле «Без вины виноватые», поставленным в малом зале, а попросту — в бывшем буфете режиссером Петром Фоменко. Этот спектакль как бы утишает наши боли, заживляет наши раны, как бы заставляет сказать или подумать: «Вы посмотрите, какой прелестный мир. Как трогательны и очаровательны эти люди, бедные провинциальные актеры... Вообще — люди».

Алексей Баталов, посмотрев эту нашу работу, сказал: «Такой русский спектакль!» Что значит «русский»? Не национально русский — но в нем разлито очарование каких-то незримых, не выговариваемых черточек жизни — и бытовых, и нравственных, и профессиональных — прежней

интеллигентной русской провинции, сосредоточенной в ее театральной среде. И немножко патриархальности — в скромности, в актерском братстве, в понимании слабостей друга-товарища по сцене, велик он или обычен, в особой милости простоты и незатейливости быта и отношений, в гитаре, в романсах — они то и дело вспыхивают сами собой, просто так, среди смеха или, напротив, под влиянием грусти... И наши сегодняшние столичные большие актеры играют тех, давно отошедших, старых, провинциальных, так, что публика и плачет и смеется вместе с ними. С Юлией Борисовой и Людмилой Максаковой, с Юрием Яковлевым и Вячеславом Шалевичем, с Юрием Волынцевым и Аллой Казанской. Ей-богу, таких актеров, как наши, нет нигде.

Был этот спектакль в Париже, в Берлине на театральном фестивале — успех огромный. Недавно вернулись из Женевы — там десять раз играли его. С неизменным успехом. Постоянным аншлагом.

Не могу не сказать здесь хоть несколько слов о режиссере Петре Фоменко, поставившем этот спектакль в нашем театре. Его судьба на редкость выразительна в том смысле, что свидетельствует о выигрышности нравственного выбора художника. Фоменко никогда не суетился и не подлаживался к текущим и протекающим модам и поветриям в театре и вообще — политике. Он, как никто другой, много испытал и претерпел и от диктата властей, и от капризов актерских самолюбий. Долго оставался как бы в тени театрального процесса. Если спросят меня, каков стиль этого режиссера? Пожалуй, ничего другого я не скажу, кроме давно известного: «Стиль — это человек». В нашем случае стиль режиссера Фоменко — это стиль его отношения к людям, его отношения к жизни. Это его удивительная профессиональная выносливость, верность своим художественным идеалам простоты и правды жизни — художественной правды, подчеркиваю, на сцене. Это его особая поразительная нежность к своим героям и к актерам, их исполняющим. Ставит ли он русскую классику, как наши «Без вины виноватые», или гротескную на грани правдоподобия — «Великолепный рогоносец» в «Сатириконе» у Константина Райкина. Сегодня едва ли не самые значительные события в театральной жизни столицы и страны связаны с его именем. Его спектакли — это спектакли, которые смотрят. Это правда, которой верят.

Монолог о Прекрасной Даме

Сам я долго был не занят в спектакле «Без вины виноватые»: не позволяли дела нашего Союза театральных деятелей, многочисленные заботы художественного руководителя театра имени Вахтангова, но с гордостью и каким-то личным счастьем — будто там с ними и я — наблюдал игру, наслаждался игрой моих старых товарищей, товарищей моей молодости. Я наблюдал их репетиции, их молодую увлеченность и неутомимость. Вот Юлия Борисова. Наша Юлия Константиновна. Добрый мой товарищ долгой актерской вахтанговской жизни. Это счастье, что моя творческая жизнь идет рядом с таким человеком, как она. Потому что в ней удивительно гармонично сочетаются поразительная актриса и редкий по цельности и сердечности человек. Актеры знают, что это нечастое сочетание. Мы, актеры, люди чувствительные к обидам, и настоящим, и мнимым. Быстро раздражаемся от неудобства на сцене, от разных несущественных мелочей. Обижаемся на тех, кто, как нам кажется, на протяжении спектакля недостаточно с нами считается. Так действительно бывает. А вот эта хрупкая, тоненькая женщина, одна из лучших актрис нашего театра, неизменно терпелива и доброжелательна. За все годы работы с ней на сцене я ни единого раза не слышал от нее капризных нот избалованной славой примы. А уж кто, как не она, не обойдена славой. Славой, заработанной великим непрестанным трудом и божеского дара талантом. За годы, что знаю ее, я ни разу не слышал от нее и звука жалобы на усталость, на болезнь. И сколько раз, стоя рядом с ней на сцене, видел больные, усталые глаза, видел, что играет она через силу, знал, что, уйдя за кулисы, в изнеможении упадет на диван, а после спектакля еле дойдет до дома. Но высочайшая ответственность, какую я мало еще у кого встречал, истовая преданность театру заставляет ее преодолевать и усталость, и трудности.

Я не знаю и более тонкого партнера по сцене, чувствующего малейшие изменения в работе своего товарища... Она отзывается на малейшее движение играющих рядом, она идет навстречу... Поистине она из тех редких актрис, что прежде работают на тебя, а не на себя. И придает тебе уверенность, что если ты начнешь ошибаться или проваливаться, то почувствуешь ее руку. Маленькую, но сильную и верную руку настоящего товарища. Говорю это потому, что часто ее партнер

по спектаклю — я, и она — моя неизменная спутница на театральных дорогах: в «Идиоте» — Настасья Филипповна и Рогожин, в «Антонии и Клеопатре» — Клеопатра и Цезарь, в «Иркутской истории» — Валя и Сергей, в «Варшавской мелодии» — Гелена и Виктор, в «Конармии» — Мария и Гулевой. Они все такие разные — ее героини — и те, что я перечислил сейчас, и в других спектаклях. Но всегда неизменно прелестные, чуточку неземные, немного странноватые и легкоранимые, но несгибаемые в своих убеждениях, верные своему слову и чувству и — неотразимо обаятельные. Я мог бы без усталости рассказывать о них — ее женщинах, ее работах в театре...

Не могу не вспомнить здесь о той роли, в которой она родилась именно как Юлия Борисова, выдающаяся актриса нашей страны, нашего театра. Это роль Анисьи в спектакле «На золотом дне» по пьесе Мамин-Сибиряка. Это не был первый ее спектакль, начало ее было робким и незаметным: Эпонина в «Отверженных». Я уверен, та Борисова, которую мы все знаем, все равно проявилась бы, состоялась, — ибо талант есть талант, рано или поздно он заявит о себе. Но разумеется, гораздо драгоценнее не только для самого актера или актрисы, но и для театральной публики, если это случается раньше. И тут многое зависит от режиссеров: увидит ли режиссер в молодом человеке, в молодой робкой девушке нечто, что раскроется в красоте и мощи и явит на свет — талант. Пьеса по Мамину-Сибиряку давала простор для актерского и режиссерского творчества: крутой сюжет, оригинальные раздольные русские характеры, чудовищная дремучесть богачей-золотопромышленников, полуграмотных жадных до золота мужиков, их беспощадная борьба между собой.

И вот режиссер этого спектакля, Александра Исааковна Ремизова, режиссер смелый, не боящийся ни риска, ни молодых «необстрелянных» актеров (мало того, что не боящийся, любящий открывать молодых), поручила одну из сложнейших ролей Юлии Борисовой. К тому моменту у Юлии уже как бы складывалось амплу лирической героини, а Ремизова поручает ей роль трагическую, резкую, с мгновенными перепадами настроений. Роль, ничего общего не имеющую с жизненным опытом молоденькой актрисы. Анисья насильно выдана замуж за старика-богача. У нее омерзительный спившийся отец, подлец и ничтожество, перепуганная насмерть мать, выжившая из ума нянька, люто ненавидящая свою мачеху — Анисью — падчерица, пристающий к ней со своими домогательствами вечно пьяный адвокат отца. От этого ужаса бросается она в любовь, но и возлюбленный оказывается подлецом и ничтожеством... Кругом не лица — а рожи, хари, и злоба затапливает со всех сторон молодую мятущуюся женщину... И Анисья захлебывается в собственной ненависти и погибает бессмысленно, страшно, застреленная в упор стариком мужем.

Ремизова не ошиблась, разглядев огромные возможности в начинающей актрисе Борисовой. Юлия играла эту роль вдохновенно и замечательно раскованно. Она буквально купалась в бесконечных и неожиданных переходах мечущейся Анисьи: от горьких отчаянных слез до злого издевательского смеха, от опасной игры со взбесившимся старым мужем до жалкой бабьей мольбы о любви, с которой она бросается к возлюбленному. В ее исполнении роль переливалась сотней граней. Невозможно было предугадать, что произойдет с Анисьей в следующий миг. Вся Москва ходила тогда на ее Анисью. Много говорили, много писали об этой работе Борисовой.

Как художник Юлия Борисова всегда остается верна своим творческим убеждениям, своей теме и — неизменной любви — к женщине, которую она своим исполнением воспевае и возвеличивает. И не скрывает своей любви и своего преклонения. Ну, а если перековеркала, переломала жизнь душу таких ее героинь, как Настасья Филипповна («Идиот») или Анисья («На золотом дне»), то Борисова вступает за них в яростный и беспощадный бой и выносит бескомпромиссный приговор действительности, испоганившей талантливые женские натуры. Юлия Борисова — актриса поразительно сердечная, но с железным упорством проносящая одну тему: человеческое женское достоинство, право на счастье и всемерное уважение к женской судьбе.

Как-то я прочел замечательный очерк об академике Игоре Евгеньевиче Тамме. И меня поразила одна мысль: «У него, Тамма, было чистейшее имя. С годами в нашей усложняющейся жизни это становилось все важнее и важнее». Редко, очень просто и коротко, но как глубоко в суть проникающее определение не только самого человека, но и времени, в котором тому довелось жить. Без колебаний могу это определение отнести и к Юлии Борисовой. Чтобы еще кого-то поставить рядом с ней на такую нравственную высоту, надо еще очень крепко подумать. Как сдержанно и как спокойно-мужественно, как завидно достойно живет Юлия Константиновна сейчас в театре. И я знаю, верю, убежден, не сомневаюсь, хочу и надеюсь и — дождусь того

счастливого часа, когда мой товарищ, мой друг, мой учитель (да — учитель по жизненной и творческой устойчивости и достоинству) в роскошно золотых осенних садах своего плодоносящего таланта вырастит еще невиданный по красоте и краскам цветок. Я хочу, я мечтаю, я желаю этого Юлии Константиновне Борисовой. В свое время — в апреле 1985 года — я уже писал эти строки о Юлии Борисовой в журнале «Театральная жизнь», в статье, которую от всего сердца назвал «Монолог о Прекрасной Даме». Время, прошедшее с тех пор, ничего не изменило в моих чувствах и в моих мыслях о ней. И сегодня, сейчас, говоря здесь об удивительной актерской доле и профессии, говоря о моих товарищах — актерах, я все с тем же живым и свежим чувством признательности говорю их Юлии Борисовой, как в первый раз.

Арбатские мелодии

Я уже писал здесь, что в человеке нельзя разделить художника и личность. Все разговоры о том, что можно быть плохим человеком и хорошим художником, едва ли состоятельны. Да, можно быть нелюдимым человеком, трудным в общении, заблуждающимся в каких-то вопросах и упрямым человеком, не очень начитанным, допустим, человеком, но надо быть крупной личностью, чтобы состояться и стать крупным художником. Однако непорядочность, лживость, недоброжелательность по отношению к коллегам и товарищам, вообще — к людям не дадут стать настоящим художником. По крайней мере, это я точно знаю по нашей актерской братии.

Вот таким чистейшим, самобытнейшим художником, поэтичнейшим человеком, прирожденным артистом был другой мой товарищ, недавно ушедший из жизни, — Евгений Рубенович Симонов. С ним связана и моя вахтанговская юность, и молодые, порой наивные творческие дерзания, и большая часть наших общих театральных уже серьезных и зрелых работ.

Никогда не забуду тот далекий-далекий день то ли на втором, то ли на третьем курсе нашего Щукинского училища, когда ко мне подошел Женья Симонов и, отозвав в раздевалку, посвятил меня в свои планы: нам, студентам, самостоятельно взять и поставить, да не что-нибудь, а «Бориса Годунова»! Помню, как, спрятавшись за нашими бедняцкими куртками и шинельками, мы с упоением предавались мечтам. Вернее, я с упоением слушал, а говорил больше Женья, который давно, оказывается, вынашивал эту свою мечту. Он говорил, каким видит спектакль, какое это будет содружество курсов, как он представляет себе Бориса и почему предлагает эту роль мне.

И мы начали работать. Работали самозабвенно, яростно.

Часто глубокой ночью, уже не имея возможности добраться до общежития, я оставался ночевать у Симоновых, где мы репетировали в кабинете у Рубена Николаевича. Во время одной из репетиций, надрываясь в попытках разбудить свой темперамент, я сломал его письменный стол... Ездили мы в Загорск, в Троице-Сергиеву лавру, ходили между соборами, стояли службу, приглядывались к молящимся, стараясь проникнуться духом времени Бориса Годунова.

Но, как потом выяснилось, наши усилия не нашли ожидаемого нами отклика. Мы показали готовый, по нашему мнению, спектакль Борису Евгеньевичу Захаве, ректору училища, и, усталые, притихшие, стали ждать приговора, решения.

«Как вы хотите работать — по искусству или по ремеслу?» — так он начал. Мы молчали, не понимая. «По ремеслу, — продолжил он, — вы еще не научились, и это — прекрасно, а по искусству — вы еще не доросли, и это — естественно». И строго, без снисхождения, он разобрал нашу работу, и разобрал по косточкам. Не стал хвалить нас и за смелость. Не восхитился упорством, с которым мы работали параллельно с обычными училищными студиями. Он как-то углубленно-спокойно говорил о высотах театрального искусства, о высших трудностях, о бесконечном совершенствовании актерского и режиссерского мастерства, о годах упорного труда и редких минутах удач, о беспощадности профессии актера.

Он вооружал нас горьким, но необходимым знанием, хотел предупредить нас, какой нелегкий перед нами путь.

Тогда нам было горько и обидно. Но он поступал правильно. Суровая и даже жестокая требовательность была нам нужнее, чем снисходительное похлопывание по плечу. Без умения мужественно переносить провал, без терпеливого ожидания результата работы, без выдержки, которая спасет тебя от желания послать все к черту, когда смертельно устал, выложился весь до предела, а надо начинать все сначала, — без этого нельзя быть актером.

Вероятно, Борис Евгеньевич Захава, так жестоко охлаждая нас, хотел, чтобы мы поняли: такие высоты, как «Борис Годунов», слабым силам не покоряются. Это был урок, который я по сей день помню и очень ценю. В искусстве ничего легко и сразу не дается.

А тогда, погрузив о неудаче и по молодости быстро придя в себя, мы начали репетировать «Бархатную шляпку» — веселый русский водевиль. Мы и это делали с азартом, веселясь, выдумывая разные штуки. В этом переходе — можно сказать, главный вахтанговский принцип: не зацикливаться на чем-то одном. Сегодня — драма, завтра — комедия. Это выражено и в репертуаре лучших вахтанговских актеров. Вот, скажем, Юрий Яковлев: сегодня он Антон Павлович Чехов, завтра — Панталоне! Или Щукин: сегодня трагедия Егора Булычева, а завтра — Тарталья!

И эту «Шляпку» мы репетировали дома у Симоновых. Тогда места в училище не хватало, и частенько репетировали у кого-то из педагогов. Заодно нас, голодных студентов, и подкармливали. Годы шли тяжелые, послевоенные. Были еще карточки. И молодой волчий аппетит не давал нам покоя.

Эта тесная, можно сказать, домашняя связь с ведущими актерами-вахтанговцами была живой для нас. Это была связь со временем легендарного начала нашего театра, со временем Евгения Вахтангова. Рубен Николаевич Симонов, Мансурова, Шихматов, Львова были его учениками. Они видели его, слышали... А мы, их ученики, воспринимали отраженный ими свет... И этот свет усиливался и, если можно так сказать, грел теплее, оттого что нашим товарищем, таким же, как мы, студентом, был Женя Симонов, сын Рубена Николаевича. Он сам был живым звеном, соединявшим нас с временем Вахтангова. Ведь он рос в актерской семье, в актерском доме и с детских лет дышал этим театральным вахтанговским воздухом. Вахтанговский мир он нес в себе на генном уровне. Притом сам по себе, по своей натуре, он был необыкновенно глубоко поэтичен, всегда как бы праздничен, приподнят. Песенный был человек. Истинный артист — художник. И в лучших его спектаклях это всегда сказывалось, звучала эта поэтическая приподнятость и песенность.

Да, Евгений Рубенович давно ушел из нашего театра, но с потерей его, с уходом его из жизни исчез тот живой мост, который связывал нас с самим вахтанговским началом.

А для меня лично это потеря близкого товарища. Мы дружили и человечески, и творчески. И многие мои работы, дорогие для меня, были в его спектаклях. Мы шли с ним довольно плотной гурьбой: Николай Гриценко, Юрий Яковлев, Максим Греков, Юлия Борисова, потом пришли Людмила Максакова, Лариса Пашкова... С течением времени наша «могучая кучка», естественно, распадалась, в том числе и по самой печальной причине.

Евгений Симонов был человеком театра. Ничего другого он не мог бы делать, и представить его занимающимся каким-то иным делом просто невозможно. Но в театре он как бы искал больше забвения, нежели раскрытия жизни, ее болей. Он был поистине романтическим художником, мечтавшим создать на сцене некий поэтический нежный мир. И на этом пути у него были успехи, вошедшие в золотой фонд не только Вахтанговского театра, но и вообще театра нашего советского времени: это «Иркутская история», это «Город на заре», «Филумена Мартурано»...

Но время менялось. Началась какая-то иная пора: пора реалий, когда, несмотря на жесткое противодействие властей, стали возникать реалистические, непримиримые спектакли Любимова, спектакли Олега Ефремова, необычайно глубокие философские спектакли А. Эфроса. Среди них театр Симонова как бы потерялся. Его поэтичность, лиризм, романтизм не были востребованы временем. И это не ошибка Евгения Симонова, но его трагедия. Это же трагедия, когда художник, став на ноги, попадает в другую атмосферу и задыхается в ней, не умея дышать новым воздухом. Он с детства вдохнул другого...

А театр страдал. В несовпадении времени и творческого лица художественного руководителя театра коренились причины наших больших неудач. И потому после нелегких выяснений отношений и споров о дальнейшем пути Вахтанговского театра Евгений Рубенович ушел из театра. Он ушел, и коллектив поручили мне как художественному руководителю. Но у нас с Евгением Симоновым не было «кровной» борьбы. Другим художником он стать просто не мог.

Он хотел создать свой собственный театр, посвятив его своему отцу и назвав в его честь — имени Рубена Симонова. И он его создал. Но судьба не дала ему довести дело до конца. Не знаю... Может быть, кто-то из актеров или режиссеров воскресит мечту Евгения Симонова: возродит его поэтический театр имени его отца.

С уходом Жени Симонова закончилась целая эпоха вахтанговско-арбатской жизни. Когда сейчас идешь переулками Арбата, память невольно подсказывает: вот здесь мы читали стихи. Здесь, помнится, был спор... Эти арбатские переулки — страницы книги нашей жизни, нашей юности, и ты идешь по ним, словно перелистывая страницы, вчитываясь в такой знакомый текст...

Что бы ни было, вахтанговское в нас всех существует, если даже мы не всегда об этом помним — оно в нашей душе. То что мы живем на Арбате, что наш театр — имени Вахтангова, что он на Вахтанговской улице, что наши учителя... что легенда о Турандот... Все это вместе создает особую атмосферу для нас, учившихся и работавших с Евгением Симоновым.

Моя профессия — спасательный мой круг

Окунувшись в бескрайнее и безбрежное море проблем художественного руководства нашим театром, а потом возглавив и Союз театральных деятелей, я очень скоро понял, что нельзя оставлять моей профессии — этот мой единственный спасательный круг: совсем пропадешь и с рожками, и с ножками. Ведь наша профессия — это сама жизнь и даже не сказать, второе ее дыхание или первое. Может быть, даже и первое. Я сначала совсем не хотел играть — с началом и продолжением перестройки. Но уж если в тебе живет актер, его надо кормить его пищей, ему надо давать дышать воздухом сцены. У меня были искушения и кинорежиссурой, не только общественным служением нашему цеху. Давно, еще в 70-е годы.

И я уже снял как режиссер один фильм, где сам же и сыграл главную роль — очень доброго и отзывчивого на горе людское участкового милиционера Ковалева, которого в конце фильма убивают. Это по пьесе Бориса Васильева «Самый последний день». И пережил я тогда довольно мучительные и непростые дни, а может быть, и недели, раздумывая, остаться в кино режиссером или продолжать играть в театре... В конце концов решил, что все-таки мне будет не всегда удаваться нечто особо своеобразное в кино как режиссеру. А быть просто постановщиком очередных кинокартин мне не хотелось. И мучительно показалось вот так взять и порвать совсем со своим театром, ставшим моим вторым домом. Или первым. И теперь не жалею. Театр-дом при всех передрыгах жизни — существует, живет, играет. А кино? Где сейчас «Мосфильм»? Где «Ленфильм»? Одни осколки. И ничего нет нашего в прокате. Где-то снимаются актеры, а кто видит их новые фильмы? Если не прокатят через телевидение — никто и не узнает.

Нет, это все-таки внешние, поверхностные причины, почему я не ударился в кинорежиссуру. Глубоко внутренне я — актер театра. И суть тут в том, что говорил об актерстве француз Луи де Фюнес, которого я уже здесь цитировал. Суть, тайная, и ничем не отменяемая, и ничем не победимая суть актера — в его связи со зрителем, со зрительным залом. Наверное, понятнее всего показать эту суть, рассказав о разнице в отношениях актера и режиссера к репетиции. Меня, бывает, спрашивают: что для вас репетиция? С трепетом спрашивают, надеясь услышать, что репетиция для меня — это верх творческого блаженства, находок, озарений... Так вот — нет. Чисто творческая линия в работе над ролью — она проходит по очень разным закоулкам твоей сущности и в самых разных условиях, что ли... Иногда тебя захватит роль во время первой читки. Иногда так и не разбудит она тебя, сколько б ни прошло репетиций и даже сколько б ты ни играл уже на сцене.

У каждого актера есть роли, которые он любит, а есть и нелюбимые. И у меня также. И это нормально. Я не могу сказать, как сказал Анатолий Васильевич Эфрос — «репетиция — любовь моя». Для режиссера — это естественно. Они, режиссеры, во время репетиции становятся всем: и режиссером, и актером, и художником, и музыкальным оформителем, волшебником, творцом, и мамой и папой, и лгуном, и фантазером, — всем! Наконец он выпускает спектакль, и спектакль живет уже сам по себе, не подчиняясь как бы больше своему создателю. Он сделал все и — корабль плывет... Он сделал все, как кораблестроитель, чтобы корабль был устойчив. И корабль «помнит» своего создателя, но уже движется сам.

А актер, как матрос, он плавает на этом корабле. Его несут течения, его качает, его бросает, и актеру не только интересно на репетиции: сам по себе процесс общения со зрителем, ощущение его интереса или безразличия, ощущение борьбы за зрительский интерес, ощущение праздника, горечи, или усталости, или подъема — все это создает какой-то особый мир, который дано испытать только нам, выходящим каждый вечер на сцену. Выйти и увидеть эту тысячную толпу и лицедействовать, теряя самого себя и в то же время оставаясь собой.

И я не могу сказать, что всегда подъем. Бывает, когда ты приходишь усталый и думаешь, провалился бы этот театр, но ты уже подчинен общему делу спектакля, ты обязан. Поэтому открывается занавес, и начинаешь себя раскачивать, иногда оживаешь по-настоящему, иногда так и пересиливаешь себя весь спектакль, но, во всяком случае, произносишь все слова. Я не верю актеру, который заявляет, что он не любит играть спектакль уже на сцене. Репетиция — она, конечно, разнообразнее по приемам. Она — вроде процесса собирания камней или, скорей, собирания конструктора, как дети его собирают. Вот деталь интересная, но не привинчивается к целому. А эта — привинчивается. Вот здесь уже видно, корабль получается. А здесь машина, а здесь какая-то каля-маля, непонятно что. Иногда не склеивается, то есть да, идет конструирование, создание, рождение — роли и всего действия. А уж что создано — то живет в тебе и дает ощущение свободы, внутреннего раскрепощения. И сколько бы ни повторялся спектакль, это твоё создание зависит, как и все живое, от причин, которым так или иначе подвержены люди, ты сам, человек: какая сегодня погода, каково твоё настроение и настроение зрительного зала. И в общем-то и спектакль, и твоё личное участие в нём зависят в основном от тебя и от зрительного зала. И это соприкосновение твоего состояния — усталости, неусталости и так далее и характера зрительного зала каждый раз дает при соприкосновении особую температуру. Иногда зритель приходит какой-то особенный, жаждущий воспринимать, готовый воспринимать, и тогда происходит чудо: ты произносишь те же слова, совершаешь те же действия, а все живет! Поэтому театр в отличие от кино и телевидения живее, разнообразнее,

В кино, на TV все зафиксировали и — конец. Эта фиксация остается навсегда. То, что я играл пять лет назад, сегодня повторить возможно. А то, что играл двадцать лет назад, сегодня играть невозможно, даже если бы я сохранился в том же физическом облике. Жизнь все время меняется и меняет роли. Поэтому некоторые спектакли идут, а некоторые не идут. Есть роли, которые на всю жизнь остаются, а есть такие, которые не то что через несколько лет, а и через несколько спектаклей становятся мукой мученической.

Роль взаимодействует со временем. И если роль востребована жизнью, это тоже дает очень сильный импульс актеру. Потому я всегда с удовольствием играл Ричарда III. У нас в обществе, в стране, эта фигура, к сожалению, не теряет актуальности. Так же, как и трагическая фигура Цезаря, все понимающего и не имеющего возможности изменить что-либо. А может быть, не имеющего, как сейчас говорят, — политической воли. Потому что он мудр и знает, что эта воля, яви он ее, приведет лишь к кровопролитию гражданской войны... Тем не менее, она все равно началась в его Риме...

Люблю я и своего Тевье-молочника. Причины этой моей любви — тоже в ощущении сиюминутной, сегодняшней востребованности такого Тевье. Тевье-молочник — очень простой, неразличимый с высот империй и тронов человек, такой многотерпеливый, так философски мудро принимающий все удары судьбы и не теряющий любви к людям — открылся мне как та точка опоры в нашей перевернувшейся жизни, которая одна только и может помочь удержаться на плаву и не даст пропасть в волнах злобы, ненависти, всепокрушающего эгоцентризма наших современников. Тевье — это вечный человек. Он всегда есть в жизни. Смешной со своими изречениями из священных книг, трогательный в своей нежности к близким... Ни Ричарды, ни Цезари, ни Ленины, ни Сталины не в силах до конца вытравить из жизни таких людей. И в этом — надежда самой жизни. В таких, как он, и в таких — как Егор Трубников, мой председатель. Кстати, и к Трубникову, и к Тевье я готовил себя и настраивал, как для театральной роли: то есть последовательно, вдумываясь и вживаясь в человека в целом, идя ко внешнему — к жесту, движению, взгляду, походке — изнутри, из сути характера в моем понимании его. Сейчас подумал, что и не только с этими моими героями так. И не только у меня: так, видимо, у всякого преимущественно театрального актера. Тихо мудрый Тевье и бушующий справедливее Трубников, всегда себя взрывающий, чтобы вызволить людей из апатии, из безверия, тихой гибели. Такие люди — соль нашей земли... И недаром был такой дружный, широкий общественный отклик на эти две мои работы.

Но мне приходится убеждаться при встречах со зрителями, особенно теми, кому не приходилось видеть мои театральные роли, что главное мое достижение — это исполнение роли Георгия Жукова, нашего славного полководца. Меня и почитают за это, и — проклинают, и укоряют этой ролью мои сердитые корреспонденты в своих письмах: мол, как не стыдно: играл Жукова, а теперь

поддерживаешь демократов и Ельцина... Но об этом будет у нас разговор особый, а сейчас — о Жукове и моем исполнении этой роли.

Наверное, потому я так уж запомнился людям в его образе, что играл эту роль в кино необычайно долго: двадцать пять лет. Менялось время, менялись генсеки и президенты, а я все играл Жукова. Так что и лицо мое стало как бы эквивалентом его лица. Хотя на деле я на него и не похож. Разве что под генеральской фуражкой, если ее надвинуть пониже на лоб... До того дошло, что, куда ни приедешь, слышишь: «О! Жуков приехал!» В Аргентине, в Китае...

А тем не менее Жукова играть было для меня проще всего. Потому что таков был материал этой роли. Из всей многомерности человека, его характера, его очень трудной жизни играть мне предлагалось как бы один неизменный и неизменяемый профиль этого действительно выдающегося Героя нашей истории. Потому я считаю, что роль Георгия Константиновича Жукова не сыграна. По существу я представлял символ. Не характер. Но придет время, когда о трагической судьбе великого полководца сделают настоящий фильм. Расскажут о том, как 17 лет он жил в опале, как глушил себя снотворным, чтоб хоть немного поспать. После его второго — теперь уже при Хрущеве — снятия с должности от него отвернулись все его соратники, кроме маршала Василевского.

Когда его назначили командующим Свердловским военным округом — по сути дела отправили в ссылку, подальше от Москвы, — он спал в вагоне, боясь неожиданного ареста, и при нем был пулемет. Он не собирался становиться зеком, он бы отстреливался, спасая свою честь. И — честь тех, кого он вел к Победе. У него были основания ждать ареста. Во времена Сталина арестовали всех его секретарей, адъютантов, близких друзей, генерала Телегина — начальника штаба. Берия тщательно готовил «Дело Жукова». Но все же Сталин не рискнул пойти на такой шаг — арестовать Победителя.

Надеюсь, что придут, найдутся такой драматург и такой режиссер, которые поднимут эту машину — характер и жизнь Георгия Жукова. И тогда непременно найдется и актер.

Будет и актер. Но... ему уже не получить такого подарка от маршала Жукова, который неожиданно получил ваш покорный слуга в мае 1995 года, в праздничные дни пятидесятилетнего юбилея нашей Победы над фашизмом. Произошло это в Омском драматическом театре. Это удивительнейшая история, удивительный подарок. И тем не менее то, что Омск, и театр, и май, и победа, и Жуков, и что я — вахтанговец, — все закономерно...

Я уже говорил в этой книге о том, что в годы войны театр им. Вахтангова был эвакуирован в Омск. И славно работал там, деля с омскими актерами сцену их театра. Там был поставлен спектакль по пьесе Корнейчука «Фронт». Наш театр не забывает братского участия омичей в своей судьбе. И в год пятидесятилетнего юбилея Победы мы решили поехать в Омск с гастролями как раз на дни празднования, в мае. Повезли «Варваров» М. Горького в постановке Аркадия Каца и «Проделки Скапена», поставленные Александром Горбанем. И это была уже третья поездка вахтанговцев в гости к своим побратимам, или, как говаривал один наш товарищ, — «однокрышникам», то есть жившим под одной крышей.

Приезжаем. А в фойе омского театра развернута выставка: «Театр и Великая Отечественная война». Уникальную экспозицию создала Светлана Яневская, директор музея театра, знаток театральной истории. Среди экспонатов вижу фотопортрет маршала Жукова, читаю дарственную надпись:

«Омскому драматическому театру, где начинал свою актерскую деятельность первый исполнитель роли маршала Г. К. Жукова в кино Михаил Ульянов, с радостью общения с вами.

Г. Жуков. Москва — Омск».

Смотрю, читаю... Боже мой, я даже и не подозревал о существовании такой фотографии. Сам я с Жуковым ни разу не встречался, хоть и жили в одно время, но не пришлось... Да и когда мне предложили роль Жукова, я сначала всячески отказывался: боялся, уж больно легендарная фигура... Но режиссер фильма Юрий Николаевич Озеров сказал мне, что мне бояться нечего, и рассказал такую историю. Якобы у самого маршала спрашивали, кого бы он предпочел видеть на экране в этой роли, и он сказал обо мне: «Вот этот актер сыграет. Он сможет». А я, честно сказать, до сих пор сомневаюсь: может, это байка такая? Может, сочинили, чтоб меня подбодрить?

Но я знаю, что сам маршал был заядлым театралом, ходил на спектакли, когда только мог. И сам мог угадать талант в никому еще не известном человеке. Ведь это он заметил и выдвинул Штоколова, и мир получил замечательного певца.

Что и говорить, мне было необычайно приятно снова таким вот живым образом пересечься с маршалом Победы, тем более в стенах театра, мне родного, в городе, где только что был открыт памятник Георгию Жукову. И все же должен немного поправить маршала в словах его дарственной надписи Омскому театру: я не начинал в Омске актерскую деятельность, я только проучился в студии этого театра два года: с 1944-го по 1946-й. В августе этого года я рискнул поехать в Москву, чтобы поступать в театральный институт столицы. В институт не поступил, поступил в Щукинское училище при театре им. Вахтангова.

...А может быть, и прав Георгий Константинович, не по факту, а по главному смыслу: именно Омская студия заложила во мне основное и главное, как мне кажется, понимание актерства: актерство как труд, труд и труд... Именно там увидел, понял и принял я беспощадность актерского искусства, которое никогда не дает удовлетворения, требует все новых и новых ощущений, непрерывного, беспрестанного движения, когда, сыграв роль даже удачно, ты уже смотришь вперед: что дальше? Что следующее? Там, в Омской студии, я понял: сыгранная роль — это уже твое прошлое, и надо идти вперед. И так — всю жизнь... Да, наверное, все-таки прав Жуков: как актер, внутренне, я родился в Омском театре, и принимали меня, новорожденного, талантливые, человечески и актерски яркие люди: тогдашний художественный руководитель Омского театра драмы и руководитель студии актриса Лина Семеновна Самборская; актер театра, мой наставник, Михаил Михайлович Илловайский; Николай Николаевич Колесников, игравший на омской сцене В.И. Ленина в «Кремлевских курантах» (в этом спектакле у меня, студийца, была роль беспризорника, вообще один из первых моих выходов на настоящую сцену). Николай Николаевич преподавал нам художественное чтение...

Да, «так это было, так совпало: война, любовь, весна и юность...» И в мае 1995 года это все снова во мне очнулось, благодаря Омску, благодаря дошедшему до меня привету от маршала нашей Победы...

Когда думаю о нем, чаще всего в моей памяти возникает одна потрясающая фотография... История ее такова. Во время войны Жукова неотступно сопровождал некий полковник Битов. Как сам он потом писал: «Я ходил всегда слева и на шаг сзади»... Битов был от КГБ и «ненавязчиво» за Жуковым следил. И — снимал его потихоньку «лейкой». Он никому и никогда эти фотографии не показывал. Даже Константину Симонову, когда тот делал фильм «Страницы биографии: Маршал Жуков» для телевидения. К. Симонов его умолял, но напрасно. То ли боялся чего Битов, то ли просто не хотел. Однако, когда полковнику исполнилось 75 лет, понял он, что может опоздать с этими бесценными для истории снимками, и подарил их документальному фильму о маршале. Вот оттуда и фотография, которая всякий раз заставляет горестно сжиматься мое сердце. На ней — бьет маршалу Жукову в его родной деревне Стрелковка под Калугой, поставленный там еще при жизни Георгия Константиновича, как полагалось в те времена для всех дважды Героев Советского Союза. Так вот, этот бьет, заросший лебедой, бурьяном, а на его пьедестале сидят мужики деревенские, человека два-три, сидят, как на завалинке, и с ними сам Жуков. Он в тенниске, в странных каких-то башмаках... И щемит мне сердце... Как-то сразу, без слов, говорит мне эта фотография о судьбе моего народа... От малого до великого... От Славы до лебеды... Господи, думаешь, Господи... А больше и подумать нечего...

Есть в нашем народе что-то не высказываемое словом, обреченность какая-то. Это и сегодня наблюдаешь, в наши дни. Все мы понимаем и — ничего не предпринимаем. И мне довелось сыграть, если можно так сказать, это свое ощущение... В фильме Сергея Соловьева «Дом под звездным небом». Есть там такой герой — Башкирцев, крупный ученый, депутат. И вот накидываются на него некие темные силы, мистические прямо-таки, жуткие, я даже непонятно, чего им от Башкирцева надо. Преследуют его и его семью. Он чувствует, что загнан в угол, деться ему некуда, хоть и ученый с мировым именем, и депутат, и выступает со Всесоюзной трибуны.

Познакомившись со сценарием, я понял, что передо мной — обобщенно — биография духа моего поколения. Не моя конкретная биография, конечно...

Я согласился на роль Башкирцева еще и потому, что напомнила она мне мою старую заботу — роль Егора Булычова. Над фильмом «Егор Булычов» мы работали тоже с Сергеем Соловьевым,

еще совсем молодым. Мы тогда впервые попробовали заглянуть непредвзятым глазом в душу этого купца, который тоже понимал трагизм своего положения и времени и — не мог ничего изменить. Как не мог ничего изменить и в ходе своей неизлечимой болезни.

Вот и в картине о Башкирцеве — тот же трагизм понимания и бездействия. И бездействия не от слабости или страха. Но от неумения сопротивляться обстоятельствам. Очевидно, слишком много насилия пережил народ за историю свою. И за дальнюю — при крепостном праве. И за ближнюю. Целые поколения народились, равнодушно приемлющие все, что ни пошлет раньше партия и правительство, ныне, вроде бы, одно правительство... Во время ГКЧП я видел: да, были люди, которые хотели восстановить былые порядки. Но гораздо больше тех, кто привык подчиняться, не раздумывая. Был бы не ГКЧП, а какая-нибудь другая холера — снесет. Большинство говорило себе: «А что делать! Ну плохо, конечно, а куда деться?!» Боролись против путча — сотни. Выжидали — все остальные...

В картине Соловьева «Дом под звездным небом» — во всю мистику и жуть, опутавших Башкирцева и его близких, начинает стрелять молодежь. Они стреляют так — от лихости. Потом куда-то там улетают на воздушном шаре. Но все же молодежь сопротивляется. И это обнадеживает...

Сегодня, когда мы вдруг — вот опять «вдруг» — никому и в голову не приходило! — оказались «во время Чечни», сопротивление народа этой нелепейшей затее вроде бы демократического нашего правительства гораздо явственнее. Пресса научилась говорить. Явно научилась, как бы ее ни ругали власть предержавшие. Даже депутаты — часть их конечно — более не безмолвствуют. Матери едут в части и крадут своих сыновей, не желая, чтоб те погибали во имя чьих-то властных капризов. Не хочу здесь об этом много — просто не могу не заметить — может быть, медленно, может быть, чересчур страшной ценой — а что давалось нашему народу задешево?! — но идет развитие последовательно прочь от безгласия, от слепой покорности. И тут важно не пресечь это движение, важно прислушиваться вовремя к народу и, крепя государственность, не отторгать от нее людей.

Вижу я — или мне это кажется от большого желания увидеть? — что дети Башкирцева уже не желают идти в пасть обстоятельствам.

...А я снова репетирую. В спектакле по пьесе М. Горького «Варвары» у меня роль Цыганова. Человека, который угробил свою жизнь, пустил ее в распыл, а к концу понял, что ни-че-го нет... Эта роль мне тоже кажется важной. Иначе не взялся бы за нее. Она дает мне возможность высказаться. Показать мое отношение к такому человеку, как Цыганов. К такому явлению. Пусть мне уже немало лет, и силы уже не те, но на сцене я хочу протестовать. Восставать. Возмущаться. Защищать.

Магическая, волшебная площадка сцены дает возможность актеру сыграть и то, что не удастся ему как человеку.

VII. Этот ужас простых решений (Отвечаю моим корреспондентам)

Отвечаю моим корреспондентам

Есть у меня небольшая пачка писем, отправленных мне из разных городов страны, но примерно в одно и то же время, где-то в конце апреля 1993 года, и вызваны они одним происшествием: известием о том, что я вошел в состав Комитета поддержки Б.Н. Ельцина в связи с апрельским, 1993 года, референдумом о доверии Президенту и реформам, проводимым под его руководством.

Интересно, что эти письма объединяет не только сама тема, но и единый стиль и общая фразеология. Там непременно слово « перевертыши », слова « гады », « предатели », « русско-жидовские оккупанты », « гнилые интеллигенты », вопросы — « за сколько сребреников? ». Вот образец такого письма — это из последних, самое короткое и приличное.

«Г-н Ульянов!

Президиум Совета народных депутатов лишил вас звания «Народный артист СССР» за предательство народа, страны, искусства, за гнусные инсинуации в отношении истории России.

Я и мои друзья и приятели рады такому решению и мы присваиваем г. Ульянову звание «заслуженно гнусный артист».

Давно уже нуль в искусстве, а пытаетесь удержаться на плаву, а это значит, надо лизать ... власть имущим, что и делает господин Ульянов с великим смаком и удовольствием.

Кроме презрения уже давно артист Ульянов не вызывает ничего.

Передайте это и господину Захарову Марку, который еще гнуснее.

Будьте прокляты и своими детьми и потомками, и Россией!

Лично я господ Ульянова и Захарова, независимо от того, они полуевреи, русские, жида, иудей, — презираю.

Гражданин России М.В. Романенко

Постскриптум:

Тошнит, наверное, господ «ульяновых, захаровых» от газеты «Советская Россия», но прочтите ее за 22 марта, — прочтите о гневе народном — низложении предателей: господина Ульянова и господина Захарова.

Прошу выслать стоимость конверта и бумаги — всего 100 рублей, ибо это ничего не стоит для «валютного» артиста».

И все остальные такого же рода письма оперируют буквально теми же словами и понятиями, хотя встречаются и более пространные. Но их смысл не выходит за пределы трех тезисов:

Первый: наш ранее всеми любимый артист Ульянов, который играл даже маршала Жукова, стал предателем, потому что он теперь за Ельцина, который несомненный враг народа.

Второй: в стране уничтожаются завоевания Великой Октябрьской социалистической революции — право на труд, на бесплатное образование и бесплатную медицину. Страну без боя сдают иностранцам. И в этом позоре виновны лично вы, артист Ульянов.

Третий: вы, Ульянов, и такие, как вы: Зыкина, Мордюкова, Марк Захаров, получили образование за наш, народный счет, а теперь продаете народ за тридцать сребреников.

И — никаких других идей, хоть бы что-то личное. Даже концовки всех писем — как под копирку: это проклятие мне и перечисленным выше товарищам моим: «Вместе со всем вашим родом на вечные времена». Я поражался такой общей, единой, как бы даже безликой — «плоть до общей интонации — реакции авторов этих писем, живущих, судя по почтовым штемпелям (а на некоторых конвертах даже и адреса указаны), — в самых разных городах: в Липецке, Иркутске, Краснодаре, Ленинграде и даже в Одессе и Кемерове. Пока из одного конверта не выпала вырезка из газеты «День». Я этой газеты не читаю, как не читаю и «Советскую Россию», и только прочтя эту вырезку, понял, откуда этот единый словарный поток в письмах, понял, увидел, из «какой бочки наливали». Собственно, это подтверждает и письмо, целиком приведенное выше...

Но в сторону иронию... Читать такие письма, хоть и понимаешь, что писала паства одного прихода, и сложно и трудно. Сложно потому, что они необычайно злобные: за таким тоном и словами следует ожидать выстрелов. Да они и требуют немедленной расправы с инакомыслящими, с теми, к кому и обращены. В них — какая-то непроходимая глухота, нежелание ничего слышать, что хоть как-то бы противоречило их мнению. Из-за этой явно выраженной глухоты — трудно. Потому что глухой не услышит тебя. А не услышит, потому что не хочет слышать. Кстати, в письмах и нет вопросов, нет недоумения, нет желания услышать: отчего же я, как они выражаются, стал «предателем»? Они изначально это знают, вот в чем дело. Им так удобно. Они кричат так громко, что за своим криком и не собираются кого-то другого расслышать.

Понимая это очень отчетливо, я и не надеюсь, что мой ответ будет услышан именно теми и такими людьми, которые мне писали эти письма. И то, что я здесь скажу, — это продолжение моих раздумий о несчастьях моей страны, моего народа. О достоинстве человека. О памяти народной. О дьявольской силе той единой для всех и не прекращающейся в течение семидесяти лет пропаганды, утверждавшей, как замечательно живет советскому народу, как все абсолютно равны и как мудро правит всеми КПСС.

Да, все мы вываривались в едином котле под крепко завинченной крышкой, не видя и не слыша, как живут в других странах, а слыша лишь трубный глас наших коммунистических проповедников о том, что нет выше счастья, чем кипеть в нашем котле.

Самое поразительное, что очень многие верили! Никто не вспоминал про несчастных пенсионеров, получавших по двенадцать — пятнадцать рублей и собиравших пустые бутылки по углам и свалкам. О таких вещах, как отсутствие пенсий у колхозников, — вообще не принято было вслух говорить, а тем более писать в прессе. Как не было принято сообщать и о стихийных бедствиях и авариях. Чтоб никто не сомневался, что такое может быть в Стране Советов. Не могло быть в Стране Советов и инвалидов. У нас их до такой степени «не было», что СССР не принимал даже участия в проведении Года инвалида, объявленного ЮНЕСКО в 1980 году. Действительно, откуда бы им взяться, если у нас развитой социализм. Мы довольно долгое время догоняли и перегоняли Америку, а за продуктами и товарами со всех концов огромной державы люди приезжали в Москву. И все клеймили москвичей, что у них мясо можно купить в магазине. А москвичи негодовали на тех же иркутян, саратовцев, ярославцев за то, что из-за них в очереди за полкило колбасы или масла не достоишься. «Из-за этих... приезжих...»

Это удивительная особенность человека — забывать о невзгодах прошедшей жизни, как только почувствуешь неуют нынешней.

Да, нам всем сегодня нелегко. Все перевернулось, трудно привыкать к новому положению в пространстве. Но перевернулось-то, чтобы занять нормальное положение — на ноги встать, а не торчать вверх ногами. Но ведь, когда все дружно... Когда и сосед рядом — тоже вверх ногами, то вроде так и надо. Тем более жаловаться не велят... Будешь жаловаться, кашки с ложечки не дадут, ко рту не поднесут, поскольку сам ты не можешь, стоя вверх ногами, ложку держать...

И вот эту тяжкую, плотно завинченную крышку сорвало с нашего котла... И пошли кувыряться, кто как... Кто сразу на ноги встал, руки освободил для дела. А кому-то нет охоты лишаться ложки каши, для всех одинаковой... И он предпочитает привычное положение. Тем более, что есть и газеты и журналы, которые привычно продолжают утверждать, как хорошо было всем стоять вверх ногами. А главное, самое, самое главное — стало очень просто ругать то, что происходит сегодня в нашем раскупоренном котле, не вспоминая о том, как было вчера, не пытаюсь связать одно со вторым, а второе с третьим... «Вот сегодня мне плохо!» Значит, те кто думает и поступает иначе, чем он сам, — все они враги. И не просто его враги, а «враги народа». Сладостное, давно не произносимое вслух словосочетание! Тем более его можно произносить совершенно безнаказанно даже в адрес Президента. И оный Президент — ни-че-го! Пальцем не шевельнет, чтобы тебе хоть рот прикрыть.

По глубокому моему убеждению, все дело в этом. Раньше били и плакать не веляли. Сегодня не бьют и не то что плакать, даже благим матом орать не запрещают. Хотя прежний страх совсем не ушел: так, один такой мой корреспондент, не подписавшийся и не назвавший адреса, замечает по этому поводу: «Это из-за того, что вы, г-н Ульянов, предадите меня за тридцать сребреников». Он, значит, даже безобидного артиста боится, опасается все же на всякий случай. Помнит или читал, что было время, когда за оскорбление известного человека, тем более поддерживающего существующие на сегодня порядки, «привлекали». Было такое слово.

Можно себе представить, что бы предприняли эти мои корреспонденты, если бы их вдохновители взяли верх над нынешними людьми, стоящими у руля России. Об этих порядках, как видно из вышеприведенных строчек письма ко мне, они помнят. Они кожей и кровью помнят те простые истины, которые семьдесят лет, начиная с революции семнадцатого года, вколачивали в народ.

История нашей страны, история фашизма в Германии убедительно доказывают: чем проще истина и чем крепче, не жалея дыры, ее вбивают тебе в голову, тем она становится роднее тебе. Если остаешься жив, конечно.

У нас эти истины гласили: «Вся власть Советам!» А то, что за ширмой Советов манипулировали «кукловоды» — верхушка вождей КПСС, — это «держим в уме». Еще истина: «Землю — крестьянам! Фабрики — рабочим!» А то, что крестьяне имели землю, чтобы рабски на ней работать, а весь хлеб до зернышка шел «в закрома государству», это тоже держим в уме. Равно как и фабрики были рабочих, потому что они там работали. А получали, так же как и мы, артисты, чтоб дотерпеть до следующей полочки. И еще наша истина: «Если кто не с нами, тот против нас!» и «если враг не сдается, — его... что? — правильно! — его уничтожают». И остается только, чтобы сплотить нацию и народ вокруг партии и вождя, указать того врага.

«Враги» у нас менялись, исходя из задач текущего периода. И было их много. Перст «руководящей и направляющей», как у Вия в сказке Гоголя, указывал то на инженеров — и начиналось

громкое дело «Промпартии», а талантливые инженеры шли под расстрел и в лагеря; то на командиров Красной Армии от маршалов до комбатов — и десятки тысяч лучших военных специалистов шли в расход; то это было «кулачество как класс» — и сотни тысяч, миллионы самых работающих крестьян вместе с семьями уничтожались самыми разными способами. Потом гнали в лагеря тех наших солдат, кто оказался в немецком плену — тоже смертельно страшные «враги народа». По десять лет родных лагерей после истязаний в немецком плену. Справедливо! Поделом! Потом выяснялось, что «враги» все еще остались: это «безродные космополиты», а проще говоря, люди с еврейскими фамилиями. Кстати сказать, сегодня таких изысканных слов, как «космополиты» уже и не надо: вот мои корреспонденты прямо говорят: «русско-жидовские оккупанты». Ну, это лозунг старый — еще со времен царей, тогда он гласил: «Бей жидов, спасай Россию!»

И, несмотря на то, что «врагов народа» бесконечно и непрерывно уничтожали, все равно те, кто не попал в число тех или иных врагов и тем самым как бы остался «народом», упрямо верили: вот, погоди, уничтожим всех врагов до единого и уж тогда заживем как люди! Светло и прекрасно заживем!

Удивительно, что так и не зажили... И снова и снова искали очередных врагов...

Когда смотришь сегодня документальные кадры 30-х годов — кадры открытых процессов над троцкистами, бухаринцами, всякого рода уклонистами; демонстрации трудящихся, поддерживающих «решения партии и правительства», видишь, что люди искренне, честнейше верили: вот сейчас мы их, этих врагов, уничтожим, и все у нас получится! Пойдет хорошо! И люди несли плакаты: «Расстрелять как бешеных собак!», «Расстрелять!», «Уничтожить!». И толпа кричала эти страшные слова... Там ведь не один страх был — там вера была, объединявшая всех в едином мнении. И это было то среднестатистическое мнение среднестатистического человека, которое дает возможность правящей верхушке спокойно проводить свою политику. Когда общество достигло такого уровня согласия, такой усредненности — дело сделано. Послушная безликая однородная масса была как глина в руках жестоких политиков, стратегов и вождей. Недаром Сталин удостоил своих подданных — советских людей — названием «винтики». Человек верил, что если партия говорит «Надо!», значит, надо, и не ему, винтику, самому судить. Люди моего возраста или лет на десять помладше, помнят, наверное, как просто проходили кампании очередной травли кого-нибудь из самостоятельно мыслящих сограждан, художников и поэтов. Например, травили Бориса Пастернака, поэта милостью Божией. Газеты организовывали «отклики трудящихся». И вот читаешь в «Правде»: «Я конечно, книги Пастернака не читал (ведь, не дай Бог, кто-нибудь подумает, что я читал запрещенную книгу, да и не изданную у нас в стране!), но с искренним гневом осуждаю писателя...» Как же было вытравлено чувство собственного достоинства из этого откликающегося гражданина, позволяющего себе осуждать неизвестно кого, неизвестно за что, да еще и признаваться в этом в газете!

Вот в чем кошмар и ужас тех лет... В то время думать, а тем более говорить о человеке, мыслящем иначе, чем «весь народ», то есть чем вожди партии, можно было только как о враге, а уж писать о нем полагалось, лишь всячески его принижая и ругая: «ничтожный», «злой», «одноклеточный» враг, и применить к нему можно лишь одно средство: проклясть и уничтожить. Ну, вот как меня сейчас проклинаят и уничтожают в этих письмах. А со мной заодно и моих потомков...

Что ж... В свое время и Гитлер также ловко манипулировал этим среднестатистическим настроением в своей Германии. Воспользовавшись тем, что немцы, проиграв в первую империалистическую войну, чувствовали себя подавленными, униженными поражением, Гитлер воззвал к их национальному достоинству и — указал врага: англичане, французы, поляки, бельгийцы, русские, а внутри страны — конечно же евреи... А ты, немец, ты уже тем, что немец, — прав во всем. Иди и возьми свое у «врагов»... Очень и очень просто. А понятно — даже идиоту: ты немец, и значит, ты прав.

А ведь в Германии и бытовая культура, и выучка собственностью, а значит, и ответственность были куда выше, чем в России... И все-таки народ поддался, поверил! А кто не поверил — подчинился силе и тем, кто поверил, или был уничтожен.

Так что этот политический прием науськивания на «врага» проверен тысячу раз, ничего нового в нем нет. И то, что мы, актеры, отнюдь не политики, а просто люди, чья позиция не совпадает с

мнениями авторов вот этих писем ко мне, или даже целому слою таких людей, то и значит: Ульянов — предатель, Мордюкова — предатель.

Вот из письма мне: «Поучитесь патриотизму у Сергея и Никиты Михалковых. Несмотря на свое дворянское происхождение, они оказались истинно патриотами своей Родины и гораздо ближе к народу, чем вы — выходец из народа. А не из кулаков ли вы?!» — письмо пришло из Смоленска, подписано — «Иванова». Да, там, в Смоленске, наверное, имеют зуб на кулаков — это ведь из-под Смоленска известные у нас в стране кулаки Твардовские, конечно раскулаченные и сосланные, но все же кулаки, а один из них сумел «проползти» — в писатели-поэты и даже в Сталинские лауреаты за поэму о Василии Теркине. Недаром этот поэт Твардовский выпускал такой вредный журнал, как «Новый мир», и печатал там всех вредных писателей от Фазиля Искандера до Солженицына. И этот, последний, конечной непременно, — из кулаков... Недаром его в свое время в наручниках сажали в самолет, чтобы выкинуть за границу.

Вот так эти кулаки недобитые и подготавливали перестройку... Простите меня за некоторый сарказм, но обратите внимание на логику строк письма «Ивановой». (Беру в кавычки, так как сомневаюсь в подлинности фамилии корреспондента). Она уверена, что человек «дворянского происхождения» — может быть патриотом лишь как странное исключение, а уж кулак — так тот никогда... Такая логика лишь доказывает, что у этих нетерпимых по-сталински людей нет каких-то определенных позиций, кроме одной: «Кто не с нами...» А дворянин, кулак, еврей или чеченец — это все подручные средства, чтоб этим или тем прозвищем уличить, унижить... Так же, как и кличка «гнилой интеллигент», которой меня пожаловали. Тут дело не в том, что именно меня и Мордюкову. Тут весь смак в том, что «до того» мы шли так же, как и Зыкина, под рубрикой «трудовая интеллигенция», ведь все — из глубинки российской, из села, из крестьянства. Но вот потребовалось нашим оппонентам, и мы же — «интеллигенция гнилая»... Сгнил Ульянов, пока играл Трубникова, Бахирева, Нуркова из «Обратной связи»... И Нонна Мордюкова крепко подпортилась, подгнила девушка, пока с такой страстью и талантом артистическим и гражданским играла Ульяну Громову, и комиссара в фильме «Комиссар», и других своих неподдельно народных героинь. И Людмила Зыкина со своими за душу хватающими народными и советскими песнями, со своим вольным волжским голосом... Что ж, выходит, не важно, что ты делаешь и что делал в своей жизни; выходит, ты народен, и хорош, и патриот, если кричишь на митингах «ура!» тем, кто зовет назад — в сталинское устройство общества — вместе с коммунистами нынешними, а тот, кто хочет разобраться, почему мы, россияне, дошли до жизни такой, и кто хочет эту жизнь изменить, тот, безусловно, предатель и враг народа.

Ведь только вдуматься: «Проклятье вам и всему роду вашему во веки веков». Да в чем же мой род-то виноват, что я играл Ленина и Жукова, и что в период переустройства общества так, а не иначе определил свою позицию? Но именно в такой логике и отражен стиль мышления нашего среднестатистического гражданина: если ему сегодня трудно и многое непонятно, то надо найти врага, его уничтожить, его стереть в порошок. И хорошо бы еще перед этим попытаться, чтоб и наслаждение получить посласлабней от криков и крови, а потом уж повесить. Лучше вверх ногами, как обещала некая боевая женщина — Сажи Умалатова.

А пока дело не дошло до этих процедур, товарищ Сажи, представляющая непонятно кого, неизвестно, на каком таком «форуме» и где, лишает меня и Марка Захарова звания народных артистов СССР. Которое, замечу, не она нам давала! Смешно? Может быть, и не очень... Думаешь обо всем этом... Горько... Не за себя... Горько думать, как страшно одурачен народ. Как память его коротка. Не далее ближайшего — ночь тому назад — вчера...

...Часто вспоминаю я Василия Макаровича Шукшина. Наверное, думается мне, он тоже был бы причислен сегодня к «врагам народа», «русско-жидовским оккупантам» или «разрушителям СССР». Припечатали же все эти титулы его жене — известной киноактрисе Федосеевой-Шукшиной, которая, как и аз грешный, последовательна в своих демократических взглядах. Ну, а Василия Макаровича наверняка бы еще назвали и кулаком недорезанным. Тоже ведь он из деревенских. Из суровых краев. И всегда была у него, не проходила жажда понять душу русского человека. В злом понять правого, в искаженной душе постичь свет совести. И у Шукшина никогда не было и тени умиления и заискивания ни перед своими героями, ни перед теми, для кого он работал — перед читателями своими. Он был суров с ними. И не было у него привычки умиляться народом и подсюсюкивать ему. И как же обидно, что не дожил он до нашего времени, до перестройки, до

перелома. Не узнал, как рухнула система, давящая, растлевающая саму душу народа, как переломилось все и как те, часть из тех, за кого он страдал своей щедро отзывчивой душой, выходят на площади под красными знаменами и готовы кровь пролить, чтобы вернуться во времена, когда ходили «стройными рядами», и делили пайку на всех поровну, и дружно во всех газетах одними и теми же словами клеймили неугодных режиму...

Думаю, что особо нового для него в поведении таких людей, как авторы писем, о которых я здесь говорю, не было бы. Хотя при его жизни не было ни Горбачева, ни Ельцина, ни Гайдара с реформами, и он не выступал в поддержку этих реформ, письма, подобные «моим», он тоже получал. Вот что он писал в своей книге «Вопросы самому себе»: «Как у всякого, что-либо делающего в искусстве, у меня с читателями и со зрителями есть еще отношения «интимные» — письма. Пишут. Требуют. Требуют красивого героя. Ругают за грубость моих героев, за их выпивки и т. п. Удивляет, конечно, известная категоричность, с какой требуют и ругают. Действительно, редкая уверенность в собственной правоте. Но больше всего удивляет искренность и злость, с какой это делается. Просто поразительно! Чуть не анонимки с угрозой убить из-за угла кирпичом. А ведь чего требуют? Чтобы я выдумывал. У него, дьявола, живет за стенкой сосед, который работает, выпивает по выходным (иногда шумно), бывает, ссорится с женой... В него он не верит, отрицает, а поверит, если я навру с три короба; благодарен будет, всплакнет у телевизора, умиленный, и ляжет спать со спокойной душой».

Наверное, думаю я теперь, мне писали те же самые, что и Василия Макаровича в свое время ругали, ему грозили.

Мои пути сошлись, вернее сказать, сходились с шукшинскими не раз: я читал его рассказы на радио, всегда получая от этого огромное удовольствие. И мне довелось попытаться сыграть Степана Разина по роману Шукшина «Я пришел дать вам волю». Известно, что сам Василий Макарович долгие годы жил с томящей его мечтой сыграть самому Стеньку и поставить о нем фильм. Для него это была не только интереснейшая историческая фигура — недаром и А.С. Пушкин назвал Разина «единственным поэтическим лицом в русской истории». Шукшин хотел «поднять образ Разина до такой высоты, чтобы в его судьбе отразилась бы судьба всего русского народа. Вконец пострадавшего и восставшего». Шукшину хотелось, чтобы черты, дорогие ему в Разине: ум, смелость, страсть к воле, самоотверженность, бескорыстие, — отражались бы в каждой русской душе. Ведь недаром крестьянский народ так почитал Стеньку, такие прекрасные песни сложил об атамане. Значит, именно эти человеческие качества вызывают восторг у народа. Разин, такой, каков он был, вольнолюбивый, бесстрашный и жестокий, и возник в русской истории как яростный крик протеста народного против совершенно дикого и жестокого угнетения крестьян.

Когда я готовился к роли Стеньки и много читал о нем — не только Шукшина, а все, что было и что я доставал, меня потрясла характеристика разинского времени у историка Н. Костомарова: «На Руси издавна было в обычае отдавать себя в залог за занятые деньги или продавать себя за известную сумму. Иные продавали себя с детьми и со всем потомством и давали на себя вечную кабалу по записям. Отягощение крестьян было столь велико и сборы с них столь огромны, что они были принуждены занимать деньги за большие проценты, разорялись до остатка и, спасаясь от праведней, разбегались. «Правосудие продажно и руки своя ко взяткам спускают». Воеводы грабят и обирают народ, не обращают внимания ни на правосудие, ни на совесть. Долги помещиков правились на крестьянах, несчастного колотили по ногам за то, что его господин наделал долгов и не платит».

И вот поднялся из этого кровавого и безысходного рабства человек и, разогнувшись, сказал: «Я человек, а не скот, я имею право на волю и свободу, меня нельзя продать и купить, я вольный казак! Я пришел дать вам волю». Один выпрямившийся среди согнутых спин. Что это — сон, сказка, показалось усталым глазам? Нет, плывет, говорят, по Волге атаман Степан Разин и громит бояр, перед которыми никто и пикнуть не смел, и зовет за собой. Да как же не запеть песню о таком атамане? Как не сочинить былинку о богатыре и чуде?

Но зоркий и бесстрашный — не хуже своего героя, Василий Макарович Шукшин идет в своем исследовании до конца: он видит, что Разин, несмотря на то, что его окружает немалая ватага вроде бы преданного ему народа, один. Это он не только хочет воли, но идет за нее на бой. Он готов порвать все дуты, закабаляющие народ. Всё: бояр, царя, закон, церковь. Он готов. Но народ — воли-то хочет, да в то же время и боится ее, боится быть свободным от всего! Они,

крестьяне, которые было пошли за атаманом, «против бояр, да за царя». Страшно им остаться без поводыря. И Разин с отчаянием начинает понимать, что они не могут добиться воли, потому что не готовы к ней. Разин не смог победить рабства в душе своих сподвижников, на этом он и споткнулся.

Жестокость Разина не только отражение общей жестокости того времени. Она — отголосок громов борьбы, где победителей нет. Он призывает, молит, пугает, принуждает, заливая кровью все вокруг и с ужасом видит, что люди-то вокруг него другие, не те, на кого можно положиться. В этом его главная трагедия: трагедия человека, не сумевшего совладать с другими людьми, а часто не могущего победить и себя самого — своей ограниченности и наивности, своего противоречия между жестокостью и приступами жалости к людям. В этих противоречиях мечется шукшинский Разин, несчастный, темный в общем-то человек. Его Разин — больше трагический, нежели песенно-былинный герой. Далеко не все приняли и тогда такого Разина, каким увидел и написал его Шукшин и каким попытался его сыграть я.

Сейчас мне так подробно припомнилось все, связанное с Василием Макаровичем и его Разиным потому, что оба они — два русских человека, связанных общей мечтой о преодолении векового этого врага — действительно внутреннего, самого опасного врага народа — без кавычек — рабства в душе, подавленного чувства собственного достоинства. И оба этих гордых человека помогают мне утвердиться в правоте моей позиции по отношению к авторам писем. Ибо только в условиях раскрепощения всего народа, всех людей, несмотря ни на какие сопутствующие этой свободе издержки, есть надежда справиться с этим врагом, одолевшим и яростного Разина, и могучего Пугачева, и всех на Руси и в России реформаторов, пытавшихся лишь «подвинуть-потеснить» рабство, но не осмелившихся начать коренную его раскорчевку.

И я низко кланяюсь моим двум прекрасным товарищам из разных веков России, с которыми так тесно свела меня работа над спектаклем «Степан Разин».

Сегодня нужно все сделать, все вытерпеть, не сидеть сложа руки, сторонним наблюдателем происходящего в стране, но каждому на своем месте, не политиканствуя, а трудясь, помогать преобразению России.

Да, на вольном воздухе и холодком пробивает. Тепло — в запечном закутке. Но, сидя в закутке, не построишь, не вспашешь, не сладишь, дороги не проторишь...

Да, что и говорить, в наших нынешних хитросплетениях множества партий и движений, в которых и внимательному читателю газет — да и газеты все по-разному толкуют — сложно разобраться, обыкновенный наш трудящийся человек крепко запутан. Уж и рукой машет на все эти споры и дебаты в эфире и на газетных полосах. То была гайдаровская позиция. Теперь кабинет Черномырдина. А вроде все как при Гайдаре. Затем что-то про Шахрая понеслось — переменили его на его посту. Спустя не более месяца оказалось, что все с ним нормально. Потом за Чубайса взялись. И так далее. И тому подобное... Ох, трудно придется будущим историкам... Но все же легче, чем нам, при этих исторических перипетиях присутствующим...

И вижу я по иным телевизионным передачам, что народ уже слабо реагирует. Устал. Не верит народ уже ни левым, ни правым. Ни прямым, ни косым. Никому. В разношерстной нашей жизни, при множестве непонятно куда зовущих партий, которые, тем более, то сливаются, то разливаются, надежные берега — только Закон и Правопорядок. Нельзя подправлять даже указами Президента статьи принятой уже Конституции. В Америке, чтоб принять очередную поправку к Конституции, пуд соли съедят законодатели. Там понимают, что поправки — дело обоюдострое: может подорвать доверие народа к самой основе законодательства...

Но я отвлекся от личного. От «интимных» отношений, как назвал Шукшин свою переписку со зрителями и читателями.

Главное, в чем я изменил им и себе, считают мои оппоненты в письмах, это то, что я играл Жукова. Обобщенно сказано, а под «Жуковым» — понимай мое верное служение тому режиму, в котором все мы находились: верховенство партии, диктат ее.

А с момента перестройки — дескать, «переметнулся» против всего этого.

Теперь остается разобраться, когда я кривил душой, когда и чему я изменял и кого предавал. Мои авторы ставят вопрос только так: или я был «скрытой контрой» тогда, когда «играл Жукова», или тогда я был честен, но стал «перевертышем» сейчас.

Я же смею утверждать, что я не изменял тому, чему искренно служил, ни тогда, ни сейчас. Да, вот такой я хитрец.

Начнем с того, что является основой отсчета, а без этой основы все будет расплывчато и неопределенно. Начнем с того, что, если мои читатели помнят, все хорошее в той жизни приписывала своей мудрости КПСС. Народ это обстоятельство нашей жизни выразил короткой формулой: «Прошла зима, настало лето — спасибо партии за это».

Партия правила всем, но ни за что не отвечала. Абсолютно ни за что. Ни за разорение деревни — это было впоследствии обозначено Сталиным как «головокружение от успехов». Только не у него и не у его подручных было, естественно, головокружение, а у работников на местах, хотя тоже партийцев. Ни за бессмысленное, никому не нужное вторжение в Афганистан. Ни за разорение бездумной эксплуатацией целинных земель, когда богатейшую землю за два-три года превратили в пыль. Бесплезно все перечислять.

А все, что удавалось: победа в Великой Отечественной, энтузиазм народа в строительстве пятилеток, достижения в науке и искусстве — все это шло под грифом: «благодаря партии и правительству».

И если считать, что все, кто в те времена ударно, с душой работал, есть предатели, потому что ведь они крепили державу, которой распоряжались коммунисты, тогда я предатель.

Потому что все мое, актера, творчество было искренне посвящено моей стране, моему народу, и именно тем людям, которые больше других старались приумножить богатства страны. Я это с молоком матери всосал, другого у меня не было: коллективизм, комсомольцы-добровольцы, мой Трубников — мой председатель, Георгий Жуков — я во всех этих ролях не кривил душой. Я старался каждого такого моего героя сделать наилучшим образом, чтоб его запомнили, чтоб его полюбил зритель, чтоб, может быть! — ему подражали. Отсюда — максимализм инженера Бахирева («Битва в пути» Галины Николаевой), отсюда — архимаксимализм председателя Трубникова (к/ф «Председатель» по Ю. Нагибину), отсюда идет просто жестокая позиция Нуркова («Обратная связь»). Или идеально чистый нравственно юный рыцарь без страха и упрека, как он задуман Арбузовым, герой «Иркутской истории» — Сергей. Да, этими ролями я участвовал в строительстве жизни.

Разумеется, и у меня в то время, как и у любого умеющего думать и сравнивать одно с другим человека, возникали мысли о несоответствии идеалов, провозглашаемых в стране, с тем, что зачастую происходило. Возникало и чувство обиды, и чувство горечи: как это так — люди работают, порой надрывно, а в стране все никак не ладится нормальная жизнь? Все нехватки, недостатки, прорывы, прорехи... Куда девается все?

В наших маленьких комнатах общежития говорили шепотом о Сталине... Потом — шепотом — но погромче — о Хрущеве...

А спектакли играли! Спектакли, прославляющие преданных своему делу — а значит, системе — людей. Но виноваты ли эти любящие свой труд, свою страну люди?

Покаяние мое может выстроиться на том, в чем я лгал, когда играл комсомольцев-добровольцев, но я не лгал и не лгали мои товарищи. И не лгали режиссеры и поэты, которые старались понять это время.

Да, мы могли существовать в определенном, отмеренном партией русле, были зажаты в этом русле, но все равно была жива душа искусства. И можно как угодно отнести к «Комсомольцам-добровольцам», но этот кинофильм, чувства и мысли, переполнявшие его героев, были документом времени, приметами истории.

Комсомольцы-добровольцы искренне, самоотверженно отдавали свои силы, свои молодые жизни на благо своей страны и народа. А правящая элита партии узурпировала и их мечты, и самые их жизни.

Что может быть чище и благородней человека, жертвующего собой ради своего народа, ради его счастья? Ничего.

И что может быть подлее, чем использовать искренность такого человека в своекорыстных целях? Тоже ни-че-го... Вот они — страшные жернова времени, в котором мы жили, создавали свои пьесы, свои поэмы, свои спектакли.

Тоталитарное государство выдавалось за народное. И, кто бы ни стоял во главе его: страшный гениальный Ленин; губитель людей Сталин; не очень-то, говорят, далекий человек, но богатый

народной сметкой Хрушев; герой многочисленных анекдотов — Брежнев; и так далее — все равно — в стране диктаторски правила верхушка КПСС. Независимо от того, чья голова маячила наверху. Тоталитаризм входил в состав крови нашей. От смены генсеков ничего не менялось.

Внешняя стабильность государства удерживалась партийной рукой, вооруженной всей силой репрессивного аппарата и монополией на средства массовой информации. Малейшее слово сомнения, проявление хоть какого-то инакомыслия, не говоря уж о свободомыслии, просто истреблялось. На цеховском Олимпе решалось, кого издавать, а кого «изымать». Осечка произошла, пожалуй, только раз, в 1962 году, когда Н.С. Хрушев фактически вынудил Президиум ЦК КПСС проголосовать за публикацию повести Александра Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Партийные идеологи и стражи государственной безопасности заволновались. Но «оттепель», она и на исходе своем — «оттепель»: через два года книгу выдвигают на соискание Ленинской премии. Мне посчастливилось участвовать в этом обсуждении, так как я, не знаю, за какие заслуги, именно в том, 1964 году был избран в состав Комитета по Ленинским премиям.

Откровенно и беззащитно вмешивались в наши дискуссии партаппаратчики и добились своего: премию Солженицыну не присудили. Тогда мы не знали, что сразу после голосования в нашем Комитете была направлена бумага в ЦК КПСС, этакая докладная, в которой отмечались «весьма существенные недостатки» в работе Комитета, проявившиеся «особенно резко при обсуждении повести Солженицына «Один день Ивана Денисовича». «На секционных и пленарных заседаниях, — докладывалось в ЦК, — с большой активностью навязывались односторонние суждения об этой повести, делались попытки противопоставить ее всей советской литературе как действительное выражение главной линии ее развития в настоящий период. Такую точку зрения особенно активно проводил А. Твардовский. В выступлениях Твардовского, Н. Зарьяна, М. Ульянова выразилось стремление придать дискуссии определенный политический характер».

А я-то думал, отчего так быстро закончилось мое пребывание в членах столь высокого Комитета! Но это к слову. Главная моя цель — напомнить в связи с именем Солженицына, нет, не о травле писателя со стороны партчиновников или карьеристов от творческих союзов, а о письмах от «простого народа», рабочих, колхозников, заполнивших в конце шестидесятых годов страницы газет. Их авторы — кровная родня моим корреспондентам, нынешним, из времени годов девяностых. Та же ненависть к иным взглядам, тот же набор слов: «предатель», «перевертыш», «враг народа», «опорочил завоевания социализма», «продался за тридцать сребренников иностранцам».

Мне жаль этих людей: они и палачи, они и жертвы тоталитарной системы.

Тоталитаризм не давал дышать. Но подспудно в обществе шло кипение страстей, недовольства, сомнений. Внутри — бурлила кровь людская, совершались трагедии, драмы. Запреты «сверху» лихорадили «Таганку» — метался Юрий Любимов. Не давали дышать Олегу Ефремову. Кстати сказать, раз уж мы вспомнили солженицынскую эпопею, главный режиссер тогдашнего «Современника», Олег Ефремов, публично протестовал против исключения Александра Исаевича из Союза писателей, назвав этот акт политической ошибкой, а Сергей Юрский, в то время артист Ленинградского Малого драматического театра, квалифицировал его как глупость, ибо «такого писателя можно исключить из русской литературы только формально». Шел самый конец шестидесятых. Маразм крепчал.

Многие талантливые, наиболее совестливые люди из артистического мира умирали молодыми, умирали рано. Так умер Олег Даль. Так умер Василий Шукшин. Рано ушел от нас светлая душа — Лёня Быков. Им не хватало воздуха... Но все равно художники, нет, не диссиденты, просто художники, в своих произведениях взывали к свободе, к общечеловеческим ценностям, нормам. Их искусство поддерживало просто нормальную человеческую жизнь. Ту жизнь, где люди продолжали любить друг друга, вступали в брак, рожали детей... Шла бессмертная жизнь! И в лучших работах моих коллег, всех нас, и моих в том числе, мы отстаивали именно эту линию жизни, не имея возможности открыто бороться с уродствами системы.

Как уже говорилось, под гигантским давлением сверху эти уродства были растворены в крови эпохи. Знаете, как под давлением больших глубин в крови человека растворяется азот, а когда давление падает, азот «вскипает», снова превращаясь в газ, которому не место в крови человека. И человек с вскипевшей кровью — погибает. Это называется кессонная болезнь, ее хорошо знают водолазы. Противостоит этой болезни только режим подъема на поверхность: постепенный. Медленный. Чтобы азот удалялся малыми порциями, не разрушая тканей тела... Боюсь, именно это

происходит сегодня с нами. Скажем, растворенная общим жестоким давлением в крови многонационального государства «дружба народов» — при резкой суверенизации — «вскипела», рва до крови живые ткани республик бывшего Союза... То же и с анархией безвластия. То же и с взрывом преступности...

А в прежнее время, под «крышкой», протестовала ничтожная часть граждан. Их называли диссиденты. И я к ним не принадлежал. Каяться мне в том? Тогда нужно каяться всему народу. Всем, кто просто работал или даже кричал «ура!»

Можно кричать «ура», что называется, по делу: например, идя в атаку, кричали «ура!». Оно поддерживало, заглушало естественный страх смерти... Кричали «ура!» Гагарину. Это был искренний восторг нации, народов всего СССР: наш человек первый в космосе!

Но можно, крича свое «ура!», строить карьеру. Разница... Разница в том, кому служить: Родине или себе. Разобраться в оттенках «ура» бывает трудно. Но — возможно. Так вот: подавляющее большинство служило жизни и государству, своей Родине.

Однако общество все больше корчило от коррозии лжи. От внутреннего противоречия: пропаганда твердила одно, практика обнаружила совсем другое.

Происходило то, о чем в свое время, в первые годы Гражданской войны писал русский писатель-гуманист Владимир Галактионович Короленко в своих письмах Луначарскому, пророча, что система, построенная на лжи, долго не продержится. (Эти письма у нас появились в печати лишь после 1985 года.)

Гигантская империя, созданная безжалостной силой диктатуры партии и поддерживаемая ложью, как бы стала терять силы. Вся работа, весь труд народа, даже сам энтузиазм — пробуксовывали.

Не от сознания неколебимой силы государства и партии решился на перестройку Горбачев. Другое дело, как она пошла. И вспомните честно: первые годы люди радовались и надеялись. И я тоже как гражданин и человек поверил в благо для всех этого начинания тогдашнего Генсека. Я стремился в меру сил соответствовать начавшемуся процессу. Писал статьи, выступая за очищение страны, всего общества от лжи, от несправедливости. И до сих пор убежден, что следует идти в этом направлении. Наверное, беда была в том, что слишком долго не решались руководители страны, не шли на решительные поступки. К 1992 году — вы, конечно, помните, даже Москва стояла в очередях к пустым прилавкам в надежде, что чего-нибудь авось подбросят... Стояли за куревом. За хлебом... Сегодня об этом почти забыли. Во всяком случае, нужно сделать усилие, чтоб припомнить.

Кто спорит, что и сегодня нелегко жить. Всем нелегко. Трудно. Удивляет другое: оттого, что трудно, многие хотят возвращения вспять. Не хотят движения вперед, не желают включаться в дело, которое бы лучше всего у них получилось. Вот как рассказывал мой знакомый предколхоза Вагин о своих колхозниках: «А зачем нам большой заработок? Ты нам хоть небольшой, но оклад положи. Нам хватит».

Я же по своему артистическому цеху — писал уже об этом выше — вижу, что нам подходит новое время в его главном направлении: раскрепощения личности, ответственности личности за саму себя, за дело, которому служишь. Нужно не отказываться от этого направления, а крепить государственность, строить Закон, воспитывать правосознание в условиях свободы личности. Я всегда был и остаюсь приверженцем сильной государственности. Но только для меня сильная государственность — это сильный и свободный человек, защищенный незыблемым законом, Конституцией, властью, способной эти законы применять, не уступая никаким именам, никаким группам, никакой партии.

Но, к сожалению, семьдесят лет насилия у части людей воспитали убеждение, что сильная власть — это сильный страх человека перед государством, а значит, перед любым начальником имярек, независимо от того, прав он или не прав. Он начальник! А ты — только дурак...

Вот на этой грани и идет весь раскол в обществе. Одни считают, что не может быть богатой страны без богатых людей. Свободной страны — без свободных людей. Не может быть страны, уважаемой другим миром, без людей умных, изобретательных, талантливых. А другие полагают, что страна делается богатой тогда, когда она подчинена одному человеку, обладающему неограниченной властью, и этой властью он держит железную дисциплину. А весь народ — в послушании беспрекословном. Вот на чем раскол.

Еще можно понять семидесятилетних стариков, которые прожили великой трудности и великих несчастий великую жизнь. Работали натужно. Недоедали. Недосыпали. Честно работали на стройках коммунизма, прокладывали каналы, возводили гидроэлектростанции, вынесли такую войну и пришли к старости, многие — не имея ни сбережений, ни даже своей квартиры, и утешаясь лишь тем, что они — граждане великой страны СССР. От моря и до моря. И вот когда им теперь сказали, что своим трудом они крепили несправедливость, что их «цель — коммунизм» — цель ложная, неосуществимая и что придется все построенное перестраивать, — они обозлились. Их можно понять. Им больно. И они считают, что кто-то нарочно развалил страну СССР. Такой человек — враг. Сначала Горбачев. Потом — Ельцин. И вот такие, как артист Ульянов, который поддерживает Горбачева и Ельцина. И другие вроде него — они тоже враги.

Они не виноваты, что так думают. Они по-другому не могут понять, слепо считая, что все дело в человеке с той или иной фамилией. Горбачев, Ельцин... Еще кто-то... Так в России, а потом в СССР складывалось, и это уже врожденное. В России все решал царь. В СССР — Ленин. И в душе иных советских граждан он наверняка занимал царское место. Тем более — Сталин. Его и звали «хозяин». Он один и был им. И вот новые пришли. И говорят, что теперь всем владеет народ — демос, что у нас ныне демократия. А лучше не стало. Даже напротив, такую могучую империю — развалили. Иначе понять не могут люди, которые пишут мне от имени народа: «Развалили вот они!» — и показывают пальцем, и хотят растерзать.

Но истина-то в том, что могучие империи в одночасье не разваливаются. Германия, разрушенная войной, и насильственно, властью союзников, разделенная на два, даже социально по-разному организованных государства, снова слилась в одно целое, едва ей это позволили. И выбрала единая Германия, увы, не социализм и не советы.

А наш СССР... Меня обвиняют, что я приложил руку к развалу СССР. Хотелось бы мне понять, как это у меня вышло... Разве только тем, что я не хочу возвращаться к тоталитарной системе, которая сама себя изжила, сама себя изнутри разложила? Но, наверное, все-таки оттого, что я это понимаю, государство не рухнет. Даже если и многие понимают так же, как я, а не как те, что проклинают меня в письмах. А я не хочу обратно в тоталитарное устройство нашей жизни, хотя бы еще и потому, что это оттуда — из того дикого нашего прошлого — идут ко мне эти письма. Сознание моих корреспондентов отформовано в тех социалистическо-советских опоках, отлитых по партийной программе.

Тоталитарное — это значит организованное так, что каждый человек живет под приглядом и по команде, И есть набор правил и силовых структур от КГБ до армии, позволяющий этот пригляд осуществлять. А потому и пригляд, что государство (читай — партия) не верит буквально никому из своих граждан. Тех самых граждан, которые «самые сознательные, самые дисциплинированные и беззаветно преданные партии и народу», — так утверждала коммунистическая пропаганда.

Но вот собирается, например, наш театр за границу на гастроли. Не куда-нибудь к империалистам, а в дружественную братскую Польшу, строящую социализм. Идет 1953 год. Нас инструктируют: всем разбиться на пятерки со своим старшим в каждой! И чтоб ходить по Варшаве только пятерками, не приведи вас Господь ходить по одному!

Было также приказано не сознаваться, если кто из нас член партии. Говорить, что все мы до единого только члены профсоюза.

Во имя чего надо было врать? Во имя чего следить друг за другом в пятерках? — И это артистам. Академического. Государственного. Московского театра. Представляющего высокое искусство советской сцены в братской стране.

Может быть, рабочим доверяли или их особо выделяли, как «гегемон», сознательный класс общества?

Известно, за пять минут опоздания на работу давали пять, а то и десять лет тюрьмы гегемону. Известно, как резали расценки и увеличивали нормы выработки на заводах и фабриках, едва цех или бригада начинали устойчиво давать план. А чтоб лишнего не зарабатывали.

Если же гегемон начинал требовать, настырничать, как было в Новочеркасске в 1962 году, против него, против рабочей демонстрации, били пулеметы... Так воспитывались сознательность и преданность.

А чтобы сознательность рабочих и сознательность артистов взаимно друг друга дополняли и от этого увеличивались, были интересные мероприятия. Я уже рассказывал, как наш театр сорев-

новался с бригадой завода «Динамо», и как рабочие нас «поправляли», чтобы мы «более правильно» изображали жизнь. Тем не менее мы рады были прийти в цех в обеденный перерыв, дать концерт. Или пригласить наших друзей в театр на спектакль.

Но беда в том, что такими «мероприятиями», как и постоянным напоминанием, что интеллигенция: артисты, писатели, художники — вечно в долгу у народа, что только народ все видит и «чувствует правду», а потому должен и может учить интеллигенцию,— эти истины от КПСС в отдельные бедные головы вбивали, как гвозди. И до сих пор они сидят в мозгах. Вот так и происходило обучение авторов, ныне пишущих мне.

Должен сказать, что писали они мне и раньше. Не так уж, конечно, дико, зло, но все-таки нетерпимо и с полным правом — поучить...

Так же как и В.М. Шукшина учили, что не бывает рабочего человека, который крепко пьет и скандалит с женой. Меня учили, что не бывает таких директоров заводов, как мой Друянов в спектакле А. Вейцлера и А. Мишарина «День-деньской».

А дело-то в том, что в этой чисто производственной пьесе три часа ковали котлы, а характеры были написаны очень невнятно. Фамилии есть, имена и даже какие-то биографии у персонажей, но нет вещественности, нет «тела» — что тут играть? Сюжет — ясен, как ясный день: директор Друянов начал реконструкцию завода, чтобы еще лучшие ковать котлы. Но если реконструкция — приходится производство пока остановить. И за это директора снимают с работы.

Наверное, и правда, нерядовой директор, смелый. Но в тексте не было это отражено. Там было написано: вошел человек средних лет, в легком заграничном костюме, с привычными командными нотками в голосе. То есть пришел герой и начал руководить. Сразу понятно, что он обязательно победит. В наших такого рода пьесах герои непременно побеждают. И тут же всем становится скучно, потому что ясно, чем это кончится. А худшего наказания, чем то, когда зрители знают все вперед на пять ходов раньше авторов и раньше театра, придумать невозможно. Театр должен быть умнее, хитрее, занимательнее, чем может себе представить зритель. Театр должен ставить перед зрителем задачи — нравственные, или сюжетные, или эмоциональные. Без этого — какой же театр? Зритель может быстро уловить идею, но не должен моментально разгадать ход действия. Иначе не жди интереса к спектаклю. А тут еще рядом будут ковать котлы, а тут еще непрерывные разговоры о реконструкции, о замене старых котлов на новые, и провал обеспечен. На все сто процентов.

И вот я, исходя из этих рассуждений и своих воспоминаний о разных интересных нестандартных смелых людях, поступающих вразрез с начальственными указами или принятыми в системе порядками, — у меня немало было таких знакомцев, особенно в председателском корпусе, — тоже решил рискнуть — сыграть нечто совершенно противоположное тому, что написано в пьесе. И вот...

На сцене появился в замызганном костюмишке какой-то седой гражданин, сутуловатый, с шаркающей походкой, со скрипучим, каким-то удивительно неприятным голосом, покручивая в руках цепочку из скрепок. Какой-то такой, понимаете, нахохлившейся птицей, старой драной птицей выглядит этот человек. И тягуче, занудливо разговаривает со всеми окружающими.

Я рассчитывал на то, что зритель будет шокирован. Это и произошло. Зрители сначала не понимают, кто пришел. Хватаются за программки: там написано — директор завода. Директор завода? Да разве такие директора бывают? Что-то непонятное. Зрительный зал пытается постичь, в чем тут дело, то ли в актере — здоров ли? — то ли в чем другом. Зритель начинает вытягивать шею по направлению к сцене, а не откидывается на спинку кресла, с ужасом поглядывая на часы и думая о том, что еще предстоит промучиться в театре часа два-три.

А этот мой директор ходит, ко всем привязывается, сидит развалившись, пьет какие-то чаи (ему все время секретарша чай носит), со всеми разговаривает пренебрежительно, грубовато, а то издевательски, насмешливо.

И постепенно зритель начинает раздражаться: дескать, что же это за гусь лапчатый, почему он так себя ведет? У одних это вызывает чувство протеста, у других — возмущение, третьим становится интересно, четвертые — не понимают, пятые уже соображают, как бы наказать зарвавшегося актера. Но никто не спит, потому что странный, нахохлившийся, в старомодном костюмчике человек притягивает внимание.

Потом в процессе спектакля зритель поймет, что это человек умный, талантливый, прошедший огонь, воду и медные трубы. Он говорит о себе, например: «Ты что ж, думаешь, меня впервой собираются снимать с занимаемой должности? Все, брат, было, все. Ты знаешь, что у меня три ордена Ленина и двенадцать выговоров разного калибра?» Становится ясно — этот человек, прошедший большую жизненную школу, на самом деле прикрывается своей странной манерой, как маской, от бесчисленного количества дураков. Но это становится ясно в конце спектакля. И зрители досмотрят до конца, потому что будут разгадывать характер. И вот этот процесс разгадывания Друянова, его личности, и становится в какой-то мере, не знаю уж, в полной ли, становится содержанием спектакля.

«День-деньской» имел приличный успех и у критики, и у зрителя, но вызывал всегда какое-то раздражение.

Так, дружно выступили против моего Друянова директора заводов в Свердловске, — их специально «собрали» на этот спектакль. А что — и директоров в обязательном порядке в те времена собирали... А то вдруг сами-то не захотят пойти... Все как один они утверждали, что такого директора быть не может. Не по сути его характера и его высокой ответственности, вплоть до риска быть снятым с должности, а вот именно за вид и привычки. В основном... за гнусавый голос. Мне и смешно было, но и горько, что люди судят так поверхностно. Ведь недаром же говорится, что встречают по одежке, провожают по уму. К сожалению, у нас часто и встречают и провожают по одежке. И даже не столько по одежке, сколько по месту, которое занимает человек: если высокое, то, будь он умный или неумный, его провожают соответственно месту...

Но пока спектакль не перенесли на телеэкран, было еще терпимо. У телевизоров, естественно, народу собирается, мягко говоря, поболее, чем в театральном зале. И вот тут на меня обрушился гнев народный... Один зритель мне написал: «Товарищ Ульянов! Я так и не понял вчера: так хороший вы или плохой?»

Бедный, бедный зритель! Он растерялся, не получив привычной установки. Ему не объяснили, не разжевали, как манную кашу: этот — белый, а этот — красный, этот — фашист, а вот этот — наш...

Еще было письмо как резолюция: «Мы, лаборантки такой-то лаборатории, сегодня весь день проспорили, считая, что вы неверно играете и неправильно отображаете образ советского директора». Вот так. Стоило нарушить правила игры, смешать краски и — меня не поняли. Не все, разумеется. Но очень многие.

Бывают и неожиданные суждения у зрителей. Так произошло с фильмом по повести Бориса Васильева «Самый последний день». О судьбе милиционера, удивительно симпатичного, добрейшей души человека. Я прочел эту работу и понял, что просто необходимо сделать фильм. И вот почему. Я все чаще и чаще начал встречаться с проявлениями недоброжелательства, неоправданной злости, обидной грубости, хамства, сердечной черствости. Меня это всегда тревожило, ранило, обжигало. А Борис Львович Васильев умеет показать в своих таких простых и обычных героях прекрасные человеческие черты. Во всех его произведениях: «А зори здесь тихие...», «Не стреляйте в белых лебедей», и в «Ивановом катере», и, наконец, в «Самом последнем дне» живут как раз такие простые русские люди с великой любовью к земле, к окружающим, к жизни, с великой добротой в сердце.

И мне неудержимо захотелось показать с экрана глаза хорошего и доброго человека, героя повести «Самый последний день» Семена Митрофановича Ковалева. Меня не оставляла надежда посмотрев в эти глаза, может быть, посветлеют и потемневшие от злобы глаза... Может быть, в этом образе есть и немалая доля мечты о таком человеке? Может быть. Но это мечта не о том, что несбыточно, а о том, что есть, но чего не хватает на всех.

Этот фильм был моим режиссерским дебютом, я же исполнял и роль Ковалева.

Конечно, не всякая актерская и режиссерская тревога и боль передаются зрителям с той же остротой. Но письма от зрителей меня просто изумили. Например: «Зачем вы остановились на этом, почти сказочном материале? Что вас привлекло в этой умильной фигуре добренького милиционера? Вы же всегда играли людей сильных и волевых, и вдруг образ добродушного и даже мягкотелого человека, который по доброте своей и гибнет?» И таких «зачем» и «почему» разного рода было того...

Как же объяснить, что всякая роль — это мой актерский рассказ о том, что меня как гражданина волнует именно сегодня.

Так вот — это еще был рассказ о добром и хорошем. А что же началось, когда на телевидении прошел фильм Никиты Михалкова «Без свидетелей» по одноименной пьесе Софьи Прокофьевой. В фильме всего два актера: я — это Он — и актриса Ирина Купченко — Она. Этот мой «Он» был редкий подонок и подлец. Все это и обнаруживается в его отношениях с женой, когда они — без свидетелей.

Это была очень трудная работа. Скрупулезная, подробная работа по «проявлению» моего персонажа. Притом проявленными должны были быть краски, которые в отдельности ничего собой не представляют, а вот когда собраны воедино, создается личность, характер, тип.

Еще мне была интересна эта роль потому, что тип, которого я играл, стоял как бы вне моих владений. Хотя вроде бы и глупо заключать себя как актера в какие-то рамки, но все же эти рамки есть, есть границы, через которые не стоит переступать, ибо там ты не знаешь языка. Но все-таки и в своих владениях хочется быть разным, искать что-то для себя новое, непохожее — в привычном. И это была одна из моих самых трудных ролей. Еще и потому, что этот мой тип — актер в жизни. Он все время играет: играет — хорошего человека, играет — деятельного, играет — любовь. Мне, актеру, надо было сыграть «актера в жизни»...

Очень многие зрители не поняли этот характер. Не поняли, не приняли и раздражились. Они считали, что «актерство актера» идет не от персонажа, а от исполнителя — от меня.

«Что это Ульянов так наигрывает? Он что, потерял совесть: стал так развязно играть, так нагличать?» — вот такой был тон.

Некоторые зрители поняли все точно. И писали, что мы правильно сделали, показав такого мерзавца и подлеца. Одна женщина призналась, что это прямо портрет ее мужа, бывшего. Но большинство писем было полно злобы. Да, именно злобы и несогласия: «Как вы, Ульянов, смели играть такого подлеца? Вот вы теперь открылись во всей своей красе и сущности». И в таком же духе, и так далее...

Вот, оказывается, когда еще я «обнаружился» и когда меня выволокли «за ушко да на солнышко»...

Понятно, что так пишут зрители детского уровня восприятия искусства, для которых артист, играющий определенного персонажа, и есть тот самый персонаж. И должен отвечать за его поступки. Они думают об актерах как дети: «Вот этот дядя — Бова-королевич, хороший. А вот этот — плохой, он Кощей Бессмертный».

Только вот дети, в отличие от взрослых, на этих «дядей», не сердятся и их не оскорбляют.

Как-то мне попала в «Литературной газете» заметка: зрительница из г. Умани пишет: «Артисты играют то положительных, то отрицательных героев. Почему же не хотят считаться с тем, что у меня, зрителя, есть память, в том числе эмоциональная? А то смотришь на положительный образ, а память подсказывает, что я видела этого актера в роли подлеца и мерзавца». Ценное признание. Оно объясняет психологию, видимо, немалой части зрителей: у них, как и у детей, еще не развита аналитическая способность сознания, но в отличие от детей, они уже запоминают артиста-исполнителя, и он им «мешает». Дети целиком отдаются обману игры, все же зная, что это игра. А взрослое «дитя» из-за этого знания уже не может наслаждаться искусством как таковым, то есть искусным умением актеров искусственно воссоздавать жизнь, в том числе жизнь персонажей, — «плохих» или «хороших». Подготовительный зритель только восхитится умением актера имярек одинаково убедительно предстать в любом обличье, но зритель-«дитя» сердается. К тому же, в отличие от истинного дитяти, этот зритель знает про себя, что он — народ, которому дано судить. Его так учили. «А разве так можно? Как же, нас учили другому. А это я не понимаю, и, значит, не принимаю».

Очень правильно написал драматург С. Алешин — такой зритель, придя на спектакль, хочет потешить свое самолюбие и получить подтверждение своей непогрешимости. Он желает получить подтверждение тому, что ему уже известно, и досадует, и даже гневается, если увидит и услышит нечто иное, а то и противоположное. Он оскорблен, если вдруг актер, которого он привык видеть в положительных ролях, возьмет да и сыграет негодяя. Это, по его разумению, — предательство.

А поскольку у нас в стране оценка искусства в любом его проявлении всегда была делом политическим, из иной такой оценки часто вытекали серьезные последствия. А наш сердитый

зритель-«дитя», и не думая особенно, — знание это у него в крови, в мозжечке, — позволяет себе любую брань и не нуждается в аргументах и обоснованиях своего негодования: «Нас не так учили!» и — все тут...

Так что очень можно понять негодование авторов писем ко мне, обвинивших меня в предательстве: тут речь не о какой-нибудь не такой или не так сыгранной роли — тут от роли — «Жукова играл, гад!» — к действительности — «за Ельцина!» И обижаться-то на них неловко, и месть их мне и угрозы по-детски наивны: «Да вам не Жукова надо играть, а предателя Власова!» Что ж, была бы пьеса хороша и интересна, характеры были б убедительны, сложны и наполнены веществом, годным для лепки, почему ж не сыграть Власова? Играю же я Понтия Пилата, как известно, предавшего Христа и умывшего руки... Пожалуй, по части предательства Понтий Пилат переплюнет генерала Власова: ведь он, Понтий, знал, что Христос — невиновен, знал, что он прекрасный человек и даже ему, Понтию, помог избавиться от головной боли, а все ж поддался крикам толпы и воле Синедриона и выдал Христа на казнь... Думаю, если фильм Юрия Кары «Мастер и Маргарита» каким-то образом дойдет до массового нашего зрителя, мои корреспонденты будут удовлетворены: так ему, голубчику этому Ульянову — вот играй теперь Пилата, а не Жукова...

Но я мечтаю и Жукова еще сыграть. В настоящем глубоком драматичном художественном фильме, где предстал бы перед нами не только военачальник, полководец, а человек живой, со всеми его сложностями, противоречиями, надеждами, мечтами, ожиданиями... Но нет пока, не написана такая пьеса. Или такой роман. О маршале Жукове.

Я посмею еще возразить моим лютым критикам по поводу их уверенности, что Жуков — это некая антитеза Ельцину, что Жуков был бы против реформ, идущих в нашей стране. Ведь Георгий Жуков — человек творческий, человек, видевший, как говорят шахматисты, на много ходов вперед, с острым аналитическим умом, умеющим учитывать множество фактов, действующих одновременно. И потом — он на себе самом испытал, как бояться «коммунистические вожди» человека умного, сильного волей, авторитетного среди народа. Как, не считаясь с интересами страны, они не гнушаются мстить такому человеку. Нет, нет, я уверен: почерк старой коммуно-номенклатуры претил бы Жукову. Стоит сокрушительно пожалеть, что его нет сегодня с нами: он бы придал твердости и решительности переменам в России. И наша армия чувствовала бы себя по-другому. Факт.

Но какого великолепного аргумента лишились бы тогда мои критики, авторы злых писем! Ну чем бы они меня донимали, если бы Жуков был вместе с Ельциным?

Ну, относительно «аргумента» — это, конечно, грустная шутка. И то, что я играл Жукова — ни для кого ничего не доказывает.

Я уже писал здесь, что в условиях, когда действительно свободно можно говорить что угодно, звать куда угодно, образовывать партии, какие вздумается, и все полоскать густопсовой руганью, — в таких условиях управлять страной, такой многонациональной, как наша Россия, — труднейшей крест. Никто из руководителей России ни в прошлом, ни при нашей жизни еще не отваживался допустить такое. Так что Ельциным можно только удивляться, как он держится этой линии, на его месте другой бы давно ввел чрезвычайное положение и кнут, иным гражданам желанный. Увы, желанный! Ведь с тоской вспоминают, как при Сталине «боялись»! Да, сажали, да, расстреливали, зато остальные — ни-ни!

Но несмотря на этих сторонников кнута и пули, несмотря на то, что действительно у нас и разгул преступности, и анархия, Президент не сворачивает с намеченной дороги.

Вот почему я поддерживаю курс на демократическое переустройство нашей России: Я не хочу вернуться в страшный номенклатурный, тоталитарно одномерный мир. Я и не верю, что в него можно сейчас вернуться. Но опасаясь, что в него могут вернуть силой. Вот тогда и будет ужас. В тот мир могут вернуть силой, опираясь на ваше, мои корреспонденты, желание, «чтоб было как вчера, как при застое». Опираясь на ваш страх пред миром, где надо самому отвечать за себя.

Нет, я не могу воспевать Россию такой, какой она была. Она была великая, но и ужасная. Как писал Некрасов, «ты и убогая, ты и обильная, ты и могучая, ты и бессильная, матушка Русь». Так вот, задача у России — выровнять эти перепады по «планке» обилия, в сторону могучести, а не шараться назад, где этого не удалось сделать. И немудрено, что не удалось, и никогда не удастся там, где одни командуют — а другие работают; где одни партачат — а другие за это своей шкурой

расплачиваются; где одни только — «имеют право», а другие могут себе позволить практически все.

Нет, я не хочу туда — назад — где у крестьян были потухшие глаза. Я писал уже, как я бродил по базару деревенскому, искал типаж для своего Егора Трубникова и столкнулся с тем, что не увидел глаз острых, цепких, въедливых.

Совершенно уверен, что сердитые авторы писем, проклинающие меня на все лады, глаза имеют не потухшие, а скорей всего горящие, злые, негодующие. Так что хоть это запишите, мои дорогие оппоненты, на счет того, что принесла нам — и вам! — перестройка. Может, вы и с этим не согласитесь, может, скажете, пусть наши глаза потухнут, но пусть все будет, как прежде. Поверьте мне, просто как актеру: это вам только кажется, что так будет лучше. Потухшие глаза — это начало конца нации. Это точно. Потому что это угасший интерес к самой жизни.

Сегодня видно: общество постепенно вырывается на другие взаимоотношения, на другие, которые я — ну что я могу с собой поделаться — приветствую, я их принимаю, я верю в них. Не сейчас и не в ближайшее завтра сложится жизнь так, как бы нам всем того хотелось. И это я понимаю, понимаю, что на мой век каши хватит, нахлебаюсь горького до слез и до конца дней моих. Но все дело в том, что можно вырваться куда-то. А из прошлой, любимой вами ситуации, вырваться было некуда: с одной стороны — «железный занавес», с другой — ГУЛАГ.

Вот скажите мне, пожалуйста, объясните мне, защитники тоталитарной системы, почему у нас, кроме оружия, нет другой продукции качеством выше уровня мировых стандартов? Почему только в изобретении и изготовлении оружия мы можем состязаться с Западом? Хотя талант нашего народа выше уровня мирового стандарта. Народ российский, не только русский, вообще талантливый народ, но поставлен в такие условия, что куда ни сунешься — либо идиотство чиновничье, либо непробиваемая чиновничья тупость. Ведь не секрет, что многие собственные изобретения наша страна покупает за валюту на Западе, потому что скупаются чиновники от государства запатентовать изобретение соотечественника; заводам-изготовителям тоже невыгодно внедрять у себя новшество — ведь у них, заводов, — план. Ну-ка вспомним моего Друянова с его котлами! А Запад не ленится — у него одно на уме: выгода. И вот только когда их новая технология или новый аппарат, машина, оставляют нас далеко позади, скажем, лет на двадцать, наскребают чиновники золотишка раз в тысячу более, чем бы своему изобретателю в свое время выплатили... И покупают... За границей...

Как сказал Сухово-Кобылин в своей знаменитой пьесе «Дело»: «На Россию было три нашествия: татар, французов и чиновников». И действительно, чиновники сжирают все. Против же чиновника есть лишь одна действенная сила: право каждого на свое собственное дело. Если ты сам своему делу хозяин, никто не запретит тебе ковать котлы, как ты считаешь для себя выгодным. Ты и изобретателю заплатишь, чтоб он именно тебе передал свою новинку, которая враз двинет тебя ко всяческому успеху.

Да, сегодня еще при кажущейся свободе структура жизни неимоверно усложнена: тут и непонятная налоговая политика, и непрочный рубль, и масса всевозможных осложнений, и чиновник еще по-прежнему всемогущ, и пока что размножается он как бы даже путем деления. Но по мере упорядочения экономики и производства эта чиновничья злокачественная опухоль пойдет на нет. Непременно и неизбежно.

В нормальном демократическом обществе каждый занимается своим делом. Профессионализм предпочитается в таком обществе. Уже сегодня я вижу по моим товарищам-артистам: они уходят из активной политики так же, как и я сам ушел и не хочу быть ни депутатом Думы, ни членом еще какой-нибудь организации. Я — актер и в общественной жизни участвую своей профессией, тем, что умею делать. А из непрофессиональных занятий заведомо ничего путного не получится. Поэтому все меньше и меньше деятелей культуры будет в политических организациях. Но это совсем не значит, что они отказываются от своих мыслей, своих политических предпочтений, принципов своих и позиций. Они будут их утверждать своим искусством, своими выступлениями — может быть, в печати, а может быть, и на Васильевском спуске. А то...

Я буду поддерживать то или иное явление, которое мне кажется нужным и верным, я осуждаю и буду осуждать вредное с моей точки зрения. Имею на это право, как любой гражданин России. И не надо мне перед кем-то, хотя бы перед тобой, мой разгневанный корреспондент,

оправдываться. И не надо мне доказывать, что я русский, и кричать, что я не люблю Россию. Только я другую Россию хочу.

Хочу видеть Россию свободной от рабства и злобы, когда чуть что — вопят ее «патриоты»: расстрелять! повесить! изгнать! Хочу видеть ее в сознании спокойного своего достоинства и спокойной силы, уважаемой всем другим миром, берегущей красоту своей природы, своих рек и лесов, — и потому выступаю за ее преобразование на тех путях, которые пошли с апреля 1985 года.

Да, апрель 1985 года... Можно так ли сляк ли относиться к М.С. Горбачеву, но все-таки это он, боясь, оглядываясь, рискуя, балансируя направо-налево, качнул-таки этот гигантский дом — коммунистическую империю, — и этот гигант оказался на деле шатким... Я-то это видел, когда люди говорили: «Ну, это все скоро успокоится... Это все зажмут». Потом стали говорить: «Это надо зажать. Запретить...» Да, так говорилось на последних Пленумах ЦК КПСС. Тот же ужас простых решений... Но затрещал, пошатнулся этот дом. Так что ж, виноват только Горбачев? Не было б его, был бы кто-то другой. Это уж время рождало своего исполнителя. Время делает свое дело... Криками, войной, заговорами его можно замедлить, но не остановить. Когда в Думе, на этом всероссийском ристалище, на весь мир гремит монолог: «В лагеря! В тюрьмы всех демократов! Всех, кто с ними, в вагон — на север!» — я думаю, вот она, воскресшая мечта Сталина о простом решении всех проблем... Да, тем, кто рвется назад, в родную тоталитарную вотчину, непременно нужно разжечь ненависть всех против всех. В ее удушливой атмосфере ловчее перехватить руль. И властвовать, разделяя, — куда проще. Разделяя и пугая очередным врагом, мешающим всеобщему счастью.

...Американец, идучи по Нью-Йорку, с гордостью показывал мне небоскреб: «Смотри, это Трамп построил!» Есть у них такой молодой, очень модный мультимиллионер. И американец говорит с восхищением: посмотри, чего человек добился! Какой домина встал в городе благодаря ему! А у нас: «Видал?! Какой банк отгрохали, сволочи! Разбогатели, гады! Буржуями заделались!» Так она и идет у нас — эта бесконечная классовая борьба...

Я недавно слышал замечательную характеристику своего собственного положения. Вышел я из здания нашего Союза театральных деятелей, а дверь там открывается прямо на тротуар. Идут ребята, такие наши нынешние — под два метра — лбы, «крутые ребята в прикиде», как ныне говорят. Я вышел, они промелькнули мимо меня. Один другому говорит:

— Видал ты этого? Известный актер... Сейчас вышел.

— Кто? — спрашивает второй.

— Да Ульянов... Сволочь, коммунистов играл...

Вот вам и антитеза к тезисам «злых писем». И не менее злая...

Вот так вот. Классовая борьба не прекращается. Классовая борьба, классовая борьба, классовая борьба...

А нужна бы — конкурентная! Когда производят лучше, строят лучше, когда лучше машины, лучше питание, лучше квартиры — все лучше. Конкурентная борьба дает импульс движению к лучшему, движению вообще, развитию людей. А классовая — все подчиняет некой безличной цели класса вообще и потому мне, как индивидуальности, не дает проявить никакой инициативы. Мне разрешено быть лишь винтиком в механизме классовой борьбы. И эта борьба лично меня приводит к нищете. Даже если мой класс победил.

...Нет, ответственность за себя — на тебе самом. Сам отвечай за собственные дела, и свою жизнь строй сам. А государство не должно мешать тебе строить эту твою жизнь, если ты не мешаешь государству, и бдительно охранять твои гражданские права, твою свободу и человеческое достоинство.

И не надо голову ломать, чтоб придумывать такую систему. Все давно придумано, и те страны, где эта система работает, живут мирно, а граждане их не бьются головой о стенку.

Была такая карикатура в газете, запомнилась мне: и смешная, и горькая. Написано на памятнике: «Иван Иванович Иванов. 1917 — 1993 гг. Ты всю жизнь бился головой о стенку».

Вот уж действительно: мы всю жизнь бились головой о стенку. Такая была наша работа.

Но больше я не хочу биться головой о стенку.

Спасибо...